

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

**O JOGO DA CONSTRUÇÃO POÉTICA:
PROCESSO CRIATIVO EM DANÇA**

LARA RODRIGUES MACHADO

Orientadora: Prof^a Dr^a Livre Docente Inaicyra Falcão dos Santos

CAMPINAS

2008

LARA RODRIGUES MACHADO

**O JOGO DA CONSTRUÇÃO POÉTICA:
PROCESSO CRIATIVO EM DANÇA**

Tese apresentada ao Instituto de Artes da
Universidade Estadual de Campinas como
exigência para a obtenção do título de Doutora
em Artes

Orientadora: Prof^a Dr^a Livre Docente Inaicyra Falcão dos Santos

CAMPINAS

2008

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

M18j	Machado, Lara Rodrigues. O jogo da construção poética: processo criativo em dança. / Lara Rodrigues Machado. – Campinas, SP: [s.n.], 2008. Orientador: Profª Drª Livre Docente Inaicyra Falcão dos Santos. Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. 1. Arte. 2. Cultura. 3. Educação. 4. Sociedade. 5. Comunidade. I. Santos, Inaicyra Falcão dos. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título. (em/ia)
------	--

Título em inglês: “Game of poetic construction: dance creative process.”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Art ; Culture ; Education ; Society ; Community.

Titulação: Doutor em Artes.

Banca examinadora:

Profª. Drª. Livre Docente Inaicyra Falcão dos Santos.

Profª. Drª. Livre Docente Regina Aparecida Polo Muller.

Prof. Dr. Antônio Francisco Lelo.

Profª. Drª. Livre Docente Roseli Fischmann

Profª. Drª. Sayonara Sousa Pereira.

Prof.ª Drª. Sueli Maria Pessagno Caro.

Prof.ª Drª. Livre Docente Claudia Mariza Braga.

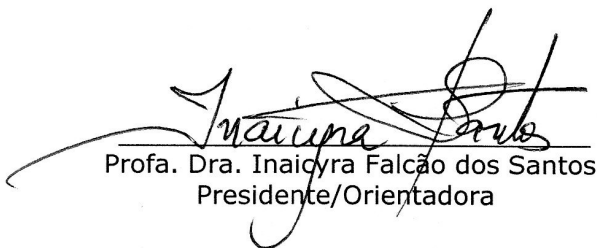
Data da defesa: 26-09-2008

Programa de Pós-Graduação: Artes.

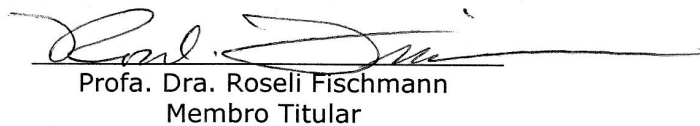
Instituto de Artes

Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Tese de Doutorado em Artes, apresentada pela Doutoranda Lara Rodrigues Machado - RA 881621 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:



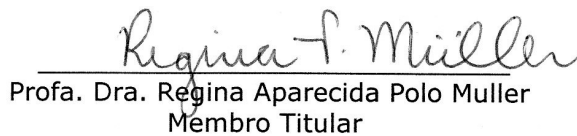
Profa. Dra. Inaicyra Falcão dos Santos
Presidente/Orientadora



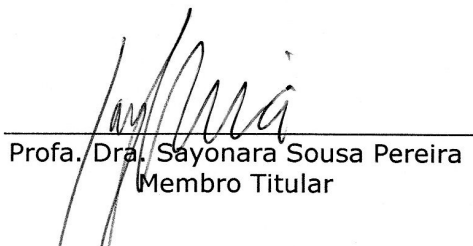
Profa. Dra. Roseli Fischmann
Membro Titular



Prof. Dr. Antônio Francisco Lelo
Membro Titular



Profa. Dra. Regina Aparecida Polo Muller
Membro Titular



Profa. Dra. Sayonara Sousa Pereira
Membro Titular



Dedicatória

Dedico esse trabalho ao meu pai, Nelson Machado da Silva, humilde pesquisador que há quase quarenta anos tem sido um exemplo de profissional, que durante toda a sua vida soube enfrentar as dificuldades sem se deixar abater, e com isso tem me ensinado a lutar pelo que acredito e encontrar minha verdade. Mais do que grata me sinto realizada ao deixar aqui essas palavras em homenagem ao ser humano que ao compartilhar de meus caminhos tem demonstrado paciência, disponibilidade, envolvimento, desprendimento, enfim, tem participado desse processo de trabalho com amor e respeito.

Agradecimentos

Agradeço

À minha orientadora Inaicyra Falcão dos Santos, por todo processo vivido e seus ensinamentos preciosos.

Aos professores Eusébio Lobo da Silva e Regina A. Pollo Muller pelas significativas contribuições no Exame de Qualificação.

As amigas do Grupo Interdisciplinar de Pesquisa “Rituais e Linguagens: A elaboração estética”, do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Sayonara Sousa Pereira e Carla Ávila pelas trocas enriquecedoras.

À Denilda Bortolletto pelo carinho e dedicação com os projetos de pesquisa junto ao “Terreiro Ilê Axé Opô Afonjá”.

Ao FAEPEX pelo apoio prestado à realização da pesquisa de campo.

A Nazarete de Souza pela revisão do trabalho.

Ao amigo Marcelo Galvão pelo apoio prestado ao Grupo dos “Arteiros na Dança”.

Aos moradores do Terreiro Ilê Axé Opô Afonjá pela receptividade e aos amigos conquistados durante as experiências trocadas em campo, Iraíldes, Kátia, Dimas, Neide e Renato.

Ao Mestre da Escola Brasileira de Capoeira, Oscar Neto por sua confiança e participação em nosso trabalho.

Ao Mestre Moraes pela atenção com a pesquisa e sua participação no decorrer do processo de trabalho dos “Arteiros na Dança”.

Aos amigos e alunos dos Arteiros na Dança, em especial à Cristiano R. C. Abrahão, Flávio Fraislebem, Carolina Romano e Mariana Sabatini.

Aos intérpretes do Artesão, Nilson E. D. da Conceição, Eduardo Manoel, João Carlos da Silva, Suzana C. Cordeiro, Milena J. S. Pinto, Maria Iranilda da Silva, Lendro A. Nascimento e Fábio L. A. dos Santos, por estarem de corpo e alma nessa história de amor e arte.

A Denise Amorim Café, por sua credibilidade no trabalho e por sua rara e sincera amizade.

A minha mãe Marineide Rodrigues Machado por acreditar, incentivar e participar ativamente de cada momento especial desse trabalho.

Ao meu filho, Rafael Machado Araujo e ao meu marido, Josevalter de Assis Araujo, pela companhia as visitas no “Terreiro Ilê Opô Afonjá” e aos inúmeros ensaios de dança do “Artesão”. Pela compreensão e pelos momentos difíceis compartilhados durante os últimos três anos de convivência.



Figura 03- Praia do Forte, Salvador-BA. 2008

R e s u m o

O presente trabalho tem como objetivo específico discutir o processo criativo em dança contemporânea desenvolvido com um grupo denominado "*Arteiros na Dança*". Tal processo artístico se baseou na pesquisa de campo realizada junto à *Comunidade de afro-descendentes "Ilê Axé Opô Afonjá"* (Salvador – BA), com foco no envolvimento cotidiano do *Terreiro*, considerando seus costumes, ritos, mitos, memórias e ancestralidade. O processo de criação em dança se deu a partir do "jogo" entre os corpos dos intérpretes, como o "*jogo da construção poética*", com o propósito de montar um espetáculo artístico de dança e retornar ao *Terreiro* para a troca de experiências entre os intérpretes e a *Comunidade*. Apontar, assim, possibilidades que ajudem a diminuir o distanciamento existente entre indivíduos artistas e suas histórias de vida. Acreditamos que, por meio da liberdade de criar, da troca de experiências com comunidades, e do resgate de nossa história sócio/cultural, exista um caminho a ser percorrido por artistas e educadores.

Palavras-chave: 1.Arte 2.Cultura 3.Educação 4.Sociedade 5.Comunidade

A b s t r a c t

This thesis has the specific objective of discuss the creative process in contemporary dance developed by a group called “Arteiros na Dança”. Such an artistic process is based on the Field study which was done in cooperation with the *Community of Afro-descendents “Ilê Axé Opô Afonjá”* (Salvador – BA), with the focus on daily evolution of the *Terreiro*, considering its customs, rites, myths, memories and ancestral traditions. The process of creation in dance originated from the “game” between bodies of the interpreters, as like a **“game of poetic construction”**, with the aim of mounting an artistic spectacle of dance and returning to the *Terreiro* for the exchange of experiences between the interpreters and the *Community*. To pin point, therefore, possibilities that help to diminish the distancing which exists between artistic individuals and their life stories. We believe that, through this freedom of creativity, of the exchange of experiences with the community, and of the recovery of our socio/cultural history, there exists a road yet to be discovered by artists and educators.

Key words: 1.Art 2.Culture 3.Education 4.Society 5.Community

Lista de Figuras

Figura 01 – “Arquivo pessoal”, Fotografia, 1971.

Fonte – Arquivo pessoal da autora.

Figura 02 – “Praia do Forte, Salvador-BA”, fotografia Lara Rodrigues Machado, 2008.

Fonte – Arquivo pessoal da autora.

Figura 03 – “Praia do Forte, Salvador-BA”, fotografia Lara Rodrigues Machado, 2008.

Fonte – Arquivo pessoal da autora.

Figura 04 – “Parque Ecológico de Campinas-SP”, fotografia de Vivian Furquim Scaleane, 2003.

Fonte – Arquivo pessoal da autora.

Figura 05 – “Salvador-BA”, fotografia Lara Rodrigues Machado, 2005.

Fonte – Arquivo pessoal da autora.

Figura 06-07-08-09 – “Mercado Modelo, Salvador-BA”, fotografia de Lara R. Machado, 2005.

Fonte – Arquivo pessoal da autora.

Figura 10-11 – “Mercado de São Joaquim, Salvador-BA”, fotografia de Lara R. Machado, 2005.

Fonte – Arquivo pessoal da autora.

Figura 12 – “Terreiro Ilê Axé Opô Afonjá, Salvador-BA”, fotografia de Lara R. Machado, 2005.

Fonte – Arquivo pessoal da autora.

Figura 13 – “Casa do Alaká, Terreiro Ilê Axé Opô Afonjá, Salvador-BA”, fotografia Lara R. Machado, 2005.

Fonte – Arquivo pessoal da autora.

Figura 14-15 – “Oficina de tecelagem, Ilê Axé Opô Afonjá, Salvador-BA”, fotografia Lara R. Machado, 2006.

Fonte – Arquivo pessoal da autora.

Figura 16 – “Pano da Costa – Iraildes – Opô Afonjá, Salvador-BA”, fotografia Lara R. Machado, 2006.

Fonte – Arquivo pessoal da autora.

Figura 17 – “Artesão”, fotografia de Vivian Furquin Scaleane, 2005.

Fonte – Arquivo pessoal da autora.

Figura 18-19-20 – “Artesão”, fotografia Beth Romano, 2005.

Fonte – Arquivo pessoal da autora.

Figura 21-22-23 – “Artesão”, fotografia Mariana Sabatini, 2005.

Fonte – Arquivo pessoal da autora.

Figura 24-25-26 – “Artesão”, fotografia de Vivian Furquim Scaleane, 2005.

Fonte – Arquivo pessoal da autora.

Figura 27-28 – “Artesão”, fotografia de Beth Romano, 2005.

Fonte – Arquivo pessoal da autora.

Figura 29 – “Artesão”, fotografia Mariana Sabatini, 2006.

Fonte – Arquivo da autora.

Figura 30-31-32-33-34 – “Artesão”, fotografia Vivian Furquim Scaleane, 2005.

Fonte – Arquivo pessoal da autora.

Figura 35-36-37 – “Artesão”, fotografia Vivian Furquim Scaleane, 2005.

Fonte – Arquivo pessoal da autora.

Figura 38-39-40 – “Artesão”, fotografia Vivian Furquim Scaleane, 2005.

Fonte – Arquivo pessoal da autora.

Figura 41-42-43 - “Artesão”, fotografia Vivian Furquim Scaleane, 2005.

Fonte – Arquivo pessoal da autora.

Figura 44-45-46 - “Artesão”, fotografia Vivian Furquim Scaleane, 2005.

Fonte – Arquivo pessoal da autora.

Figura 47-48-49 - “Artesão”, fotografia Vivian Furquim Scaleane, 2005.

Fonte – Arquivo pessoal da autora.

Figura 50 – “Terreiro Ilê Axé Opô Afonjá”, fotografia Lara R. Machado, 2006.

Fonte – Arquivo pessoal da autora.

Figura 51-52-53-54 – “Artesão”, Terreiro Ilê Axé Opô Afonjá, Salvador-BA, 2006.

Fonte – Arquivo pessoal da autora.

Figura 55-56-57 - “Artesão”, Terreiro Ilê Axé Opô Afonjá, Salvador-BA, 2006.

Fonte – Arquivo pessoal da autora.

Figura 58 – “Terreiro Ilê Axé Opô Afonjá”, Salvador-BA, fotografia de Lara R. Machado, 2006.

Fonte – Arquivo pessoal da autora.

Figura 59 – “Entrelaços”, Parque Ecológico de Campinas, fotografia de Vivian Furquim Scaleane, 2003.

Fonte – Arquivo pessoal da autora.

Figura 60-61-62 – “Batizado de Capoeira”, fotografia de Vivian Furquim Scaleane, 2005.

Fonte – Arquivo pessoal da autora.

Figura 63-64 – “Encontro Feminino de Capoeira”, fotografia de Carolina Romano, 2002.

Fonte – Arquivo pessoal da autora.

Figura 65-66 – “Azeviche”, fotografia de Maria Iranilda Ferreira da Silva, 2005.

Fonte – Arquivo pessoal da autora.

Figura 67-68-69 - “Terra do Sacode”, fotografia de Sombra, 2000.

Fonte - Arquivo pessoal da autora.

Figura 70-71-72-73 – “Maré Cheia”, fotografia de Carolina Romano, 2004.

Fonte - Arquivo pessoal da autora.

S u m á r i o

Introdução.....	01
CAPÍTULO I – Pesquisa de Campo.....	09
1.1 Escolha do Campo de Pesquisa.....	10
1.2 História do “Terreiro Ilê Axé Opô Afonjá”	11
1.3 Espaço Físico.....	19
1.4 Encontro com a “Comunidade do Terreiro” e seu Cotidiano.....	20
CAPÍTULO II - Processo Criativo.....	36
2.1 Material Coletado em Pesquisa de Campo.....	37
2.2 Montagem do Espetáculo Artístico de Dança “Artesão”	38
2.2.1 Laboratórios Dirigidos - Jogo como Liberdade.....	42
2.2.1.1 Escolha do tema para o Espetáculo.....	47
2.2.1.2 O Berimbau.....	49
2.2.2 Improvisação - Jogo como Ordem.....	51
2.2.3 Composição Coreográfica - Jogo com Beleza.....	55
2.3 Cenário e Elementos Cênicos.....	57
2.4 Construção dos Figurinos.....	64
2.5 Trilha Sonora.....	65

CAPÍTULO III - Roteiro do Espetáculo.....	72
3.1. Primeira Cena.....	74
3.2 Segunda Cena.....	75
3.3 Terceira Cena.....	77
3.4 Quarta Cena.....	80
CAPÍTULO IV - Troca de Experiências.....	89
4.1 Retorno ao “Terreiro” em 2006.....	91
4.2 Apresentação do Espetáculo Artístico “Artesão”	97
Considerações Finais.....	110
Referências	123
Apêndice.....	129
Apêndice 1 - Associação Arteiros na Dança.....	129
Apêndice 2 - Multiplicadores de Capoeira e Dança.....	130
Apêndice 3 - Rotina do Trabalho.....	132
Apêndice 4 - Capoeira, o carro chefe das atividades dos “Arteiros”	134
Apêndice 5 - O trabalho Artístico de Dança.....	140
Apêndice 6 -Considerações sobre o trabalho desenvolvido na “Associação.....	142
Apêndice 7 - Metas da “Associação”	143

Introdução

“Desde a origem das sociedades, é pelas danças e pelos cantos que o homem se afirma como membro de uma comunidade que transcende”¹.

¹ GARAUDY, 1980, p. 19.

O trabalho artístico-pedagógico que venho desenvolvendo² há mais de vinte anos, envolvendo manifestações populares afro-brasileiras, teve início ainda no começo de minha carreira profissional:

Em 1984, durante a adolescência, descobri a capoeira e através de pesquisas práticas e teóricas sobre a cultura popular, dei início ao primeiro momento de uma carreira profissional. Durante essa fase de formação profissional percebi que o alicerce de meu trabalho seria a relação humana. A arte através do corpo, por sua vez, poderia representar uma alternativa para melhorar a qualidade das relações humanas (Machado, 2001, p. 9).

As pesquisas em arte em diferentes comunidades afro-brasileiras, e a convivência em grupo, proporcionaram a minha formação uma capacidade de perceber e respeitar o próximo, gostar do que é simples, da terra, da natureza, de tudo que se remete ao “sensível”, o que representa, hoje, a característica marcante de meu trabalho³.

A partir de 1996, na instituição de ensino “Externato São João de Campinas⁴”, ministrei aulas de capoeira e dança, dirigi espetáculos artísticos e orientei pesquisas de campo sobre cultura popular afro-brasileira para um grupo de quarenta adolescentes da periferia da cidade, denominado “*Ilê Axé*”. A dança tinha como objetivo, segundo Padre Lelo (1997):

(...) proporcionar atividades motoras que colaborem no desenvolvimento físico e psicológico do adolescente, integrá-lo à cultura brasileira, por meio do conhecimento de costume, desenvolver a auto-estima, através do conhecimento do próprio corpo e do que pode realizar com ele, incentivar sua competência social e a confiança em si (Lelo, 1997, p. 47).

² Pela particularidade das ações e atividades descritas aqui na Introdução da Tese, tomo a liberdade de descrevê-las em primeira pessoa (eu), o que não levarei adiante no decorrer do trabalho.

³ Desde 1988, como aluna do curso de dança do Instituto de Artes, da Universidade Estadual de Campinas, dediquei-me intensamente às pesquisas sobre danças encontradas em regiões do nordeste brasileiro, como o maracatu, congadas, sambas, batuques e outras que apresentam aspectos diversos de tradições da cultura afro-brasileira.

⁴ O *Externato* é uma instituição cristã que atua em favor da causa da criança e do adolescente desprotegido. Durante cinco anos, a instituição atendeu adolescentes no Programa de Arte de seu Centro Educativo, que oferecia a dança e a capoeira como atividades fundamentais para a formação dos alunos.

A capoeira, identificada nas raízes e origens afro-brasileiras, constitui-se num pólo de interesse e atração para crianças e adolescentes. Em função de suas características de improvisação de reação ao inesperado, jogo de “cintura”, ginga, tornou-se um instrumento pedagógico adequado ao trabalho com a clientela que vive em esquemas não formalizados.

Para Padre Campos Júnior (1998):

Ao lado do grupo de dança, o Externato desenvolve um intenso trabalho de treinamento e resgate popular da capoeira dentro da mesma pedagogia de seus programas. Este trabalho tem conseguido resultados surpreendentes e adesão da maioria dos alunos. Seguindo essa filosofia, percebe-se o desenvolvimento físico-mental e o aumento da capacidade de concentração. O respeito ao corpo é indispensável para um desenvolvimento harmonioso (Campos Junior, 1998, p. 99).

Os alunos do “Ilê Axé” participaram do Programa de Arte oferecido pelo *Externato*, durante cinco anos, o que marcou a história dessa instituição e permaneceu na memória do grupo envolvido, influenciando suas ações e realizações como cidadãos. Ao ultrapassar os dezoito anos de idade, todavia, assim como acontece nas instituições assistenciais, de modo geral, os adolescentes tornaram-se impossibilitados de participar dos programas pedagógicos desenvolvidos pelo *Externato São João* e, por isso, no ano 2000, vários integrantes do grupo “Ilê Axé”, deixaram o programa sócio-educativo do *Externato*, exatamente no auge de realização desse processo. Como afirma Caro (1998):

Neste momento, a grande força deste programa está sendo o grupo Ilê-Axé, formado pela capoeira e dança, que com a auto-valorização resgatada na cultura e na arte de suas origens, proporciona um processo adequado de identificação e de pertença (Caro, 1998, p.23).

Após esse convívio com os jovens no *Externato* era evidente para todos os envolvidos no Programa o quanto esse grupo merecia chance de continuar desenvolvendo seu trajeto.

Diante dessa situação (e da regra a ser cumprida em relação ao fator idade), com o objetivo de dar continuidade ao desenvolvimento dos trabalhos, cerca de trinta jovens, integrantes do antigo grupo “*Ilê Axé*”, que completavam dezoito anos, foram convidados para constituir a “*Associação Arteiros na Dança*”, nome do atual grupo de trabalho artístico pedagógico, por mim presidido desde setembro de 2002.

A “*Associação Arteiros na Dança*” tem por finalidade formar pessoas para o trabalho social, como multiplicadores de capoeira, dança e percussão; receber e treinar alunos oriundos da periferia da cidade de Campinas e de outras entidades institucionais que apresentem afinidades com o universo artístico; além de divulgar o trabalho desenvolvido através de apresentação de espetáculos artísticos criados pelo grupo de alunos. Por meio de aulas de capoeira, dança e percussão, o grupo busca promover a conscientização dos valores da cultura afro-brasileira, resgatar a identidade própria e reintegrar cada adolescente e jovem à sociedade, como cidadão. Visa também, efetuar pesquisas na área de danças e/ou manifestações culturais e artísticas desenvolvidas no cotidiano de comunidades afro-brasileiras, como suporte para cada novo trabalho artístico a ser construído pelos intérpretes, uma vez que essas pesquisas em culturas particulares mostram ser de grande importância para o processo criativo em dança contemporânea.

Outro aspecto do trabalho dos “*Arteiros*” está voltado à interação dos alunos do universo acadêmico com jovens da periferia da cidade de Campinas, em busca de maior integração social. O trabalho que desenvolvo como **Mestra de Capoeira**⁵, artista, pesquisadora, e **docente**⁶ do Departamento de Artes Corporais da UNICAMP, desde 2001, propõe a participação de alunos universitários para a troca de conhecimentos, teóricos e práticos com os multiplicadores. Os encontros entre os alunos acontecem durante cursos de extensão (de capoeira e dança) oferecidos sob minha responsabilidade pela Escola de Extensão da UNICAMP e por meio de atividades diversas desenvolvidas na Sede dos “*Arteiros na Dança*”. Isso qualifica e enriquece muito o trabalho em desenvolvimento, o que hoje representa um marco na história desse grupo.

⁵ Participo da **Escola Brasileira de Capoeira**, ensinando esta atividade desde 1987 na cidade de Campinas - SP, sob a orientação de “**Mestre Oscar Neto**”, fundador deste grupo.

⁶ Desde então, venho desenvolvendo junto aos alunos dos Cursos de Dança e Artes Cênicas trabalhos voltados a processos criativos para a cena. Nesse período participei de disciplinas como “Trabalho de Graduação Integrado e Montagem Cênica”, que me deram a oportunidade de orientar a composição de diferentes espetáculos artísticos de dança e teatro.

Com o desenvolvimento do trabalho artístico dos “Arteiros na Dança”, entretanto, ficou constatado que os jovens do grupo estavam rotineiramente distanciados de sua própria tradição cultural. Assim, no dia a dia, encontramos dificuldade em desenvolver, com eles, um processo criativo em dança que se inspirasse nas tradições, memórias e mitos ancestrais advindos da cultura afro-brasileira na qual estes meninos estão historicamente inseridos.

Dessa forma, a atual pesquisa propõe a busca de subsídios da cultura afro-brasileira encontrada no “*Terreiro Ilê Axé Opô Afonjá*”, em especial na “*Comunidade Opô Afonjá*”, que re-significam múltiplos saberes da cultura africana. As visitas a esses espaços que unem a memória, a oralidade e, por meio da convivência, com o fazer diário de seus ritos, suas danças e cantos, puderam proporcionar um imenso material que se constituiu em conteúdo para todo o processo artístico elaborado posteriormente.

O “jogo” é apontado como atividade mastro desse trabalho. As relações humanas foram estudadas em todo o decorrer da pesquisa, desde o campo até a criação artística. O “jogo entre os corpos” aparece como proposta para a construção cênica da dança.

Na concepção do trabalho, a “dança” é definida como meio de comunicação, arte, forma de expressão, ritual, e de muitas outras maneiras, caracterizada principalmente pelo significado que assume no interior da organização social dos diferentes grupos humanos. Como forma de manifestação espontânea, ligada diretamente à cultura, é a mais antiga das artes; parte constitutiva do ser humano durante toda sua história, servindo como elemento de comunicação e afirmação, dando-lhe possibilidades de viver os símbolos de seu inconsciente por meio do próprio corpo, liberando emoções reprimidas, muitas vezes em função dos tabus culturais. A dança é encontrada em todas as civilizações, onde a emoção e o pensamento mágico não eram inibidos pela racionalização ou pela repressão dos instintos. Da necessidade de manifestar-se com a natureza e com o desconhecido, o homem chegou, então, à execução de seus rituais⁷, e neles participa com seu corpo, seus

⁷ RITUAIS: nessa pesquisa, refere-se às cerimônias e ou conjunto de regras que uma comunidade pratica no seu cotidiano, seja por meio da religião ou outra forma de manifestação, como cultura, arte, etc.

sentidos e suas emoções. Ao pensar em um ritual, é possível imaginar um verdadeiro complexo de ações que sugere um mundo à parte, ou seja, que transporta o homem para outro “tempo”, um tempo mítico, imaginário, não palpável, que propõe uma comunicação com deuses ou ancestrais.

A dança contemporânea, ou dança cênica (espetáculo), é uma forma de arte que se organiza em determinados grupos com técnicas ou treinamentos específicos para suas produções. Ela também carrega características culturais, pois, assim como nas danças tradicionais, os corpos que participam desses processos estão vivos e manifestam-se a partir de uma memória corporal que é trabalhada e recriada pela proposta de cada um, ou de cada grupo de dançarinos.

Além de expressão da sociedade e da cultura, a dança cênica é arte, portanto simbólica, e porta significações que transcendem o valor estético espetacular. Movimentos construídos coreograficamente e repetidos em cena contam histórias, revelam problemas ancestrais ou contemporâneos. São uma forma de expressão e comunicação complexa, pois envolvem valores e preconceitos, refletem o conceito histórico, econômico, cultural e educativo e podem suscitar discussão (Siqueira, 2006, p. 5).

O fundamento teórico que embasou o desenvolvimento deste trabalho foi o estudo “*Da Tradição Africana Brasileira a Uma Proposta Pluricultural de Dança-Arte-Educação*”. (1996), de Inacyra Falcão dos Santos. Seu trabalho procura recuperar elementos estéticos e místicos presentes na tradição africano-brasileira, enquanto criação coletiva, e oferece uma metodologia no desdobramento da vivência pedagógica pluricultural e na construção de uma identidade individual. Segundo a autora:

É importante mostrar que embora trilhemos um contexto social, com valores culturais, é importante desde o início a definição, na medida do possível, dos territórios, das diferenças históricas do ser humano na sala de aula e conseqüentemente no mundo. Somos diversos, mas somos iguais!

A minha aspiração, com essa visão, é de conscientizar, vivenciar e respeitar a diversidade plural da qual fazemos parte. É desmistificar estereótipos, ampliando horizontes, apontando assim, pacientemente, para um novo espaço (Santos, 2002, p. 31-32).

Ao produzir arte com essas aspirações, reconhecendo nossa ancestralidade e compreendendo melhor nosso corpo, lembramos nossos mitos e rituais esquecidos na sociedade brasileira. Conseqüentemente, a revalorização de nossa identidade cultural. Seguindo o pensamento da autora:

O ser humano brasileiro precisa trabalhar sua auto-estima, sua plenitude, além de modelos exteriores. Se ficarmos apenas no que existe, não haverá inovação; copiar modelos é negar a criação.

A nossa busca com essa proposta de trabalho artístico educacional é encontrar um estilo original para expressar e falar do corpo, com enfoque no indivíduo. Isso só vai ser possível com a troca de fora para dentro e de dentro para fora. Descobrir pelo movimento corporal a si mesmo e ao outro sem dicotomia. Uma forma de pensar diversa daquela que historicamente se teve (Santos, 1996, p.31).

Essa afirmação reflete inteiramente o percurso desbravado no trabalho realizado pelo grupo “*Arteiros na Dança*”. Como resultado da presente pesquisa de Doutorado, e em cena, os intérpretes criaram novas formas de pensar e de lidar com a vida, pois a dança no “palco” trouxe para cada intérprete inúmeras contribuições. Aqui, “palco” significa o espaço onde foi apresentado o espetáculo de dança, independente de sua natureza. É difícil descrever as inúmeras características as quais me refiro principalmente por ser uma criação viva tanto para quem dança como para quem assiste. No entanto, é fato que, nos corpos que se apresentaram, estão embutidas suas danças tradicionais, a capoeira, as relações humanas, a história de cada um, a ancestralidade e tantas outras, integradas, comunicando-se através do movimento e dialogando com o público, em uma única linguagem contemporânea o espetáculo, em sua forma final, que pode ser considerado dança cênica,

(...) uma das várias modalidades de manifestações culturais da contemporaneidade. Seu conjunto inclui trabalhos executados em silêncio, acompanhados de fala, frenéticos ou quase sem movimento, com ou sem uso de novas tecnologias revelando um universo cultural plural e complexo em que abordagens estéticas refletem diferentes correntes históricas, econômicas, religiosas e técnicas (Siqueira, 2006, p.4)

Para investigar o conteúdo de busca deste trabalho, estruturei a tese da seguinte maneira: o primeiro capítulo retratará a pesquisa de campo realizada durante os meses de janeiro, fevereiro, abril, julho, outubro e dezembro de 2005 e janeiro, fevereiro, junho e julho de 2006, no “*Terreiro Ilê Axé Opô Afonjá*”, em Salvador–BA. O capítulo é subdividido em quatro partes: a escolha do campo, a história do “*Terreiro*”, o espaço físico e o encontro com a “*Comunidade*”.

São descritos os afazeres cotidianos da *Comunidade* do *Terreiro* e temas mitológicos, que dão sentido aos rituais, significando e re-significando a cultura afro-brasileira, tanto para os ancestrais ali homenageados, quanto para as novas gerações que buscam compreender as inter-relações da *Comunidade* e a transmissão da história dessa tradição.

Como respaldo para retratar o contexto do “*Terreiro*” serviu de apoio o trabalho de Juana Elbein dos Santos, (1986). “*Os Nàgô e a morte: Pàde, Àsèsè e o culto Égun na Bahia*” (1986).

No segundo capítulo exponho o processo criativo de dança em suas diferentes fases. Dentro desse processo, foi escolhido o “jogo” como metodologia de trabalho prático. Jogo entre os corpos dos intérpretes, o “**jogo da construção poética**”.

Esse trabalho artístico identifica o mito como fator fundamental na inspiração criativa dos intérpretes. Os dados colhidos em pesquisas de campo e bibliográfica foram levados à sala de aula onde os dançarinos experimentaram, em exercícios de criação e em laboratórios dirigidos de dança, a recriação do material.

O estudo do “*jogo como elemento da cultura*”, proposto por Johan Huizinga (2007), foi importante para fundamentar teoricamente o entendimento sobre as relações criadas durante todo o processo. Relações entre o grupo dos “*Arteiros*” e a “*Comunidade Opô Afonjá*”, entre as pessoas no *Terreiro* e seus cotidianos, entre os intérpretes do “*Artesão*”, e entre eles, intérpretes, e suas realidades cênicas. O referido autor discute a natureza e o significado do Jogo como Fenômeno Cultural, descreve as características fundamentais do jogo, como a liberdade, a evasão da vida “real”, o isolamento, a limitação, a ordem e a tradição.

O terceiro capítulo descreve o Roteiro do Espetáculo Artístico de Dança “*Artesão*”, criado pelo grupo dos “*Arteiros na Dança*”, em Campinas, como resultado prático do processo de criação. Inspirado nos mitos que permeiam as manifestações culturais da *Comunidade no Terreiro*, o espetáculo, dividido em quatro cenas, traz como tema o mito do berimbau.

O capítulo final trata do retorno ao campo de pesquisa e da troca de experiências entre os “*Arteiros na Dança*” e a “*Comunidade Ilê Axé Opô Afonjá*”, por meio da apresentação artística do espetáculo de dança “*Artesão*”, realizado em janeiro de 2006, no *Terreiro*, em Salvador. Descreve a experiência a partir de reflexões teóricas construídas no estudo de depoimentos dos intérpretes dos “*Arteiros*” e de integrantes da “*Comunidade Ilê Axé Opô Afonjá*”, que participaram dessa pesquisa e assistiram ao espetáculo. Essas reflexões que transcendem o universo prático dos corpos trazem em si a memória, a tradição e ancestralidade, num universo “imaginário”.

As Considerações Finais da Tese vão abordar reflexões e conseqüências advindas do conteúdo aqui trabalhado e de depoimentos de pessoas envolvidas no processo.

CAPÍTULO I

Pesquisa de Campo

“Tanto no contexto artístico quanto no religioso, a compreensão é realizada pelo próprio conteúdo: na arte, a criação e na religião, a razão do mito. Todavia, na criação, o artista une-se à ciência e, através da sua capacidade intelectual, abstrai da forma real um novo conceito estético simbólico, dominando seu instrumento por meio da técnica, experiências acumuladas, emoção, sensibilidade e profunda consciência do seu ser. Já no contexto religioso, os mitos transmitem os valores, os princípios, as crenças, os ritos reforçam, moldam a vida da comunidade, em que a “função da arte” é a de presentificar a força da natureza (o orisá), ou a força do ancestral (o egungun), o iniciador de uma família, o fundador de um território ou de uma nação”⁸.

⁸ SANTOS, 2002, p.37.

1.1 *Escolha do Campo de Pesquisa*

“No processo religioso a concepção do movimento e sua expressão resultam de uma constante troca entre o homem e o poder sobrenatural, até que ocorra a possessão. Essa manifestação do sagrado se expressa, portanto, por intermédio de uma simbologia formal de conteúdo estético, mas que possui uma finalidade e uma função específica.

No processo criativo a concepção do movimento e sua expressão resultam de uma constante busca, de uma rigorosa investigação, de um processo disciplinado, sobre o que o movimento quer explorar,...

Torna-se imprescindível, pois, irmos mais a fundo nas buscas de informações e de nós mesmos, ir além dos espaços corriqueiros, imutáveis, desgastados, permitindo o surgimento do ‘novo’” (Santos, 2002, p.59)”

No momento de escolher o campo de pesquisa optamos buscar pelas tradições culturais afro-brasileiras, e os contextos ancestrais advindos desta, na cidade de Salvador-Bahia. Aí poderíamos encontrar um manancial de memórias e costumes afro-brasileiros, numa cidade em sua maioria de descendência africana, preocupada em manter viva a memória ancestral no seu cotidiano.

Nossa escolha pelo “*Terreiro Ilê Axé Opô Afonjá*” se deve ao fato de ser esse um espaço de reconhecimento público, dentro e fora do Brasil, que permanece ativo e, ainda hoje, convive com diferentes projetos sociais desenvolvidos pela *Comunidade*, projetos estes que apresentam um modelo educacional para atender necessidades urgentes de transformar os paradigmas culturais vigentes.

Outro importante aspecto que nos levou até a *Comunidade* do “*Ilê Axé Opô Afonjá*” foi a nossa busca por jovens que desenvolvessem trabalhos artísticos e estivessem fortemente ligados às suas próprias tradições culturais convivendo com sua ancestralidade e trazendo para a vida cotidiana, de forma consciente, os mitos africanos.

Tendo a experiência do trabalho desenvolvido com os “*Arteiros na Dança*” como base, valia nesse momento estar próximo de uma nova realidade que colaborasse com nossas buscas, desejos e dificuldades em relação a nossa pesquisa em arte e educação, principalmente com o olhar no corpo que dança. Sabemos que a dança dentro do *Terreiro* é encontrada nas festas rituais que nos interessavam enquanto foco de pesquisa e inspiração para a criação do trabalho artístico a ser produzido ao final desse processo. Segundo Santos (2002): *Pressupõe-se que o mito presentificado nos eventos ritualísticos pode exercer influência na criação artística (Santos, 2002, p.58).*

Nossa escolha pelo campo de pesquisa se deve, ainda, ao fato de termos desde o início do processo, a intenção de estabelecer uma relação de troca entre os grupos envolvidos. Acreditávamos que o grupo de jovens da “*Comunidade Ilê Axé Opô Afonjá*” pudesse também ter interesse nas trocas de experiências com os jovens dos “*Arteiros*”, por serem ambos os grupos envolvidos com a prática artística e com a cultura afro-brasileira.

1.2 História do “Terreiro Ilê Axé Opô Afonjá”

(...) o século XIX viu transportar, implantar e reformular no Brasil os elementos de um complexo cultural africano que se expressa atualmente através de associações bem organizadas, egbé, onde se mantém e se renova a adoração das entidades sobrenaturais, os òrìsàs e a dos ancestrais ilustres, os égun.

Essas associações acham-se instaladas em roças que ocupam um determinado terreno, o “terreiro”, termo que acabou sendo sinônimo da associação e do lugar onde se pratica a religião tradicional africana. Esses “terreiros” constituem verdadeiras comunidades que apresentam características especiais (Santos, 1986, p.32).

Sabe-se que africanos de originários de Bantu, Congo, Angola, Jejes, Daomé, Nagôs assim como os de origem sudanesa, vieram para o Brasil, de acordo com Santos,

(...) chegados durante o último período da escravidão, foram concentrados nas zonas urbanas em pleno apogeu, nas regiões suburbanas ricas e desenvolvidas dos estados do Norte e do Nordeste, Bahia e Pernambuco, particularmente nas capitais desses estados, Salvador e Recife (Santos, 1986, p.31).

Os "Nagôs" do Brasil constituíram "terreiros" tradicionais que ainda hoje conservam o sentido de comunidade e preservam suas raízes culturais, entre eles está o "Ilê Axé Opô Afonjá".

Os Terreiros nagôs não são apenas comunidades religiosas; a prática litúrgica é o fator aglutinante e transmissor de uma riquíssima tradição. O terreiro vincula e recria através de suas atividades, não somente uma língua particular, como uma conformação hierárquica, uma morfologia social e individual baseada em uma maior ou menor absorção inicial de princípios e conhecimentos, com concepções filosóficas e estéticas, formas alimentares, música, dança, uma língua ritual e, o que nos interessa, um patrimônio de mitos, lendas, refrões, etc (Mestre Didi, 1976, p.12).

O Terreiro de origem Nagô, "Ilê Axé Opô Afonjá", fundado no ano de 1910, na Rua Direita do São Gonçalo do Retiro, no bairro do Cabula em Salvador-BA, teve como primeira responsável a Senhora Eugenia Anna dos Santos, "Ialorixá"⁹ Oba Biyi, (Mãe Aninha), fundadora do terreiro, uma das mais importantes sacerdotisas da tradição africano-brasileira. Como afirma Marco Aurélio Luz, Mãe Aninha: (...) iniciava um diálogo com a inteligência da época, no sentido de desfazer os equívocos de interpretação sobre os valores africanos no Brasil e que alimentava a razão do Estado europocêntrico, avesso à pluralidade civilizatória e cultural (Luz, 2002, p.229).

⁹"(...) a **Iyálôrisà** – mãe dos òrisà – sacerdotisa suprema do "terreiro", é, ao mesmo tempo, a Iyálàse, mãe do àse do "terreiro". Por ser o chefe supremo é quem possui os maiores conhecimentos e experiência ritual e mística, que possui o àse mais poderoso e mais atuante. Ao ser investida como Iyálàse, ela é portadora do máximo de àse do "terreiro" desde a sua fundação. Ela será responsável não só pela guarda dos templos, altares, ornamentos e de todos os objetos sagrados, como também deverá, sobretudo zelar pela preservação do àse que manterá ativa a vida do "terreiro". In: SANTOS, J. E.: 1986, p.43.

Entre inúmeras ações e atuações significativas, Mãe Aninha participou da irmandade católica da Igreja do Rosário, dando exemplo de respeito à alteridade, solicitou, com sucesso, ao presidente Getúlio Vargas o fim das perseguições policiais, além de participar do II Congresso Afro-Brasileiro (1936), em Salvador, organizado por Edson Carneiro. Veio a falecer em três de janeiro de 1938.

Depois de terem sido realizadas todas as obrigações e os preceitos de acordo com o regulamento da seita, e estando tudo regularizado dentro do Axé Opô Afonjá, Maria Bibiana do Espírito Santo (Senhora) (...) ficou, como era de direito, devido a sua tradicional família da nação Axé de Ketu, com o título de Ialaxé Opô Afonjá (mãe do Axé Opô Afonjá), dirigindo os destinos do terreiro com uma senhora filha de africanos, muito amiga de Iá Obá Biyi (Aninha), por nome de Maria da Purificação Lopes (Badá Olufan Deiyi) (Deoscóredes M. dos Santos). (Luz, 2002, p.229).

Em 1941, ocorreu o falecimento de Mãe Bada, porém, as obrigações dentro do “*Ilê Axé Opô Afonjá*” foram realizadas da mesma forma; sucederam-na nessa função Mãe Senhora, Mãe Ondina e Mãe Stella.

Mãe Senhora, descendente da tradicional família Axipá, uma das sete linhagens do reino de Ketu, segundo Marco Aurélio Luz, (...) *era trineta da Ialorixá Oba Tossi, Sra. Marcelina da Silva que dirigiu o Ilê Ia Nasso, considerada a primeira casa do culto aos orixás nagôs na Bahia (Luz, 2002, p.227).* Recebeu, no “*Ilê Axé Opô Afonjá*”, personalidades da vida intelectual brasileira, proporcionando um diálogo entre o Terreiro e cientistas, artistas e escritores, como Jorge Amado, Pierre Verger, Carybé e outros. Teve um único filho em 1917, Deoscóredes M. dos Santos. Sempre acompanhada de seu filho, conhecido como Didi, Mãe Senhora, Iyalorixá Oxum Muiwa, (...) *deu grande brilho a sua gestão ampliando a territorialização dos valores nagô através da dinamização das relações “da porteira para dentro, da porteira para fora. (Santos D. M. e Luz, M. A, 2007, p. 11)*

Sucedeu Mãe Senhora, a Sra. Ondina Valéria Pimentel (Mãe Ondina), para Ialorixá.

Mãe Stella, desde 1976, desenvolve um trabalho dentro da Comunidade, com o objetivo de preservar a tradição africana. Inicialmente buscou legalizar as terras compradas por Mãe Aninha para o *Terreiro*, pois nelas vivem aproximadamente cem famílias. Envoltas em uma cultura de tradição oral, Mãe Stella escreveu um livro, participou de encontros, conferências e seminários no Brasil e exterior, e, em 1981, autorizou a inauguração do museu do “*Terreiro*”, *Ilê Ohun Lailai*.

A “*Comunidade Ilê Axé Opô Afonjá*” apresenta, em suas relações hierárquicas institucionais, o lugar de destaque da *Ialorixá* e em seguida os *ijoiyê* (portadores de títulos mais importantes, tanto do lado feminino como do lado masculino). Entre os femininos estão a *Iya Kekere* (“mãe pequena” – título daquela que substitui eventualmente a *Ialorixá* do terreiro, além de auxiliar nas suas obrigações sacerdotais), as *Egbomi* (senhoras de mais tempo de obrigação rituais) e as *Iyawo* (sacerdotisas novas). Entre os masculinos estão o *Balé de Xangô*¹⁰, o *Assogba* (supremo sacerdote do culto de “*Obaluaiyê*”¹¹), os *Obas*,¹² os *Alabes* (título dos integrantes da orquestra ritual) e os *Ogãs* (homens responsáveis pelos sacrifícios votivos, pelo toque dos atabaques e por outras atividades indispensáveis ao culto e ao funcionamento do *Terreiro*).

Segundo Marco Aurélio Luz, Mestre Didi, aos oito anos de idade, foi iniciado no culto “*Egungum*”¹³; aos quinze anos recebeu de **Mãe Aninha** o título de *Assogba*; sucedeu ao título de *Balé de Xangô* no período em que o *Terreiro* passou à responsabilidade de **Mãe Ondina**. Além de assegurar um elo mais forte com a comunidade de culto aos *Egunguns*, Mestre Didi, (...) possuía como escritor e artista uma

¹⁰ “**Balé de Xangô**: Alto título da casa de Xangô do terreiro Axé Opô Afonjá – deriva da titulação de Balé, que equivale a Oba, rei, nas cidades nagô. Oba+ ilê = rei, senhor da terra” (LUZ, 2002, p.184).

¹¹ “**Obaluaiyê**: Orixá nagô, Oba + olu + aiye, rei dos espíritos do mundo. Obaluaiyê comanda os espíritos realizando o princípio de restituição” (LUZ, 2002, p.190).

¹² “**Obá** – significa “rei” em língua nagô ou iorubá” (LUZ, 2002, p.190).

¹³ “Os Egúngún, Baba Égún, ou simplesmente Baba, espíritos daqueles mortos do sexo masculino, especialmente preparados para ser invocados, aparecem de maneira característica, inteiramente recobertos de panos coloridos, que permitem aos espectadores perceber vagamente formas humanas de diferentes alturas e corpo. Acredita-se que sob as tiras de pano que cobrem essas formas encontra-se o Égún de um morto, um ancestral conhecido ou, se a forma não é reconhecível, qualquer aspecto associado à morte. Nesse último caso, o Égúngún representa ancestrais coletivos que simbolizam conceitos morais e são os guardiões de herdados costumes e tradições. Esses ancestrais coletivos são os mais respeitados entre todos os Égúngún, guardiões que são da ética e da disciplina moral do grupo” (SANTOS, J. E, 1986, p.120).

significativa relação com a intelligentsia baiana atraindo para o Opô Afonjá uma llêiade considerável dessas personalidades (Luz, 2002, p. 237).

No *Terreiro*, o conteúdo de maior importância é o “axé”, que representa força dinâmica e é transmissível. As funções dentro desse espaço dependem do “axé” para serem executadas. Essa força pode ser recebida através do contato com objetos ou seres humanos e, também, é conduzida por meio simbólico. O “axé” se transmite e se aplica às inúmeras e diferentes realizações; pode diminuir ou aumentar de acordo com as práticas rituais. Entre essas práticas destacam-se as “obrigações” que são cerimônias reservadas, praticadas pelo “povo do terreiro”. *A força do àsè é contida e transmitida através de certos elementos materiais, de certas substâncias. O àsè contido e transferido por essas substâncias aos seres e aos objetos mantém e renova neles os poderes de realização (Santos, 1986, p. 40).*

Durante a pesquisa percebemos que as pessoas da *Comunidade* referem-se sempre aos “orixás”¹⁴

Os iorubás acreditam que homens e mulheres descendem dos orixás, não tendo, pois, uma origem única e comum, como no cristianismo. Cada um herda do orixá de que provêm suas marcas e características, propensões e desejos, tudo como está relatado nos mitos. Os orixás vivem em luta uns contra os outros, defendem seus governos e procuram ampliar seus domínios, valendo-se de todos os artifícios e artimanhas, da intriga dissimulada à guerra aberta e sangrenta, da conquista amorosa à traição. Os orixás alegram-se e sofrem, vencem e perdem, conquistam e são conquistados, amam e odeiam. Os humanos são apenas cópias esmaecidas dos orixás dos quais descendem (Prandi, 2001, p.24).

Através dos mitos podemos compreender relações e passagens da história dessa tradição afro-brasileira. Os mitos no *Terreiro* estão nas danças, nos cantos, nos objetos, nas construções, na vestimenta, nos rituais de iniciação, na comida, na maneira e no comportamento daquele que crê na religião dos “orixás”. Os mitos dos orixás, como afirma

¹⁴ Contou-nos uma das moradoras do “Opô Afonjá” que, assim como acreditavam os iorubás tradicionais e atualmente seguidores da religião dos “orixás” no Brasil, esses Deuses (“orixás”) receberam do “Ser Supremo” (“*Olorum*”) a função de criar e governar o mundo. Cada “orixá” tem suas responsabilidades no que diz respeito à natureza, à vida social da *Comunidade* e à própria condição humana.

Prandi, originalmente fazem parte dos poemas oraculares cultivados pelos “babalaô” (sacerdote do oráculo; adivinho). Segundo o autor, os mitos:

Falam da criação do mundo e de como ele foi repartido entre os orixás. Relatam uma infinidade de situações envolvendo os deuses e os homens, os animais e as plantas, elementos da natureza e da vida em sociedade. Na sociedade tradicional dos iorubás, sociedade não histórica, é pelo mito que se alcança o passado e se explica a origem de tudo, é pelo mito que se interpreta o presente e se prediz o futuro, nesta e na outra vida. Como os iorubás não conheciam a escrita, seu corpo mítico era transmitido oralmente. Na diáspora africana, os mitos iorubás reproduziram-se na América, especialmente cultivados pelos seguidores das religiões dos orixás no Brasil e em Cuba (Prandi, 2001, p.24-25).

Nas tradições religiosas africanas, a noção de “tempo” é bem diferente da noção ocidental a qual estamos habituados. O “tempo” no espaço do *Terreiro* acompanha as ações e tarefas dos moradores e participantes de forma tranqüila, como se não existisse relógio. No *Terreiro* parece que o tempo não passa, que ninguém tem pressa para nada e que tudo acontece na hora que tem de acontecer, o povo desse espaço sagrado adaptou ao cotidiano de suas ações outra noção de tempo.

Mesmo com toda tradição mantida pelos “terreiros” religiosos no Brasil, já não encontramos mais a idéia de que tudo se repete, as noções de aprendizados, os mitos, o conhecimento e a organização hierárquica da religião. Segundo Prandi:

(...) pouco a pouco, o povo de santo acerta seus relógios. Sabe que o candomblé deixou de ser uma religião exclusiva dos descendentes de escravos africanos – uma pequena África fora da sociedade, o terreiro como sucedâneo da perdida cidade africana, como ainda o encontrou Roger Bastide quase meio século atrás (Bastide, 1971:517-18) – para se tornar uma religião para todos disposta a competir com os demais credos do país no largo e aberto mercado religioso. Uma instituição dos tempos atuais, em um processo de mudança que reformula a tradição e elege novas referências, para o bem e para o mal. O tempo é tempo de mudar (Prandi, 2005, p.52).

No "*Terreiro Ilê Axé Opô Afonjá*" encontram-se diferentes projetos sociais desenvolvidos pela *Comunidade*. Dentre eles, estão as oficinas de costura, serralheria, artesanato e a tecelagem.

O projeto da Tecelagem aqui no Opô Afonjá surgiu da experiência de seis meses de curso no Instituto Mauá. Hoje coordeno o espaço da Tecelagem do Opô Afonjá com mais três meninas, Neide, Ana Rita e Rosana que já vem representando uma terceira geração, porque ela aprendeu com a gente. A tecelagem foi patrocinada pela Petrobrás, e hoje representa pra nós uma maneira de manter a tradição do pano da costa, que foi trazida pelo Mestre Abdias em 1985, eu acho. Foi ele quem iniciou essa prática de fazer as vestes para as Filhas e Mães de Santo. Bom, a Tecelagem tem dois anos. Eu gosto de aprender de tudo. Pra mim a arte é sempre valiosa. Posso depois ensinar meus filhos, meus netos. Desde pequena me atraíam as máquinas de tecelagem. Quando era maior vi uma máquina parada atrás da casa de "Xangô" e pensei, como pode? Alguém precisa usar essa máquina. Era um sonho e hoje eu tô aí fazendo uma coisa que era minha vontade. Mas a tecelagem veio depois na minha vida. Vou começar do início. Estudei na Mini Comunidade Oba Biyi¹⁵

O projeto da Mini Comunidade Oba Biyi teve início com a iniciativa de Mãe Ondina e Mestre Didi. Ambos viviam cercados de crianças aos seus redores, as quais pertenciam às diversas famílias da Comunidade do Terreiro, muitas eram netas de Mestre Didi.

Segundo Santos, D. M. e Luz, M. A. (2007):

Em língua yorubá Oba Biyi significa o rei nasce aqui. Ele é um oruko, nome atributivo do Xangô de uma das mais importantes sacerdotisas da tradição africana brasileira, a Sr^a Eugênia Anna dos Santos, Iyalorixá Oba Biyi.

Foi na intenção de homenageá-la por um lado e por se referir ao patrono do Ilê Axé Opô Afonjá, o orixá Xangô Afonjá por outro, e ainda de elevar os valores identitários dos envolvidos no projeto de educação, especialmente as crianças e jovens, que o GTE, Grupo de Trabalho em Educação da SECNEB liderado por Deoscóredes M. dos Santos, Mestre Didi Asipa, Alapini, escolheu o nome de Mini Comunidade Oba Biyi para o projeto de Educação Pluricultural (Santos D. M. e Luz, M. A, 2007, p.9)

¹⁵ Depoimento de Iraíldes Maria dos Santos. Colhido em Salvador-BA, em julho de 2005.

A “*Mini Comunidade Oba Biyi*”, onde predominou uma população infanto-juvenil de ascendência africana, que vivenciou as formas e/ou modelos de sociabilização de tradição, contribuiu para ensinar o aluno a manejar melhor vários códigos e técnicas da sociedade oficial. Luz (2000), ao falar sobre o aprendizado desenvolvido com a “*Mini Comunidade Oba Biyi*”, destaca o lúdico e o estético, pois, *estavam presentes todos os dias, a toda hora, ao contrário das escolas oficiais, em que a arte aparece excepcionalmente como apêndice, em dias e horas programadas, considerada geralmente como prescindível* (Luz, 2000, p. 203).

Um dos aspectos fundamentais da história da “*Mini Comunidade*”, como era carinhosamente chamada desde a sua criação, foi a intensa participação da *Comunidade*, que estava atenta ao desenrolar da obra desde a sua formação enquanto espaço físico até o desenvolvimento da experiência como um todo.

Era muito pequena, assistia às peças de teatro e isso me incentivou a fazer arte. Tive cursos de teatro, dança e canto a partir do estudo de Mitos Africanos. Já estudava fora do Terreiro, mas fazia cursos na comunidade, além das atividades que tomavam o dia todo, a gente tinha uma horta e vários projetos de arte. O primeiro projeto que participei chamou “cem anos de sirê”, tinha samba de roda, maculelê, bumba meu boi e mais um monte de coisas. A gente cantava música que a gente compunha pra homenagear as pessoas da casa com toques iorubás e cantos também. Tudo era motivo de música. Os jovens do Afonjá criaram um grupo “AJOA” (Associação Juventude Opô Afonjá). Já tinha meus dezessete anos. Cada jovem ficava encarregado de outro mais jovem. Tudo era dentro do Terreiro. A gente vivia aqui dentro. O convívio era até tarde da noite. Era uma obrigação tirar notas boas nos estudos pra seguir no Projeto ¹⁶.

Atualmente encontramos a escola de ensino fundamental *Eugênia Anna dos Santos* que substituiu o Projeto de Educação Pluricultural da “*Mini Comunidade Oba Biyi*”. Embora o objetivo original tenha se transformado, o projeto atual visa à formação de mobilizadores jovens, capacitando e promovendo a auto-estima e proporcionando espaço cultural de formação e educação junto aos alunos muitas vezes vindos dos setores carentes da sociedade.

¹⁶ Depoimento de Iraídes Maria dos Santos. Colhido em Salvador-BA, em 2005.

A Escola Eugênia Anna dos Santos, como afirma Santos, D. M. e Luz, M. A. (2007):

(...) teve sua arquitetura redesenhada, espaços adaptados a currículo pluricultural, como o pátio, e o grande salão transformados em simples salas de aulas. O currículo pluricultural foi abandonado e apenas retomado em desdobramentos da pesquisa educacional universitária e em alguns aspectos, gerou outras experiências educacionais na comunidade afro-brasileira” (Santos, D. M. e Luz, M. A, 2007, p. 158).

A atual escola do “Terreiro Ilê Axá Opô Afonjá” atende às crianças da Comunidade e dos bairros mais próximos; recebe cerca de trezentas crianças em dois períodos, manhã e tarde. Atualmente, funciona oferecendo estudo para o primeiro grau. Propõe uma filosofia pluricultural no aprendizado, com objetivos específicos: fundamentar as linguagens artísticas da música, artes cênicas, plásticas, etc; reconhecer suas características específicas na nossa cultura; proporcionar ao educando uma experimentação das atividades estudadas e sua reflexão; possibilitar a normalização das etapas estudadas para desenvolver futuros estudos e pesquisas e, no processo ensino aprendizagem, promover a integração com o meio ambiente e suas características de preservação; enfim, suas implicações na vida cotidiana das pessoas.

Na observação ao “Ilê Axé Opô Afonjá”, compreendemos que o Terreiro constitui uma verdadeira escola. Para Santos, D. M. e Luz, M. A. (2007):

Educação aqui se caracteriza pelas relações dinâmicas interpessoais e intergrupais, as regras, entre os mais antigos e os mais novos no decorrer das relações institucionais na dinamização do axé. Para além dos conhecimentos conceituais, da cosmogonia e da estética relacionadas com as dinâmicas rituais, há o conhecimento dos preceitos propriamente ditos e que é especificamente a forma e o modo de lidar com o sagrado, com o axé, o que exige conhecimentos esotéricos, e que somente determinados sacerdotes e sacerdotisas têm acesso e poder de realização (Santos D. M. e Luz, M. A, 2007, p.13)

1.3 Espaço Físico

(...) a criação do Terreiro espaço sagrado registra a presença da tradição; a aquisição e expressão de uma linguagem religiosa que persiste acessível ao social, por parte dos descendentes africanos na história da Bahia. Com essa nova expressão participam e integram-se no fazer da história brasileira. Ponto de partida que demonstra a solidariedade em prol do objetivo comum: reconstrução da identidade por intermédio da reafirmação dos valores ancestrais pela consolidação do corpo religioso, no exercício de funções sacerdotais no templo dos orixás, local de iniciação, Casa de Axé, lugar de cultura. Um espaço consagrado à continuidade dos valores atualizados no modo de ser e de fazer uma religião que perfaz saberes da Tradição e cultura descendente da África recriada no Brasil pela liturgia do Axé e pela vivificação dos mitos que conjugam o tempo sagrado dos orixás no templo chamado de Terreiro Ilê Axé Opô Afonjá (Rodrigué, 2001, p.70)

Embora o Terreiro se encontre no meio urbano, quando nos aproximamos do espaço fechado por muros temos a sensação de estar entrando num outro mundo, em outro tempo, pois a própria estrutura física nos faz sentir em uma roça. “Roça” é também uma maneira de se referir ao “Ilê Axé Opô Afonjá”, expressão usada por moradores.

Encontramos, então, a mata, que ocupa grande parte do Terreiro e a parte das casas e construções, de uso público e privado, que corresponde ao espaço urbano. Segundo Santos (1986):

(...) O espaço “urbano”, doméstico, planificado e controlado pelo ser humano, distingue-se do espaço “mato”, selvagem, fértil, incontrolável e habitado por espíritos e entidades sobrenaturais. Ambos os espaços se relacionam. O espaço “urbano” expande-se, fortifica-se e toma elementos do “mato”, que

ele deve pagar conseqüentemente. Há um intercâmbio, uma troca. O “terreiro” por estar constituído pelos dois espaços, mais a água representada pela fonte, contém todos os elementos que simbolizam o àiyé, este mundo, o da vida. Mas nele estão plantados e consagrados os altares (os peji) com seus lugares de adoração (os ajobo e os ojubo), onde são invocadas as forças patronas que regem o àiyé, os òrìsà e, separadamente, os ancestrais, ambos elementos do òrun, do além, dos espaços sobrenaturais, que permitem por sua presença simbólica – nos “assentos” e através do culto – estabelecer a relação harmoniosa àiyé – òrun (Santos, 1986, p. 35):

Entre as construções encontradas no “*Ilê Axé Opô Afonjá*” estão as casas das famílias (moradores), as casas dos “orixás” (divindades do culto), o Barracão “*Ilê Nla*” que abriga as “festas” públicas do culto aos “orixás”, o Museu “*Ilê Ohun Lailai*”, o Carrapicho (local comercial onde encontramos o que é necessário ao culto dos orixás) e a Casa do Alaká (casa da tecelagem) onde passamos grande parte de nosso tempo no processo de pesquisa de campo. O espaço do *Terreiro* nos convida a freqüentar alguns desses locais com mais liberdade, como o Museu, o Barracão em dias de “festa” e, ainda, às quartas-feiras, a Casa de “*Xangô*”. *A Casa de Xangô é a principal, socialmente tem poder imperial. É nesta Casa que a Ialorixá atende os que chegam. Visitar o Terreiro num primeiro momento significa ser recebido por Xangô (Rodrigué, 2001, p. 21).*

Bem próximo à Casa de “*Xangô*” encontramos a Fonte de “*Oxum*” (*orixá das águas doces, do ouro, da beleza e da vaidade*). Lá encontrávamos a água, sagrada, calma e misteriosa. Para Rodrigué, no universo religioso da tradição dos “orixás”: (...) *a água ultrapassa o campo da compreensão, aparece constantemente como pano de fundo nos mitos e como evocação da quietude e do silêncio (Rodrigué, 2001, p. 79).*

1.4 Encontro com a “Comunidade Opô Afonjá”

Em janeiro de 2005, conhecemos uma moradora do “*Ilê Axé Opô Afonjá*” que no decorrer dessa pesquisa nos acompanhou em descobertas, tornando-se nossa parceira a cada passo dado dentro e fora do *Terreiro* durante todo o processo. O seu nome é Iraildes Maria Santos, tem 28 anos, nasceu em Salvador e sempre morou no “*Axé*” ou “*Opô*

Afonjá”, nomes carinhosos adotados pelos moradores do *Terreiro* para se referir ao “*Terreiro Ilê Axé Opô Afonjá*”. Fizemos vários programas juntos. Visitamos espaços culturais como escolas de dança e teatros, além de outros terreiros religiosos.

No “*Terreiro*”, conviver diariamente com as pessoas representa um “iniciar-se” nos costumes “desde dentro” num eterno aprendizado de danças, palavras, expressões, cânticos e comportamentos que, associado à relação com objetos e receitas culinárias, possibilita um aprendizado passo a passo dessas inúmeras tarefas.

Nas palavras de Santos, D. M. e Luz, M. A. (2007):

“Da porteira pra dentro, da porteira pra fora”, no dizer de Mãe Senhora, caracteriza a dialética entre o universo do axé, da comunidade sagrada, seus valores seu poder e hierarquia com os contextos distintos da sociedade de valores laicos e positivistas, que constituem a razão de Estado e suas instituições. (Santos, D. M. e Luz, M. A, 2007, p.23)

Observamos durante todo o processo de pesquisa, o modo de “ser” da “*Comunidade Opô Afonjá*”: modo de pensar, agir e sentir em relação a sua ancestralidade humana, sócio-cultural, física e religiosa. Salientamos que o foco da pesquisa foi considerar a maneira de viver dentro do *Terreiro*, necessária a “maneira de ser”. Observar e participar da vida cultural dessa *Comunidade* com os valores e princípios da história social dos integrantes desse espaço.

Num primeiro momento, nosso objetivo foi poder conviver mais de perto com a *Comunidade* que mantém, por meio da tradição oral, sua história cultivada em atos e ritos cotidianos, preservando a prática de manifestações populares artísticas e religiosas, e que procura seguir seus caminhos em movimentos hierárquicos de seus ancestrais. Como diz Machado (2000):

O processo cultural herdado neste contexto do Ilê Axé Opô Afonjá é afro-brasileiro e em grande parte transmitido pela oralidade. Oralidade que corresponde à natureza da memória, “depósito” de gerações sucessivas, com a mesma força vital em forma de relato, canto, dança, poesia, ritmo e emoção, elaborando a história (Machado, 2000, p. 71).

Nossa relação com as pessoas da *Comunidade* se deu de forma bem natural; freqüentávamos cada vez mais e por maior tempo o espaço do *Terreiro* em suas diferentes atividades. Participamos de diversos momentos, dias comuns onde normalmente apenas os moradores costumam circular pelo espaço, dias de atividades internas em que fomos convidados por eles, dias festivos e outros. Com os encontros, fomos lentamente diminuindo a distância entre nós (intérpretes) e eles (moradores do *Terreiro*), pois tínhamos a intenção de nos sentir o mais próximo possível, sem perder o limite entre os dois lados. Podemos nos apoiar nas palavras de Oliveira e Oliveira (1990), em “Pesquisa Social e Ação Educativa: conhecer a realidade para poder transformá-la”, que dentro de um itinerário de pesquisa-ação, aponta como uma das etapas o processo de inserção do pesquisado:

A inserção é o processo pelo qual o pesquisador procura atenuar a distância que o separa do grupo social com quem pretende trabalhar. Esta aproximação, que sempre exige paciência e honestidade, é a condição inicial necessária para que o percurso de pesquisa possa, de fato, ser realizado de dentro do grupo, com a participação de seus membros enquanto protagonistas e não simples objetos. (Oliveira e Oliveira, 1990, p. 27)

Tivemos o cuidado de manter viva a prática de reflexões posteriores a cada dia de encontro com a *Comunidade*. Essas reflexões foram registradas em diário de campo e discutidas entre os intérpretes dos “*Arteiros na Dança*” envolvidos nesse percurso de trabalho. Em etapa posterior, essas reflexões colaboraram com o processo de criação em dança.

O primeiro dia de contato dos “*Arteiros*” com o espaço do “*Terreiro*” marcou o grupo de intérpretes. O espaço sagrado do *Terreiro* representou um caminho cheio de mistérios. Cada um dos intérpretes passou pelas casas dos “orixás” e ouviu Iraíldes contar com grande paixão tudo que lhe parecia significativo naquele primeiro momento. Ela falava sobre cada “orixá”, sobre cada espaço diferente do “*Opô Afonjá*”, explicava sutilmente alguns hábitos e costumes de cada pedacinho daquele espaço. Nesse dia, os meninos e meninas dos “*Arteiros*” permaneceram num silêncio absoluto ao escutar, observar e sentir. Só bem mais tarde é que falaram sobre aquilo tudo que tinham vivido e, então, como se já tivessem se transportado para esse novo plano, começaram a se

manifestar e a sentir vontade de voltar pelos caminhos percorridos pela manhã... A primeira refeição feita junto aos moradores, o almoço, também foi muito diferente. A comida representou outro momento de aprendizado e conhecimento daquela *Comunidade*. Sentir o gosto dos diferentes pratos, comer junto aos moradores do *Terreiro*, conversar sobre aquilo, saber quem cozinha, como se faz cada comida, enfim, uma pesquisa gostosa. Foi interessante perceber o quanto se sentiram próximos daquela realidade; estar ali comendo com aquele tempero, trazia um gosto especial de resgatar o gosto pelo desconhecido e ao mesmo tempo tão familiar.

Para nós era fundamental estar atento às relações que se criavam entre os moradores do *Terreiro* por conta dos “orixás” aos quais pertenciam. Normalmente as pessoas se referiam às atitudes de outra pessoa relacionando-a com o “orixá” ao qual pertencia. Cada um é filho de determinado “orixá” e acredita possuir características do modo de ser desse “orixá”. No início tudo era vago, pois não tínhamos muitas informações sobre cada um dos “orixás” e sabíamos muito pouco sobre as suas características e “modo de ser”. Mas, a convivência diária com as pessoas nos fazia sentir mais próximos dessa compreensão, de quem eram os “orixás”, como cada pessoa estava ligada àquele determinado “orixá” e como essas relações eram fortes e moviam a vida desses humanos. Até com as pessoas que vêm de fora do *Terreiro* é comum observarmos as relações que são feitas entre elas e seus possíveis “orixás”. Para se saber sobre os “orixás” a qual cada pessoa pertence deve-se “jogar os búzios”. Prandi (2001) afirma que essa arte da adivinhação o “jogo de búzios”,

sobrevive na África, entre os iorubas seguidores da religião tradicional dos orixás, e na América, entre os participantes do candomblé brasileiro, e da santeria cubana, principalmente. Na África e em Cuba, o oráculo é prerrogativa dos babalaôs, e, no Brasil, onde os babalaôs se extinguíram dos pais e mães-de-santo (Prandi, 2001, p. 18).

Participamos desse ritual depois de alguns meses de convivência dentro do *Terreiro*; foi significativo e despertou uma série de inquietações durante a pesquisa, que com o tempo foram sendo digeridas e transformadas dentro de cada um de nós. Sobre o

“jogo de búzios”, o que se tornou importante foi saber da existência dessa prática como uma arte de adivinhação que proporciona a comunicação entre os homens e os Deuses.

Escolhemos, durante a pesquisa, dentre os vários “orixás”, alguns com os quais nos identificamos para inspirar o processo criativo. No decorrer dos capítulos, voltaremos a falar sobre cada um deles e, principalmente, sobre as relações entre eles descritas nos mitos. Nossas escolhas foram feitas em função de uma série de características que partiam das danças, cantigas, vestimentas, alimentos preferidos, adornos, cores e outros.

Freqüentamos muitas vezes o *Terreiro* nas quartas-feiras, dia de “*Xangô*”, quando ele se abre para visitas. A princípio, apenas nos interessava estar presente, observar e conhecer aqueles que com amor realizam suas tarefas e cuidam do espaço sagrado. Encontramos pessoas andando descalças, o cheiro agradável de comida e o farfalhar das saias das mulheres dançando nos corpos com o vento forte que sopra entre as árvores.

A casa de “*Xangô*” foi a primeira casa que vimos ao entrar no *Terreiro*. Ali passávamos horas conversando com os moradores e percebendo a movimentação ao redor. Pessoas que entravam e saíam: corpos de pessoas, expressões, conversas, o ambiente. Descobrimos nesses momentos várias características do “orixá” “*Xangô*”. Durante nossas conversas com moradores tivemos a oportunidade de ouvir histórias e mitos e compartilhar daqueles momentos em que as pessoas se envolvem enquanto falam sobre o assunto. “*Xangô*”, nas palavras de Prandi (2001):

(...) é o dono do trovão, conhecedor dos caminhos do poder secular, governador da justiça. Teria sido um dos primeiros reis da cidade de Oiô, que dominou por muito tempo a maioria das demais cidades iorubanas, merecendo Xangô, talvez por essa razão, um culto muito difundido na África. É praticamente o grande patrono das religiões dos orixás no Brasil e seu culto está associado aos de suas esposas Oiá, Oba, e Oxum, originalmente orixás de rios africanos (Prandi, 2001, p. 21-22).

Observamos no dia a dia das pessoas na *Comunidade* um movimento contínuo de entrar e sair das casas, levar e trazer vasilhas de barro contendo alimentos diversos e água, entre outras ações, muitas vezes tão estranhas a nós, que eram de difícil interpretação. Aliás, foi muito difícil o desafio de aprender as “coisas” do *Terreiro* no seu “tempo”. Ou seja, tivemos que nos conter para deixar de perguntar tanto e perceber mais, pois só então aprendíamos o que poderia ser aprendido. E nos conformávamos em saber o que não poderia ser por nós aprendido, pelo menos naquele momento. Percebemos que atividades diversas e condutas rituais determinadas pelas obrigações e deveres, ligavam os mundos *Aiyê* (Terra) e *Orum* (morada dos “orixás”); entre elas, observávamos os homens e mulheres que vestiam, alimentavam, adoravam, compartilhavam a bebida e a comida e cuidavam da diversão dos “orixás”.

Com o tempo fomos percebendo que as pessoas tinham funções claras e recebiam nomes específicos. A mãe de santo responsável pelo *Terreiro* atribui tarefas às sacerdotisas, ou seja, as várias obrigações. A condição de cada sacerdotisa para realizar essas obrigações é determinada pelo seu tempo de iniciação no *Terreiro* e não por sua idade real. Essas práticas rituais desenvolvem o “axé” de cada uma e define seu papel e lugar na *Comunidade*. Segundo Santos (1986):

Quanto mais um “terreiro” é antigo e ativo, quanto mais as sacerdotisas encarregadas das obrigações rituais apresentam um grau de iniciação elevada, tanto mais poderoso será o àse do “terreiro”. O conhecimento e o desenvolvimento iniciático estão em função da absorção e da elaboração de àsé (Santos, 1986, p.40).

As obrigações, as quais os integrantes da “*Comunidade Opô Afonjá*”, se submetem durante toda sua vida dentro do *Terreiro*, foram extremamente importantes para nosso olhar de artista. Na verdade, levamos para casa inúmeras lições em observar o “*Povo do Terreiro*” cumprindo com suas “obrigações”, pois é marcante a relação entre o indivíduo e suas realizações. As relações entre eles e os objetos sagrados, entre eles e os “orixás”, e assim por diante.

Durante o processo de pesquisa praticamos o exercício de entrar e sair do espaço de forma emocional, física e espiritual. Estar ali, muitas vezes, podia significar estar longe ou estar perto, tudo dependia do dia e da maneira como chegávamos ao espaço. Tivemos a oportunidade de participar de festas públicas, chamadas de “*Siré*” e do preparo de algumas delas, como por exemplo: festa de “*Xangô*”¹⁷, “*Águas de Oxalá*”¹⁸, entre outras, as quais não descreveremos aqui, pois cada uma delas despenderia um tempo especial e pesquisas específicas para que pudéssemos fazê-lo. O que nos interessa agora é aquilo que pudemos observar em comum nos dias de “festa” em relação aos participantes do ritual, com um “olhar” carinhoso e respeitoso direcionado ao povo de santo e aos moradores do *Terreiro*. Como afirma Rodrigué (2001), o ritual do *Siré*

(...) é uma “festa” consagrada ao encontro com os deuses africanos, que tem suas raízes no passado mítico da Tradição Africana. Durante esse ritual, o tambor é saudado logo depois dos ancestrais, ainda antes de se formar a roda dos sacerdotes para dançar o Siré. A dança com os Orixás é o ponto alto dessa tradição. Essa “dança” é a marca distintiva do ritual (Rodrigué, 2001, p. 142).

Nos dias festivos, todos se envolvem na preparação do espaço do *Terreiro*, cada pessoa pensa, produz e realiza a beleza, sempre vivendo esse ritual da festa (*Siré*), com suas regras e características próprias e respeitando a hierarquia na *Comunidade*. Como bem descreve Barros (2006):

Nesse mundo de sons os textos, falados ou cantados, assim como os gestos, a expressão corporal e os objetos-símbolo, transmitem um conjunto de significados determinado pela sua inserção nos diferentes ritos. Reproduzem a memória e a dinâmica do grupo, reforçando e integrando os valores básicos da comunidade, por meio da dramatização dos mitos, da dança e dos cantos, como também nas histórias contadas pelos mais velhos como modelos paradigmáticos.

¹⁷ Nas palavras de RODRIGUÉ (2001, 51): o *Ilê Axé Opô Afonjá*; “(...) no dia 28 de junho, se renova pelo ciclo de celebração ao fogo com as cerimônias ao Orixá Xangô. São doze dias de ritual ao fogo; a cor vermelha apresenta-se para o ciclo da transformação”.

¹⁸ RODRIGUÉ (2001) descreve o Ritual das Águas de “*Oxalá*” (o grande “orixá” funfun (branco), o espírito, a força primordial da criação, a grande cabeça, associado às águas e ao ar), como “uma celebração de fundamento sacerdotal, um compromisso religioso fixado pelo calendário dos Terreiros mais antigos da Bahia”-“Dezesseis dias de branco é o traço que o diferencia dos demais ciclos. Esse ritual influencia direta e indiretamente na dieta alimentar, nas atitudes, nos hábitos e até nos sonhos de uma grande parte da população de Salvador”. Ver mais a respeito em: RODRIGUÉ (2001, p.25).

As regras de convívio são baseadas em etiquetas entre as diferentes categorias de idade, impostas pelas iniciações. O aprendizado é produto da vivência de um processo iniciático que se concretiza mediante a transmissão oral do saber. (Barros, 2006, p.266-267).

Durante esses dias, convivemos com pessoas de todo tipo, como artistas famosos, pesquisadores, jornalistas, políticos, pessoas do bairro, estudantes, moradores do *Terreiro* e outros. Segundo Rodrigué (2001), o ritual do “*Siré*” “(...) traz em seu bojo forças míticas e místicas capazes de envolver o público assistente e levá-lo a uma atitude silenciosa e reverente” (Rodrigué, 2001, p. 143).

Realmente o silêncio foi nosso grande companheiro e, com ele, as sensações que se instauravam pelo corpo como marcas pessoais e ainda desconhecidas por nós mesmos. A pesquisa durante as “festas” nos encantava pelas danças que carregavam ações, gestos, posturas, palavras, cantos, sons, cores, enfim, um universo de belezas particulares. Na verdade, nosso corpo entrou em consonância com o movimento de outros corpos, daqueles que dançam, dos “*orixás*”, do vento que entra pelo Barracão, do calor que se forma entre as pessoas presentes, da natureza. Sentíamos que as “festas” eram completas (redondas) e deveríamos nos calar para que elas pudessem dialogar com cada um de nós, sem que fizéssemos interpretações sobre o acontecido. A esse respeito citamos Calvino (1994): (...) *um silêncio pode servir para excluir palavras ou mesmo mantê-las de reserva para serem usadas numa ocasião melhor. Dessa forma uma palavra dita agora pode economizar cem amanhã ou talvez obrigar-nos a dizer outras mil. (Calvino, 1994, p. 94).*

Depois de tanto observar as pessoas do *Terreiro* em suas inúmeras tarefas, indo e voltando de um lado para o outro, percebemos que outra característica marcante desse espaço sagrado é o cheiro, ou melhor, os cheiros. Eles vêm de lugares diferentes e se espalham pelo ar. Às vezes vem da Casa de “*Xangô*” ou de “*Oxalá*”, outras vezes nos confundem e não sabemos ao certo nem que cheiro é e nem de onde vem. Mas de qualquer forma essa característica do cheiro foi fundamental para nossa pesquisa, pois nos acompanhou durante todo o processo criativo, estimulando a criação de movimentos e ajudando o intérprete a situar-se em outra paisagem enquanto cria e imagina. Nos dias de “festa”, tudo parece ficar mais intenso, até mesmo o cheiro das comidas e das folhas, que

invadem nossos corpos com mais força, durante todo o dia de preparo para a “festa”. Como bem exemplifica Rodrigué (2001), em cada ciclo de festa (...) *a cozinha reacende-se com um jeito próprio de cumprir um ritual. O fogo reflete nos rostos das pessoas e muda o semblante do próprio ambiente. Um verdadeiro laboratório iniciático tem seu lugar, e a sabedoria é metamorfoseada* (Rodrigué, 2001, p. 91).

Após várias visitas ao *Terreiro* é que começamos a falar sobre as inúmeras danças e as diferentes “festas” com seus preparos específicos. A dança está por toda parte, faz parte da vida da *Comunidade*. A “dança” encontrada no *Terreiro* nos inspirou a criar outra “dança” (espetáculo) a qual nos referimos aqui como *dança contemporânea*. Entendemos que, para a “*Comunidade do Terreiro*”, a dança faz parte de seus costumes e está inserida dentro do contexto religioso, o que a caracteriza como uma manifestação cultural afro-brasileira. Nas palavras de Santos (2002):

O papel da dança no rito é o de absorver o fazer implícito no próprio contexto religioso. Nessas danças vamos observar que os movimentos não são realizados de forma aleatória ou simplesmente como resposta ao ritmo ou à música. Os movimentos corporais são simbólicos, precisam ser representados de forma específica (...) (Santos, 2002, p. 38).

Como possível exemplo de sensações e emoções que vivemos ao observar um ritual em sua manifestação festiva, Verger e Bastide (2002) descrevem a experiência vivida em campo quando estiveram na África em Oshogbo, no momento em que se celebrava a festa do “presente” para “*Oxum*”:

É um espetáculo feérico, tudo dança, os reis dançam, as mulheres que o cercam dançam, os tocadores de tambor dançam e fazem dançar seus tambores, suas baquetas, enquanto o cantor enaltece os efeitos de Ataoja, glorificando sua linhagem. Uma após outra as delegações se sucedem, mas nunca param de dançar, o que faz com que a clareira inteira seja apenas um salto, uma ondulação, uma agitação de corpos, música de tambores, e chega a me parecer que as árvores dançam, que seus galhos rodam e que o vento acrescenta à música dos tambores as loucas músicas dos galhos que se chocam. (Verger e Bastide, 2002, p.104)

Participamos da vida no *Terreiro* também aos domingos, em diferentes horários, durante o dia ou à noite, em dias calmos ou agitados, em dias de chuva ou de sol; na verdade, já é difícil precisar quantas paisagens e situações distintas tivemos oportunidade de presenciar no “*Opô Afonjá*” junto à *Comunidade*.

Com todas as vivências, todavia, vieram também as dúvidas. Como saber da verdade, dos mistérios, do sagrado que nos une e, principalmente, como respirá-los? É necessário entrar no espaço a ser vivido, estar de corpo presente, sem distanciamento físico e ao mesmo tempo com credibilidade na imagem, no mistério, no sagrado e não palpável, mas aparente. Pensamos que as relações só são verdadeiras quando existem sinceridade, participação e troca de experiências entre os envolvidos. Pensar na relação com o espaço pesquisado nos remete a um espaço infinito, o qual vai além de nossos olhos, o campo imaginário que transcende e carrega a ancestralidade. Segundo Matta (1997): *O espaço é como o ar que se respira. Sabemos que sem ar morreremos, mas não vemos nem sentimos a atmosfera que nos nutre de força e vida. Para sentir o ar é preciso situar-se, meter-se numa certa perspectiva* (Matta, 1997, p. 29).

Acreditamos ser necessário para cada um de nós, enquanto falamos dos “espaços”, termos referências no próprio “corpo”, ou seja, em experiências vividas naqueles espaços físicos. A memória corporal nos faz sentir novamente dentro do espaço do *Terreiro* mesmo quando estamos distantes dele. Por meio dessa memória, somos capazes de sentir diversas sensações vividas nos momentos em que freqüentamos aquele espaço. Para Sant'Anna (2001), o corpo

(...) talvez seja o mais belo traço da memória viva da vida. Verdadeiro arquivo vivo, inesgotável fonte de desassossego e de prazeres, o corpo de um indivíduo pode revelar diversos traços de sua subjetividade e de sua fisiologia, mas, ao mesmo tempo, escondê-los. Pesquisar seus segredos é perceber o quanto é vão separar a obra da natureza daquela realizada pelos homens: na verdade, um corpo é sempre “biocultural”, tanto em seu nível genético, quanto em sua expressão oral e gestual. (Sant'Anna, 2006, p. 3).

Os corpos observados em pesquisa de campo no “*Terreiro Opô Afonjá*”, e na cidade de Salvador de forma geral, são corpos que carregam em si as tradições culturais, as quais viemos em busca para estudar por serem inspiração para o processo artístico. As palavras de Santos (1986) *retratam* um cenário comum a todos os descendentes afro-brasileiros, esse cenário desenha a imagem dos corpos, dos diferentes corpos que trazem em comum os traços ancestrais:

Como é do conhecimento geral, as culturas africanas foram transportadas para o Brasil pelos escravos negros que os colonizadores portugueses trouxeram desde sua chegada, como parte de seus bens e que, mais tarde, importaram diretamente da África, particularmente da chamada Costa dos Escravos. Instrumento indispensável do desenvolvimento da economia agrícola e mineral, o negro constituiu durante mais de três séculos a base de câmbio de um próspero comércio entre colonos europeus e algumas casas reais africanas. Durante três séculos, os diversos grupos étnicos ou “nações” de diferentes partes da África Ocidental, Equatorial e Oriental foram imprimindo no Brasil suas profundas marcas. A história desse tráfico, suas motivações históricas, econômicas e políticas constituem apaixonante pano de fundo da presença africana no Brasil (Santos, 1986, p. 27).

Os movimentos dos corpos no ato de lavar, limpar, plantar, cozinhar e outros, encontrados no cotidiano do *Terreiro*, além de caracterizar um ritmo de trabalho em movimentos e ações, também mostram uma melodia nas palavras, frases e cânticos o tempo todo.

Acreditamos que o corpo do intérprete, quando está em campo, deve estar disponível, de forma que seja possível receber o corpo do outro observado em pesquisa, no próprio corpo. É possível que isso ocorra durante o processo de pesquisa e de criação por meio de exercícios de laboratórios de dança (falaremos sobre os laboratórios no próximo capítulo). A partir da memória corporal de cada intérprete é possível recuperar conscientemente imagens dos corpos observados em pesquisa de campo e, pela memória, trazer algumas características como tamanho do corpo, peso, cor, ritmo, pulso, ações marcantes, gestos significativos, intenções, enfim, uma infinidade de características físicas de forma que os artistas se sintam o mais próximo possível dos corpos com os quais conviveram no campo de pesquisa. Esse é um exercício difícil e demorado, no qual o intérprete deve recorrer às suas próprias imagens, sensações e memória corporal para

resgatar a energia que envolve o seu corpo na dança, pois, como afirma Santos (2002): *O corpo como instrumento de expressão, é o elemento a serviço do simbólico que revive as experiências míticas e criativas (Santos, 2002, p.58).*

Em nossas pesquisas, sempre voltadas às tradições culturais afro-brasileiras, convivemos com corpos em busca de identidade e propriedade de tudo que é de seu “povo”; esses corpos nos trazem imagens de corpos resistentes. Portanto, devemos estar bem atentos aos detalhes, pois, por trás de toda força, alegria e beleza, está, muitas vezes, a dor. Observamos isso não apenas na capoeira, que já traz esse aspecto de maneira mais aparente, mas em várias outras manifestações populares, pois os corpos contam histórias e suas histórias são desenhadas por caminhos difíceis, repletos de muita luta e sofrimento. Afirma Vaz (2006):

Memória e história se recolocam também no corpo. Seja nos gestos miméticos que nos inscrevem numa tradição, seja nas marcas pessoais e intransferíveis que carregamos em nossos corpos. Questão fundamental, se lembrarmos que estamos numa civilização que despreza os rastros, sobretudo se forem eles portadores de dor e sofrimento. (Vaz, 2006, p. 59).

O corpo, material vivo e dinâmico, está em constante transformação. Sobre esse isso, afirma Fontanella (1995):

Hoje tenta-se recuperar o ser humano. A ênfase foi posta no corpo. Mas tem que ser corpo sujeito. Sujeito humano, eu diria. Por isso temos hoje tanto corpo na comunicação e tanta corporeidade na filosofia e na educação. A ‘coisa pensante’ de Descartes vai se tornando um mito, como também o sujeito pensante. O cérebro vai sendo desvendado devagar e seguramente. Talvez já possamos formular: ‘eu, cérebro, penso’. Já podemos distinguir o pensamento racional do pensamento neuronal. Porque o pensamento é do sujeito pensante, e não é o sujeito pensante. Por que deveríamos distinguir o sujeito do pensar, do sentir, do querer, do amor, do trabalho, do sofrer, do gozar, etc? (Fontanella, 1995, p. 22).

A pesquisa de campo possibilitou um processo de observar, estar perto, perceber e trocar experiências, realizações fundamentais para se dançar. Segundo Robatto (1994), o

profissional de dança tem o natural talento para captar as expressões corporais observadas no comportamento cotidiano das pessoas. Concordamos com a autora e acreditamos ter desenvolvido nossas capacidades como artistas, durante toda pesquisa, ao lado de pessoas especiais da *Comunidade “Opô Afonjá”*.

A comunicação não verbal varia desde os gestos mais recônditos e delicados, quase imperceptíveis, aos mais expansivos e até exaltados, que causam forte impressão. O trabalho do coreógrafo começa com a percepção desses gestos que estimulam sua fantasia, para depois transpô-los cenicamente, em associações subjetivas, únicas. O coreógrafo transforma o vocabulário gestual conhecido, imprimindo em cada gesto abordado outras conotações expressivas, elaborando, esquematizando ou enriquecendo as formas originais desses signos, numa recriação cênica. É importante para o aprofundamento das suas propostas, que os artistas cênicos desenvolvam uma percepção sensível das expressões corporais da vida real, assim como a capacidade de identificação dos incomensuráveis significados da linguagem do movimento. As mensagens contidas no corpo podem ser reveladoras para um observador atento e sensível, mas também podem ser expressas de forma muito sutil, introspectivas e de difícil percepção, ainda que profundas e penetrantes (Robatto, 1994, p. 160).

No decorrer da história do *Terreiro* têm sido repassados conhecimentos, rituais, costumes e tradições. Durante nossa convivência com as pessoas da *Comunidade*, o que nos pareceu foi que tudo que acontece pode transformar-se em arte, pois, para cada ação dentro do *Terreiro* existe um aprendizado como se fosse uma coreografia de dança. As pessoas se preocupam em enfeitar, arrumar, preparar, criar e cuidar da vida na *Comunidade*. Essas atitudes de carinho, amor, credibilidade e responsabilidade dominam o espaço, a cada instante. São seres humanos que demonstram em pequenos gestos e detalhes a importância da beleza e da alegria, em suas vidas. Tomamos como exemplo as mulheres que trabalham na Cozinha do “*Terreiro*”: *É só apreciar os bordados das batas e das saias de bicões, feitos há mais de 50 anos, em fita e com muita arte... São saias ritualísticas, com três a seis metros de roda que ao se dançar abrem-se como ondas do mar (Rodrigué, 2001, p. 98).*

O aprendizado da “*Comunidade Opô Afonjá*” se dá no cotidiano não apenas para as crianças e jovens que estão na escola ou para aqueles que seguem a religião, mas para qualquer pessoa que frequente o espaço e esteja propenso a respeitá-lo e vivenciá-lo. Foi

exatamente a sensação de ser mais um aprendiz que nos despertou o interesse em seguir com a pesquisa na busca de compreender um pouco mais sobre o aprendizado através das gerações.

*O Axé é uma escola o tempo todo. Porque se dança assim? Como se canta? É assim. Não é assim. Aprendemos no dia a dia. Um passa pro outro. A gente aprende escutando. Primeiro aprende a ouvir pra depois falar. Errar aqui não é feio. É bom aprender e ter humildade*¹⁹.

Sabemos que, assim como *Iraildes*, outros jovens que hoje moram no “*Opô Afonjá*” tiveram o privilégio de participar da “*Mini Comunidade Oba Biyi*” e, portanto, nossa troca de experiências com eles foi fundamental para reflexões futuras sobre tudo aquilo que fomos buscar junto à *Comunidade do Terreiro*, visando repensar as práticas artísticas e pedagógicas desenvolvidas no trabalho dos “*Arteiros na Dança*”. Para Santos, D. M. e Luz, M. A. (2007), a realização da *Mini Comunidade Oba Biyi*

(...) se constitui em um aspecto da expansão da alegria da tradição africano-brasileira. Sua vocação para o coexistir com a alteridade, seu esforço de adaptar-se transformando linguagens e valores, e de enfim cumprir fielmente o objetivo de ser um projeto piloto inspirador de uma nova episteme educacional, deseja contemplar o direito à identidade nacional plural e plena da infância e juventude brasileira.(Santos, D. M. e Luz, M. A, 2007, p.188).

A grande paixão de cada intérprete pela experiência vivida junto à *Comunidade “Opô Afonjá”* é realmente corporal. Da mesma forma que sentimos certa tristeza e até angústia em chegar finalmente a essa etapa de fechamento da pesquisa de campo, acreditamos que tenham sentido, também, muitos outros importantes pesquisadores da área como, por exemplo, nos relata Angela Lühning, na fala de Verger-Bastide (1958) ao contar um momento específico de sua viagem à África:

¹⁹ Depoimento de Iraildes Maria dos Santos, moradora do “*Opô Afonjá*”, em Salvador – BA, coletado em 2005.

Verger e Bastide terminam seu artigo com uma nota já nostálgica:

“Mas outros deveres me esperam em Paris, e eu não verei outra vez as ‘iaôs’ de Xangô, que me fizeram sonhar em pleno coração da África, e as suas irmãs do outro lado do oceano” (Verger e Bastide, 2002, p. 50).”

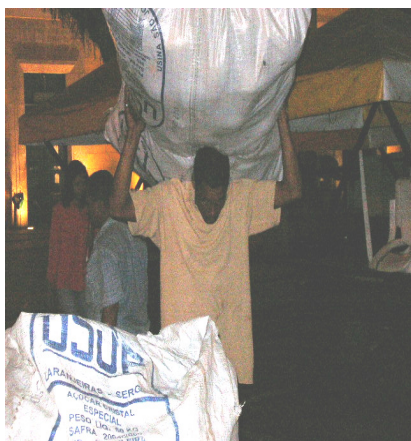


Figura 06-07-08-09 – Mercado Modelo, Salvador-BA. 2005



Figura 10-11 – Mercado de São Joaquim, Salvador-BA. 2005



Figura 12 –Terreiro Ilê Axé Opô Afonjá, Salvador-BA. 2005



Figura 13 –Casa do Alaká, Salvador-BA. 2005



Figura 14-15 – Oficina de tecelagem, Salvador-BA. 2006

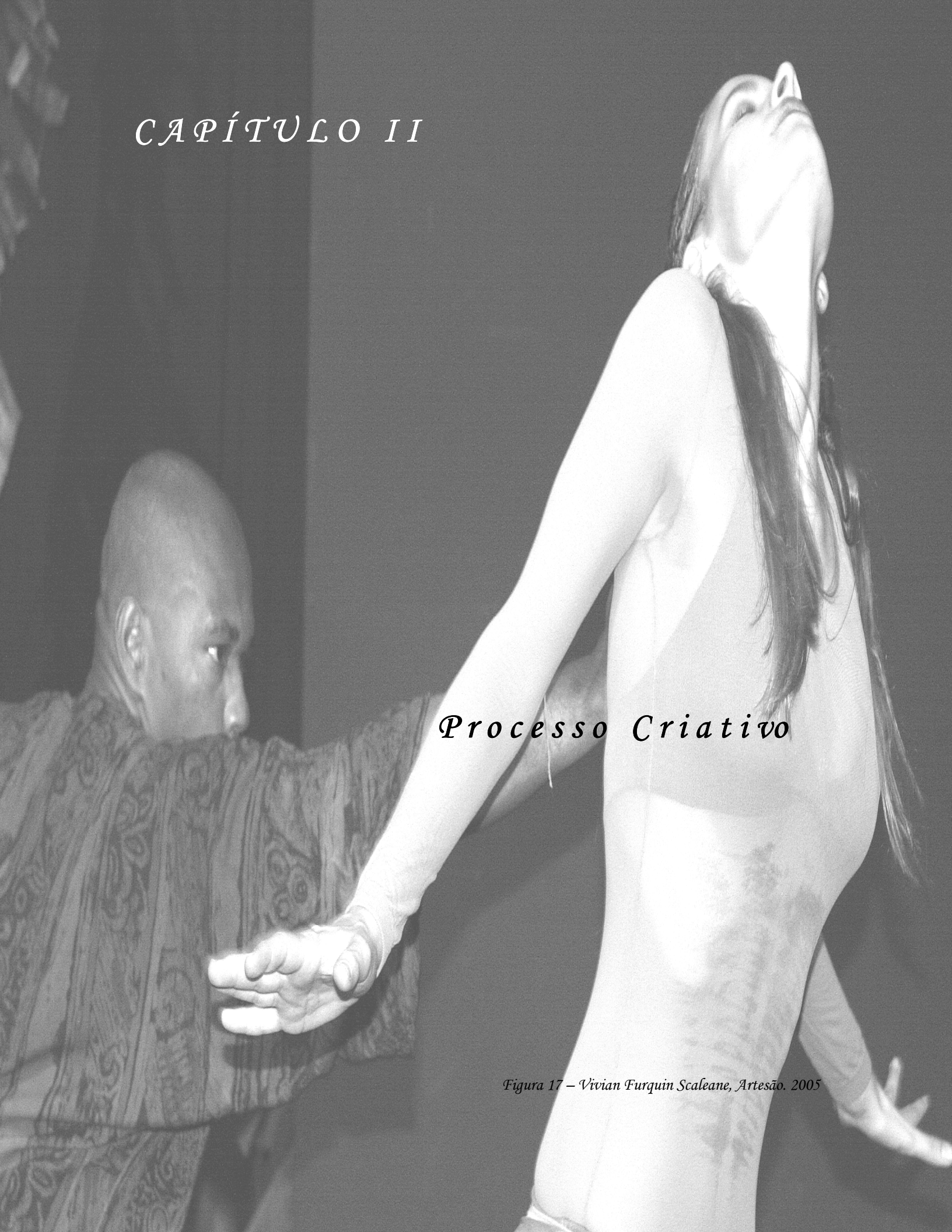


Figura 16 – Pano da costa, Salvador-BA. 2005

CAPÍTULO II

Processo Criativo

Figura 17 – Vivian Furquin Scaleane, Artesão. 2005



2.1 *Material Coletado em Pesquisa de Campo*

A Pesquisa de Campo realizada forneceu dados por meio dos registros de imagens e de sons para um estudo teórico e prático sobre as ações cotidianas, as realizações de rituais, o contato direto com a natureza, a oralidade como forma de comunicação e, principalmente, a arte de criar e lidar com o artesanato, prática esta que acompanha a vida da *Comunidade* no “*Terreiro*”. Encontramos, durante a pesquisa, pessoas portadoras de saberes ancestrais que trazem para o dia a dia, e para suas consciências, os mitos africanos.

Foi possível identificar os movimentos dos corpos das pessoas na “*Comunidade Opô Afonjá*” e, com eles, características fundamentais que contribuíram para o estudo de movimentos de dança criados durante o processo de trabalho do grupo dos “*Arteiros*”.

Os artesãos estão por toda parte, não apenas no “*Terreiro Opô Afonjá*”, mas principalmente nas ruas de Salvador. Observando artesãos de diferentes ofícios, percebemos que apresentam algumas características em comum, por exemplo, o dom da paciência. Normalmente são pessoas calmas que têm paciência para criar e produzir o artesanato. A impressão que tivemos, muitas vezes, no *Terreiro*, observando as meninas da *Casa do Alaká*,²⁰ era de que o tempo parava para que aqueles fios todos pudessem se manifestar num entrelaçar longo e infinito. Quantas tardes nós passamos ao lado delas observando os corpos que, no simples desembaraçar do novelo de linha, mostravam-se repletos de carinho, paciência e seriedade. Isso tudo para, bem depois, às vezes depois de semanas, esses mesmos novelos serem colocados nas máquinas de tecelagem e só aí, então, começarem a ser tecidos por elas. Ainda nas máquinas o processo tinha seu tempo... Outras tantas tardes de paciência, carinho, amor e credibilidade no produto que ali surgia. Tudo era extremamente importante para nós, cada palavra, cada gesto ou movimento. As mãos, o olhar e a atenção que empregavam na ação de tecer tornavam aqueles corpos mais seguros, felizes e belos. Foi também comum percebemos ações minuciosas feitas pelos artesãos. Observamos que o artesão, independente de que tipo de artesanato produz, apresenta o seu ritmo próprio que traz, para as ações daquele corpo, uma certa “dança”. “Dança” que tem seu tempo, significado e está totalmente ligada à vida daquele que a realiza.

²⁰ CASA DO ALAKÁ – Casa da tecelagem do “*Terreiro Ilê Axé Opô Afonjá*”.

As imagens de paisagens e cenas vividas em pesquisa de campo auxiliaram a construção dos movimentos, pois propunham nova qualidade para as ações e imagens que surgiam no decorrer do processo criativo dos intérpretes e do Grupo. A Fonte de “Oxum” do “*Opô Afonjá*”, por exemplo, foi uma imagem forte e significativa para o grupo de intérpretes, uma vez que nos inspirou para a criação da dança, tanto pelos simples movimentos e sentidos que surgiram a partir desses contatos como por inúmeras histórias que ouvíamos dos moradores do “*Terreiro*”, enquanto estávamos ali sentados.

O campo de pesquisa representou ainda um forte mastro enquanto fornecedor de imagens voltadas à lida com elementos diversos, em ações cotidianas dos corpos na *Comunidade* do *Terreiro*. A exemplo disso tivemos as “obrigações” realizadas pelas pessoas na *Comunidade* as quais nos inspiraram pela imensa quantidade de elementos utilizados em suas práticas. Como bem pontua Vanda Machado:

Seja qual for o material, se couro, contas, porcelana, barro ou madeira, plantas, pedras, água, são “preparados” para transcender a sua forma física ou arranjo material que lhes dá formas e cores. Consagrados, esses elementos adquirem significados pleno, tornando-se portadores da “força” necessária para a conduta ritual. Desses elementos simbólicos, grande parte é retirada do próprio ambiente natural do terreiro. Entretanto, só quando “preparados” por indivíduos iniciados eles vão cumprir sua função ritual, tornando-se prontos para a emissão de potencial energético básico e pleno de axé (Machado, 2000, p. 44).

Observar as danças dos “orixás” durante as festas no “*Opô Afonjá*” teve, além de grande importância, um sentido de nos aproximar daquele momento de alegria e liberdade que se assemelha ao momento da criação do intérprete.

2.2. *Montagem do Espetáculo Artístico de Dança “Artesão”*

O processo criativo de dança realizado pelos “Arteiros”, bem como a escolha do tema para o espetáculo artístico de dança criado pelo grupo, se deu por meio do estudo sobre os dados colhidos em pesquisa de campo, descobertas individuais dos intérpretes em vivências no “Terreiro”, propostas artísticas de dança realizadas pela direção do espetáculo em sala de aula envolvendo o contexto escolhido e a busca das histórias individuais de cada intérprete do grupo.

Tivemos como foco do trabalho criativo a interação da linguagem corporal no diálogo entre a dança desenvolvida por cada intérprete e a capoeira, parte integrante das *experiências anteriores*²¹ do grupo “Arteiros na Dança”. Adotamos o “jogo” como procedimento metodológico para o desenvolvimento desse trabalho. Como afirma Huizinga, são íntimas as relações entre a dança e o jogo. Para o autor, a dança (...) *é uma parte integrante do jogo: há uma relação de participação direta, quase de identidade essencial. A dança é uma forma especial e especialmente perfeita de jogo* (Huizinga, 2007, p.184).

Nossa prática corporal se deu a partir do improviso, das criações e descobertas de movimentos que surgiram em processo de relação e diálogos corporais. O que queremos trazer à discussão, então, é o “jogo” entre os corpos dos intérpretes como o **“jogo da construção poética”**. Para a realização desses jogos entre corpos temos como ferramenta os elementos da capoeira e da dança que cada corpo traz consigo. Entendemos o “jogo” como relação entre o corpo do intérprete e outro estímulo qualquer, ou seja, um jogo feito entre dois corpos, entre um corpo e determinado elemento cênico, um corpo e uma imagem, enfim, a relação que se desdobra em diferentes situações simboliza o “jogo”, que então só se dá na relação com o outro, como argumenta Silva (2004) ao falar de treinamento individualizado para a capoeira: (...) *um outro que pode ser inclusive imaginário, imaginado, virtual* (Silva, 2004, p. 66-67).

²¹ Ver mais a respeito: MACHADO, Lara Rodrigues. *Capoeira e Dança na Formação de Adolescentes*. 2001. 164 pg. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes/Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2004.

O “jogo” que veio da roda de capoeira foi para a sala de dança, transformou-se em pequenas células de movimento, foi estudado, discutido, reelaborado, mais uma vez transformado agora em seqüências coreográficas e, finalmente, tornou-se responsável pelo entrelaçar das relações entre os intérpretes e o conteúdo pesquisado por eles.

O fato é que o início do processo criativo se deu através do estudo feito por nós mesmos sobre a experimentação do “jogo” em improvisos e reflexões posteriores. Para isso, seguimos um caminho de descobertas por meio de práticas conhecidas no universo artístico da dança, compondo um conjunto de três etapas diferenciadas: *laboratórios dirigidos, exercícios de improvisação e composição coreográfica*. Essas etapas de trabalho estão todas voltadas ao tema escolhido e embasadas na matriz do “jogo da capoeira”; são complementares e dependentes entre si.

Isso significa que mesmo seguindo uma ordem e iniciando o processo pelos laboratórios dirigidos de dança, quando passamos para a segunda etapa da improvisação não abandonamos totalmente a primeira, porque apesar das etapas não serem simultâneas, elas se utilizam uma da outra fornecendo conteúdo artístico e fundamentos para o desenvolvimento de cada uma delas. As etapas não se realizam ao mesmo tempo, pois no primeiro momento o intérprete deve estar totalmente disponível para o desconhecido, para a descoberta individual, o que o impede de refletir sobre o que está acontecendo naquele momento; apenas será possível elaborar o material aflorado durante os laboratórios num momento seguinte, onde então se inicia a improvisação desses conteúdos. Da mesma forma, quando pontuamos aquilo que será improvisado ainda não podemos fechar em forma de coreografia, uma vez que os movimentos estão sendo explorados de inúmeras formas através dos exercícios de improvisação para depois serem organizados em composições cênicas. Sendo assim, o intérprete realiza laboratórios, pelos quais entra em contato com seu lado mais sensível, para em seguida improvisar e enfim compor. O que acontece é que cada fase do processo criativo dá ênfase a uma etapa, quando o aluno é orientado por um longo período de tempo (horas) em determinada tarefa já se sabe por qual etapa está passando.

Mesmo quando o intérprete chega à etapa da composição final do espetáculo, ele não deve deixá-la congelar, mas, sim, mantê-la viva. Para que ela tenha vida é necessário que os intérpretes alimentem, dentro de si, os “sentidos” e as “verdades” por eles descobertos durante o processo criativo. Portanto, realizar alguns laboratórios por curto período de tempo (vinte minutos, por exemplo), novos exercícios de improvisação que venham a enriquecer as composições já elaboradas e até mesmo quando possível retornar ao campo de pesquisa, são atitudes positivas e enriquecedoras para que se mantenha a qualidade do trabalho artístico.

O estudo dos movimentos observados em campo proporcionou aos corpos dos intérpretes um alicerce para a criação e realização dos movimentos que se tornaram cada vez mais íntegros no decorrer do processo criativo e colaboraram para que cada um pudesse se sentir como parte significativa desse universo cultural afro-brasileiro.

Os corpos dos intérpretes dialogam durante os “jogos”, num aproximar-se e afastar-se um do outro, num diálogo que parte da movimentação da *ginga da capoeira*²² e vai se desenvolvendo até transformar-se em diferentes ações entre os intérpretes.

Inicialmente a *ginga* propunha apenas um reconhecimento dos corpos que em muitos momentos podia representar certa relação de luta, ou seja, as diferenças entre cada corpo e seus movimentos. Como descreve Jair Moura, para o capoeirista a *ginga* representa e caracteriza um guerreiro em movimentos de resistência:

O “gingado” é a alma da luta. Quem ginga bem, dá sempre seus golpes com segurança nos pontos visados e se esquivia, com maestria, dos golpes desferidos pelo adversário. Um exímio capoeirista ginga em frente aos adversários num vaivém desconchavado da cabeça e do corpo, dos braços e das mãos, das pernas e dos pés, de passos e contrapassos, de dribles ou fintas de corpo, de jeitos, de trejeitos e de torção de corpo, desnordeando o leigo ou otário, e principalmente outro capoeirista,

²² A *ginga* representa o movimento eixo do capoeirista. Ela traz em si as características de cada participante que, através de seu gingado procura se comunicar com o outro. Esse “jogo” pode evoluir desde a dança e a brincadeira até à própria luta. Os movimentos da capoeira, ao mesmo tempo em que exigem certas habilidades dos praticantes para que sejam executados, também são movimentos orgânicos de fácil apreensão pelo corpo que se disponibiliza a realizá-los.

impossibilitando-o de perceber o lugar que visa bater, bem como a pessoa a ser atingida, quando se trata de dois ou mais adversários (Moura, 1976, p. 20-21).

O corpo se desdobrou em partes e se recompôs o tempo todo. Esse corpo, que esteve atento e ao mesmo tempo descontraído, foi capaz de mover-se em todo espaço, em diferentes direções e níveis, virando de cabeça para baixo, recuando, avançando, torcendo-se, procurando espaços vazios entre os corpos para se moldar, perdendo e recuperando seu eixo através da movimentação da ginga e seus desdobramentos e outras milhares de possibilidades as quais se submete na prática. Assim como pudemos perceber no corpo dos capoeiristas, também o dançarino aguça os próprios sentidos através da busca e do estudo de seus movimentos que nascem de estímulos diversos. Como afirma Silva (2004):

Os sentidos dos movimentos, ou graus de mobilidade, são determinados por estímulos, que podem ser internos, do próprio capoeirista, ou externos, fornecidos pelo ambiente, e às vezes ambos, interno e externo. O capoeirista se expressa em respostas a esses estímulos (Silva, 2004, p. 166).

Podemos dizer, então, que esse **“jogo da construção poética”** depreende “sentidos” por meio da liberdade de criar e de romper com as regras conhecidas. A partir desses “sentidos” - os quais acreditamos que são trabalhados em função poética e constituem “verdades” para cada um dos corpos envolvidos -, constroem-se possíveis relações cênicas entre os intérpretes. O fato do intérprete, nesse processo específico, sentir-se na liberdade de quebrar as regras da capoeira e ao mesmo tempo ter o outro para se relacionar através do “jogo”, nos traz a sensação de “dançar jogando” e/ou “jogar dançando”.

2.2.1 Laboratórios Dirigidos

“Jogo como liberdade”

“(...) primeira das características fundamentais do jogo: o fato de ser livre, de ser ele próprio liberdade” (Huizinga, 2007, p.11).

Durante essa etapa, foi solicitado ao intérprete que trouxesse para sala de aula, a fim de desenvolver atividades práticas, elementos de uso cotidiano de cada participante. Entre esses elementos vieram, e foram espalhados pelo espaço da sala, instrumentos de percussão, tais como atabaque, berimbau, pandeiro, agogô e reco-reco, cestos com cabaças, arames, vime, potes com água, pedaços de pano e couro, facas, facões e pedaços de vidro. Nesse primeiro momento ainda não tínhamos claro qual seria o tema para a criação do novo espetáculo do grupo.

Além desses estímulos criados pelos elementos cênicos, fizemos uma seleção das músicas que mais traziam boas recordações a cada um dos intérpretes, sobre suas experiências no universo da capoeira e/ou no campo de pesquisa (*“Terreiro”*). As músicas eram tocadas ao fundo dos exercícios de laboratórios de dança e serviam como mais um estímulo para o processo criativo. Com o tempo, cada intérprete foi orientado para decodificar o que essas músicas significavam e o que provocavam em cada corpo.

Durante o processo criativo as experiências aparecem no imaginário e inconsciente de cada um, o que propõe um grande encontro de imagens vindas de lugares diversos como, por exemplo, do *“Terreiro Opô Afonjá”*, das ruas de Salvador, das inúmeras rodas de capoeira já vivenciadas, das pessoas que fazem parte dessa trama e de paisagens que compõem o cenário dessa pesquisa. Essas imagens aparecem e desaparecem a todo

instante, provocando reações diversas em cada um e dinamizando o processo de criação em dança.

Para Huizinga (2007) o jogo baseia-se

(...) na manipulação de certas imagens, numa certa “imaginação” da realidade (ou seja, a transformação desta em imagens), nossa preocupação será, então, captar o valor e o significado dessas imagens e dessa “imaginação”. Observamos a ação destas no próprio jogo, procurando assim compreendê-lo como fator cultural da vida (Huizinga, 2007, p. 7).

A partir dessas diferentes imagens os intérpretes foram instruídos para jogar capoeira com o outro e deixar que esse jogo de capoeira se transformasse. Os **movimentos básicos da capoeira**²³, como a ginga, os golpes, as defesas ou negativas e outros eram realizados pelos corpos de forma livre sem a preocupação com a técnica e os detalhes do movimento. Apenas mantinha-se a intenção de determinado movimento e, dele, surgia outro com nova aparência, sugerindo nova estética e novos sentidos.

Nesse processo também foi possível brincar com as regras da capoeira, pois, estando o corpo fora do **ritual da roda**²⁴, muito se permite enquanto ações e intenções. O que normalmente não é costume para o capoeirista passa a ser explorado com liberdade absoluta no momento dos laboratórios, como, por exemplo: deitar no chão, dar as costas ao oponente, fechar os olhos, entre outras ações. Explicando melhor isso, podemos imaginar algumas situações: os capoeiristas dentro da roda jamais vão se arrastar pelo chão com a barriga ou com as costas; já, nos laboratórios de dança sim. Eles também não vão se abraçar enquanto jogam, apenas ao final de cada diálogo ou jogo; no laboratório de

²³ Ver mais a respeito em SILVA, 2004.

²⁴ São inúmeros os **RITUAIS NA PRÁTICA DA CAPOEIRA**. Podemos destacar alguns: a vestimenta dos capoeiristas, as ações deles ao iniciarem o jogo da capoeira, que, na verdade, podem estar próximas de ações de “benzer” o espaço ou o próprio corpo, de pedir autorização aos ancestrais para jogar e aos instrumentos para entrar no espaço sagrado da roda e, até mesmo, de entrar em contato com o chão através das mãos (em desenhos específicos) ou da cabeça como se fosse uma devoção ao ancestral ou à memória de um mestre.

dança não só aparecem milhares de abraços como, também, ações de fazer carinho na pele do outro ou na própria pele, de cheirar, de esfregar, etc.

Nesse momento o intérprete atua com o objetivo de entrar em contato com seu próprio corpo e percebê-lo diante da proposta de trabalho artístico, por meio dos estímulos escolhidos pelo grupo, a fim de proporcionar um cenário ou ambiente propício ao encontro desse intérprete com todo o universo envolvido. É necessário que o corpo de cada intérprete seja em primeiro lugar reconhecido pelo próprio dono, como se fosse necessário um momento de silêncio interior para poder sentir o que não está aparente e, dessa forma, perceber o corpo na proposta de trabalho. Acreditamos que o corpo, como afirma Santos (2002), é um

(...) elemento portador de conhecimento e de expressão, levado em consideração na comunicação da dança. Cada pequena parte desse instrumento tem sua importância no processo. Conhecê-lo possibilita ao indivíduo uma consciência dos seus poderes e de sua limitação física, permitindo uma forma coerente de expressão (Santos, 2002, p.82).

Cada intérprete explora o espaço, os elementos cênicos e o estímulo musical produzidos por instrumentos de percussão, através do próprio corpo, mantendo os olhos fechados, pois é uma maneira eficiente de entrar em contato consigo mesmo e dar diferentes interpretações àquilo que está sendo vivido. Os corpos respondem aos estímulos diversos e, dessa forma, a dança surge harmonicamente por meio das diferentes partes do corpo em contato e diálogo com os elementos cênicos, cenários e trilha sonora. De acordo com Santos (2002):

Há significados e funções que se definem por regiões, partes do corpo. O torso é o centro expressivo da dança, com a respiração, de onde os movimentos dependem para garantir sua força, versatilidade e tensão. Os braços e as pernas produzem o vocabulário dos gestos. As articulações permitem uma variedade de movimentos, elasticidade, força e beleza. A cabeça gira, inclina, direciona a força do movimento, o foco. A coluna vertebral nos dá a noção do eixo corporal; é responsável pela condição estática e dinâmica, reunindo as outras partes do corpo (Santos, 2002, p.83).

Muitas vezes as imagens e memórias sobre as danças dos “orixás”, observadas durante as festas no *Terreiro*, apareciam para o grupo de intérpretes durante as vivências nos laboratórios. Isso despertava cada vez mais o interesse do grupo em pesquisar, e compreender no próprio corpo, as danças rituais afro-brasileiras encontradas no *Terreiro Religioso*, e a procurar entender a diferença entre as danças dentro do ritual do *Terreiro* e a dança agora dentro da sala de aula, no processo criativo do grupo. Dentro da dinâmica do grupo em criar a partir das imagens resgatadas dessas festas do “*Terreiro*”, encontramos entre o “jogo” e a festa uma aproximação. Segundo Huizinga (2007):

Existem entre a festa e o jogo, naturalmente, as mais estreitas relações. Ambos implicam uma eliminação da vida quotidiana. Em ambos predominam a alegria, embora não necessariamente, pois também a festa pode ser séria. Ambos são limitados no tempo e no espaço. Em ambos encontramos uma combinação de regras estritas com a mais autêntica liberdade. Em resumo, a festa e o jogo têm em comuns suas características principais. O modo mais íntimo de união de ambos parece poder encontrar-se na dança (Huizinga, 2007, p. 25).

Com o desenrolar dos laboratórios de movimento essas relações se transformavam propondo até uma relação de companheirismo, paixão ou amor. Essas relações criadas propunham ações dançadas que descreviam sensações dos elementos da natureza como se fosse um deslizar na pele, escorrer como água, grudar como barro, refrescar como vento e queimar como fogo. Portanto, exercícios de dança propostos aos corpos em contato com elementos da natureza facilitaram ao intérprete a percepção das sensações provocadas por esses elementos e os tipos de movimento que desencadeavam no seu próprio corpo. Essas atividades propunham basicamente trabalhar em contato direto principalmente com a terra, a água e as plantas encontradas nas matas.

Outro exercício de laboratório de dança aplicado ao grupo de intérpretes em sala de aula consistiu em observar imagens registradas em livros e, a partir delas, criar movimentos com características referentes à observação feita. Assim, foram criadas e lidas várias frases que vinham de encontro com as imagens e serviam como novo elemento inspirador para os intérpretes durante o processo de criação do espetáculo, assim como na construção das personagens. Escolhemos Pierre Verger como autor inspirador, já que encontramos forte semelhança de nosso trabalho com sua obra de forma geral: o

imaginário, registros sobre a África e o Brasil, o estudo artístico e cultural de povos e de realidades do negro, da tradição afro-brasileira e do corpo desenhado em cada foto.

Seguem frases inspiradas nas fotos de Pierre Verger, encontradas no livro 'Saída de Iaô' (páginas 48, 51-55, 58-71), criadas a partir da experiência corporal vivenciada em laboratórios de dança:²⁵

✚ “Beijo, aperto de mão, aperto no coração, enroscar de peles no afiar do facão”.

✚ “Desenrolar de águas num fio de braços e pernas”.

✚ “Mata fechada, fleche de luz, fumaça de memórias que me envolve”.

✚ “Água doce de tão imensa, salgada do mar macia, de tanta luz gostosa e quente, enfim misteriosa e infinita”.

✚ “Pele nua que afunda no macio das curvas que sente vento e desejo que fura o espaço com os olhos e amacia o chão deitado, batido de terra. Mulher de pele macia que sente o ventre”.

O estudo dessas frases foi realizado na prática dos movimentos de dança, pois, através da experimentação dos corpos, as palavras surgiam dando forma e sentido aos nossos conteúdos e sentimentos estimulando a criação da dança.

²⁵ VERGER, Pierre . *Saída de Iaô – cinco ensaios sobre a religião dos orixás. Fotos de Pierre Verger*. São Paulo: Axis Mundi Editora/ Fundação Pierre Verger, 2002.

Os laboratórios dirigidos de dança propõem:

- Busca de imagens, para cada intérprete, sobre a pesquisa de campo, sobre a vida da capoeira e outras que não se sabe de onde vêm...;
- Reconhecer e identificar sensações individuais;
- Descobrir e criar relações e sensações com o corpo do outro, com o próprio corpo, com os elementos cênicos e com outros estímulos, como os sonoros;
- Armazenar internamente um aglomerado de emoções e sensações ainda em processo de estudo;
- Identificar vontades e desejos em experimentar a relação com o outro, com as coisas e com nosso próprio corpo.

Durante os laboratórios percebemos que a dança que surgia em cada um dos corpos, integrava o indivíduo a sua realidade possibilitando então sua relação com o outro. Essa dança que nasce no corpo de cada intérprete, que por sua vez é orientado pelo professor, vem de encontro com todo o universo das investigações individuais e de grupo. Como bem pontua Santos (2002):

A dança integra o físico, o psíquico e o emocional. Pode ser considerada não só como um estímulo da imaginação, mas como um constante desafio para o intelecto e um cultivo do senso de apreciação. Tudo isso leva-nos a perceber a dança como um elemento integrador e integrante do processo educacional. No que tange a sociedade, a dança tem tido o poder de reforçar a importância do corpo como instrumento e símbolo do poder. Tem também revigorado um conjunto de valores e crenças. A dança religiosa no seu comportamento ritualístico enfatiza a disciplina, a coesão e a identidade do grupo, o sentimento e a dignidade (Santos, 2002, p.25).

2.2.1.1 *Escolha do tema para o Espetáculo*

“ARTESÃO DE BERIMBAU”

Os mitos encontrados durante a pesquisa permeiam as manifestações culturais e foram inspirações para a descoberta de mitos dentro do trabalho artístico de dança. Após aproximadamente dois meses de trabalho de laboratórios dirigidos de dança, o grupo escolheu o tema para a montagem do espetáculo de dança. Diante de todas as experiências vividas por cada intérprete, juntamente com os dados da Pesquisa de Campo, o grupo optou por trabalhar centrado na figura do “Artesão” e mais especificamente o “*Artesão de Berimbau*” que contempla as experiências anteriores dos intérpretes. Portanto, consideramos que a criação do grupo gira em torno do mito do berimbau, instrumento musical produzido por artesãos, fundamental à prática da capoeira e composto por vários outros elementos da natureza como a cabaça, a verga, as sementes, o vime, o arame, o couro, a pedra, o barbante além dos utensílios utilizados na confecção do berimbau, como a faca, o facão, a lixa, o caco de vidro, a água, e outros.

Da mesma forma que a dança, o mito também apresenta relação com o “jogo”. De acordo com Huizinga (2007), o mito

(...) é também uma transformação ou uma “imaginação” do mundo exterior, (...) o homem primitivo procura, através do mito, dar conta do mundo dos fenômenos atribuindo a este um fundamento divino. Em todas as caprichosas invenções da mitologia, há um espírito fantasista que joga no extremo limite entre a brincadeira e a seriedade. Se, finalmente, observarmos o fenômeno do culto, verificaremos que as sociedades primitivas celebram seus ritos sagrados, seus sacrifícios, consagrações e mistérios, destinados a assegurarem a tranquilidade do mundo, dentro de um espírito de puro jogo, tomando-se aqui o verdadeiro sentido da palavra (Huizinga, 2007, p. 7).

Por meio de experiências do próprio grupo de intérpretes e de observações feita durante a pesquisa de campo pelas ruas de Salvador, percebemos que o *artesão de berimbau* apresenta em sua movimentação corporal cotidiana uma mistura de “gingados” como se estivesse dançando ou jogando capoeira. Os corpos dificilmente estão estáticos.

São corpos que se agacham, apóiam-se em diferentes partes do corpo para manusear o material, levantam-se de um banco ou tronco onde costumam também se sentar por algum tempo, apresentam movimentos ágeis com os braços e mãos e impressionam com suas destrezas em produzir o instrumento em cada etapa final de sua arte. Muitos desses artesãos estão ligados ao universo da capoeira, ou pelo menos têm um contato íntimo com ela. Como afirma Mestre Moraes, em depoimento aos alunos dos “Arteiros” (2003), (...) *o aprendiz de capoeira antigamente era aprendiz de ofício de seu mestre de capoeira. Além de aprender a jogar, tocar e cantar, desenvolvia também a função de marceneiro, artesão, sapateiro e outras*²⁶.

As imagens de paisagens encontradas pelos intérpretes durante os exercícios de laboratório, devido aos próprios estímulos levados por eles para a sala de aula (elementos cênicos), colaboraram para a criação de um cenário composto por mata de onde se retiram cabaças e vergas para a construção do berimbau, além de outros elementos que compõem esse instrumento, como o caxixi (instrumento trançado por sisal sobre um fundo de pedaço de cabaça e preenchido por semente, espécie de chocalho), a baqueta²⁷, o arame, o barbante, o dobrão ou moeda ou, ainda, a pedra que especialmente em nosso processo criativo aborda simbolicamente elemento do “orixá” “Xangô”. É interessante citar parte do romance de Antônio Olinto, “A Casa da Água”, que em sua poética nos trouxe imagens e sensações importantes durante o processo de laboratórios para a criação do trabalho artístico de dança. Esse trecho do livro foi lido como inspiração em sala de aula, o que levou à criação de ações entre os intérpretes durante o exercício de ouvir as palavras, senti-las e então deixar que os corpos dialogassem em criação de movimentos próprios. Durante o trecho escolhido, o autor descreve lembranças de um dos personagens do romance que nos inspirou para criar nossa poética sobre a pedra do berimbau:

Lembrava de outro homem que passava horas quieto num canto, desejava saúde à avó dizendo a palavra aláfia, cumprimentava dizendo eku-jokô, quando falava mais era para lembrar coisas antigas, do tempo da escravidão, fora escravo num engenho de cana no

²⁶ Depoimento de **Mestre Moraes**, concedido aos alunos dos “Arteiros na Dança” em palestra na Sede do Grupo., em Campinas, 2003.

²⁷ Segundo PASSOS: (2006: 22) as **baquetas** são: “(...) pedaços de biriba que variam de 30 a 40 cm de comprimento e que podem ter até um centímetro de espessura na cabeça, parte que fica junto à mão e meio centímetro na extremidade que bate junto ao arame. Tudo depende do tamanho do berimbau e da cabaça”.

interior, gostava de morar agora em cidade grande, com muita gente, uma noite aumentou a voz e fez uma declaração que Mariana ouviu e guardou. O que ele disse foi:

- As pedras crescem.

E explicou que recebera uma pedra das mãos do próprio Xangô e ela crescerá:

- Xangô dançava e me deu uma coisa, pensei que fosse um orobô, quando meti na boca vi que era uma pedra, pus ela dentro de um alquidar, a pedra cresceu, hoje está com mais do dobro do tamanho.

Mariana via as pedras da rua crescerem também, imaginou o dia em que uma pedra suspendesse uma casa, mas talvez pedra só crescesse dentro de alquidar ou pedra na terra e no mar cresceria também? Anos mais tarde, pegaria pedras em Lagos e divisaria de novo a cara do homem que dizia que as pedras cresciam, lembrava seus olhos muito abertos no rosto escuro, o corpo quase sumido, sentado num canto da barraca (Olinto, 1999, p.45).

Um ponto bastante forte para o grupo de intérpretes, durante as experiências em laboratórios de dança, foi a descoberta de uma sensação comum entre as mulheres em relação à gestação e a relação entre os homens diante da imagem de um mastro representado pela verga ou madeira de berimbau. Essas descobertas proporcionaram diferenças significativas entre homens e mulheres, o que gerou um estudo sobre a cabaça como elemento símbolo da fertilidade (a cabaça em nosso trabalho artístico simboliza o próprio ventre da mulher e tudo que se remete a esse universo da gestação) e a verga como elemento símbolo da virilidade masculina.

Entre várias ações destacamos o romper da cabaça, que na criação cênica sugere a perda da virgindade de uma mulher, que passa por essa experiência de forma boa ou ruim, como acontece com nossos personagens. O fato de a cabaça ser aberta de forma bruta e sem nenhuma sensibilidade gera conflitos e desencadeia discórdia entre os personagens no decorrer do roteiro.

2.2.1.2 O Berimbau

O berimbau, que é o instrumento musical de maior importância na roda de capoeira, provoca os capoeiristas para o desenvolvimento do diálogo corporal. Segundo Passos (2006, p.12), o berimbau (...) *pode ter sido inventado na Índia, popularizou-se em várias versões na África e ressignificado no Brasil.*

No Brasil, o berimbau é o instrumento símbolo da Bahia e das práticas que têm a Bahia como origem. Passear pela cidade de Salvador é quase impossível sem se encontrar desenhos, pinturas, esculturas e o próprio instrumento, percutido e à venda nos principais pontos turísticos (Passos, 2006, p. 13).

Ele acompanha a vida dos capoeiristas e vai além em nosso processo criativo, pois direciona o roteiro artístico da composição em dança. Trataremos de forma sucinta do assunto berimbau - enquanto origem e caracterizações -, pois o que representa o foco para nosso trabalho artístico é justamente o mito do berimbau, aquilo que se transformou, tornou-se “imaginação” do mundo exterior.

Silva (1979) caracteriza o berimbau como:

(...) vara arqueada por meio de um arame tenso) completa-se com uma coité presa no arame; vareta para ferir esse mesmo fio produzindo som; uma moeda de vintém moduladora do som, e finalmente o caxixi: cestinha com alça, contendo sementes, fundo de caco de cuia, trançada com talas de bambu (...).(Silva, 1979, p. 40).

Carneiro (1974), em seu livro “*Folgedos Tradicionais*”, afirma que existiam dois tipos de berimbau, o berimbau de boca e o de barriga. Nesse caso estaremos todo o tempo nos referindo ao berimbau de barriga, assim denominado pelos capoeiristas antigos provavelmente por ser apoiado na barriga do tocador enquanto usado.

Tão pouco se sabia do berimbau, fora da cidade de Salvador, que, no meu livro Religiões Negras, 1936, achei conveniente dar uma descrição dele, em que o relacionava ao humbo e ao rucumbo de Angola, com a fotografia de um grupo de instrumentistas em ação numa roda de capoeira. Anotei, na ocasião, os sinônimos gunga e berimbau-de-barriga. Não preciso reproduzir agora as palavras de há trinta anos. Quem, neste país, a esta altura do século, ainda não viu um berimbau? (Carneiro, 1974, p. 14).

Mestre Moraes, em viagem a Campinas (2003), a convite dos “*Arteiros na Dança*”, ministrou palestra sobre “Musicalidade na Capoeira”. Durante suas colocações sobre o assunto, Mestre Moraes questiona o fato de o berimbau ser tocado na maioria das vezes por homens, mesmo atualmente. Também levanta um questionamento a respeito do valor sagrado que contém a prática de tocar esse instrumento. Muitas vezes o arame que sustenta a verga do berimbau e, conseqüentemente, a cabaça presa a ele arrebenta. Isso não apresenta uma explicação lógica. Segundo Mestre Moraes, em depoimento prestado aos “*Arteiros na Dança*”:

Devemos estar perceptivos para o ambiente onde a cena acontece, pois, provavelmente, algo não deve estar ocorrendo de maneira saudável e um excesso de energia acaba por provocar o rompimento do arame e a destruição daquele instrumento, naquele exato momento. Não podemos dizer ao certo o que provoca essa situação, mas é importante que cada vez mais nossos sentidos sejam aguçados para que possamos tomar consciência de que tocar um instrumento como o berimbau pode ser considerado sagrado e reconhecido como uma prática de nossos ancestrais, portanto de muitos segredos e mistérios²⁸.

Em relação à tomada de consciência, supõe-se que o capoeirista, ou artista, envolvido numa situação como essa, possa perceber, pelo corpo, que tipo de ambiente se cria no momento das ações ou naquele instante precisamente. Acredita-se que consciência se desenvolve a partir do corpo e de sua história, sendo necessário acreditar em algo que vá além do visível, que transcenda ao presente momento e nos remeta a tradições ancestrais. Ilustrando nosso pensamento, Campbell (1990, p.15) assevera: *Os mitos servem para nos conduzir a um tipo de consciência que é espiritual.*

²⁸ Depoimento de **Mestre Moraes**, colhido em Campinas, em 2003.

Agora, o que é um mito? A definição de dicionário seria: História sobre deuses. Isso obriga a fazer a pergunta seguinte: Que é um deus? Um deus é a personificação de um poder motivador ou de um sistema de valores que funciona para a vida humana e para o universo – os poderes do seu próprio corpo e da natureza. Os mitos são metáforas da potencialidade espiritual do ser humano, e os mesmos poderes que animam nossa vida animam a vida do mundo (Campbell, 1990, p. 23-24).

2.2.2 Improvisação

“Jogo como Ordem”

Huizinga (2007) diz que o jogo cria ordem e é ordem:

Introduz na confusão da vida e na imperfeição do mundo uma perfeição temporária e limitada, exige uma ordem suprema e absoluta: a menor desobediência a esta “estraga o jogo”, privando-o de seu caráter próprio e de todo e qualquer valor (Huizinga, 2007, p.13).

Em relação ao jogo da capoeira, assim como ao **“jogo da construção poética”** aqui discutido, as regras às quais o autor se refere estão na consciência de cada capoeirista e intérprete ao entrarem em relação com o outro. Não são regras pré-estabelecidas e nem tampouco esses jogos contam com a presença de um juiz. São regras criadas dentro de cada participante e se manifestam de acordo com as diferentes relações que vão se criando. Se tomarmos a capoeira como exemplo podemos perceber que uma das características principais do jogo, a qual também fundamenta essa prática, é (...) o isolamento, a limitação. É “jogado até o fim” dentro de certos limites de tempo e de espaço. Possui um caminho e um sentido próprios (Huizinga, 2007, p.12).

Nesse caso, isso se deve em parte ao fato dos capoeiristas, ao centro do espaço, produzirem movimentos ritmados, gestos e posturas que são captados pelo sentido do observador. Dentro desse espaço delimitado pelos próprios capoeiristas, a roda, comanda a dinâmica do jogo uma orquestra liderada pelos toques do “berimbau”, que é normalmente acompanhado por percussão de pandeiros, atabaques, agogôs e reco-recos, além das palmas e cantos de todos os capoeiristas. O ritmo dos instrumentos e o canto dos participantes levam os capoeiristas a se sentirem como parte de um antigo ritual onde, frente a frente com seus parceiros de “jogo”, criam um diálogo dinâmico em busca de movimentos espontâneos. Observamos então que uma das regras na capoeira é o uso da *orquestra musical* ²⁹.

No momento da improvisação o intérprete realiza um reconhecimento do espaço a ser trabalhado e transformado a partir das imagens que brotaram durante os laboratórios e continuam aparecendo em diferentes e surpreendentes momentos do processo. Poderíamos considerar que esse espaço a ser construído é também imaginário.

A improvisação utiliza a linguagem conhecida pelo corpo de cada intérprete. Os movimentos aparecem desde os laboratórios, porém, nesse momento, começam a ser o foco de atenção, de forma que cada movimento é repetido e experimentado muitas vezes até ser escolhido e selecionado por cada um. Por exemplo, o intérprete improvisa uma determinada movimentação que lhe remeta ao corte do facão: essa movimentação será explorada de inúmeras formas e por várias partes do corpo, com o uso ou não de elementos cênicos e explorando o espaço físico da sala de formas variadas; ao final do exercício de improvisação, o intérprete será capaz de realizar movimentos estudados e com eles criar uma intimidade, de forma que passam a ser “seus movimentos”, criados e construídos pelo próprio corpo. Entendemos a relação criada entre o intérprete e seu elemento cênico como um tipo de jogo, pois da mesma forma que cada um se propôs a experimentar as relações entre os corpos, também o fez em relação aos elementos cênicos.

²⁹ **Orquestra musical da capoeira** - conjunto de berimbaus de diferentes características: ginga, médio e viola e instrumentos de percussão. Na capoeira o uso da música é algo essencial, assim como em muitas outras manifestações culturais da arte africana, onde a música se relaciona intimamente com o movimento, o jogo e a espiritualidade.

Sendo assim, o momento da improvisação propõe um afunilar de conteúdos que vêm dos laboratórios. Os intérpretes selecionam alguns pontos a serem explorados dentro de um aspecto específico, por exemplo: se dois corpos descobrem em laboratório uma relação de conflito entre eles, no momento da improvisação esses corpos vão experimentar de todas as maneiras possíveis o que seria esse conflito, o que ele envolve, que movimentos, que ritmos, que elementos cênicos e outros. Dessa forma teremos exercícios direcionados para comunicar o conflito entre os dois intérpretes e levantaremos as inúmeras possibilidades nesse universo “guerreiro”.

A partir das inúmeras experiências vividas em laboratório de dança, passamos para uma etapa de selecionar aquilo que pudesse ser mais importante e capaz de retratar as escolhas do grupo de intérpretes. Nesse momento, muitos desejos a serem realizados ficam de lado, pois é impossível abarcar todo o universo das descobertas e inquietudes individuais dos envolvidos no processo. Principalmente por ser a capoeira uma atividade que engloba várias artes, como dançar, cantar, tocar, lutar, compor, etc., foi essa a etapa mais difícil do processo: abrir mão de certos conteúdos que emergiram da fase inicial de laboratórios de dança.

Durante os exercícios de improvisação os movimentos nasciam de ações cotidianas que eram dançadas. Os intérpretes experimentaram cada elemento sugerido como estímulo e a partir dessa exploração do elemento com o corpo nascia o movimento que sugeria algo e trazia seu conteúdo particular. As ações exploradas durante o processo de criação (improvisação) relacionavam-se ao cotidiano dos artesãos desde a entrada na mata para colher o material até o momento final da construção do instrumento.

Na pesquisa, ações de cortar a madeira na mata contribuíram para a construção dos movimentos. Perceber, com detalhes, como o corpo se organiza para cortar a madeira, arrancar, descascar, limpar e lixar constituiu-se na base para pesquisar, dançando, a organização corporal necessária para realizar essas sensações sem perder o sentido e o conteúdo da ação. Semear cabaça e colher seu fruto também foram ações realizadas enquanto pesquisa no corpo. Mesmo com a dificuldade de se expressar o tempo que

decorre entre plantar até a cabaça se formar foi possível, nesse processo, entender que todas as ações que antecedem o artesanato do berimbau são orgânicas e têm seu tempo para acontecer, assim como a vida. É preciso, no entanto, muito respeito por cada passo dado pelo artesão, pois este depende da natureza e de sua organização. Ilustrando nosso pensamento, Passos (2006) descreve:

Na fabricação do berimbau há uma interação adaptativa com as possibilidades oferecidas pela natureza. Ou seja, o artesão vai desenvolver sua habilidade criativa de acordo com a matéria prima ofertada. Por mais que se faça sua escolha tecnológica, há de se trabalhar com uma ou mais variáveis que são orgânicas da planta (Passos, 2006, p. 19).

Durante as relações criadas entre os corpos, destacavam-se os conflitos que tiveram como marco de movimento as ações com o facão, elemento cênico muito presente no trabalho. Criaram-se cenas guerreiras inspiradas na movimentação de alguns corpos que para nós representavam “personagens guerreiros”, que pudemos conhecer e com eles conviver um pouco durante a pesquisa de campo. Encontramos movimentos de arquétipos como os caboclos guerreiros do maculelê, por exemplo, que é uma dança vinda dos canaviais e praticada pelos capoeiristas até hoje. Pudemos também observar, durante as festas no *Terreiro*, movimentos que lembram características de danças dos “orixás”, como “*Iansã*”, “*Xangô*”, “*Oxossi*”, e “*Ogun*”. Tais cenas, depois de prontas, eram levadas à etapa da composição para serem trabalhadas em diálogo com outras cenas também criadas durante essas etapas.

As ações e os movimentos desenvolvidos durante os laboratórios e as improvisações foram registrados em imagens de vídeo e estudados posteriormente pelos intérpretes. Eles se surpreenderam com seus próprios movimentos, pois, muitas vezes, não tinham consciência do quanto aquilo tudo que estava sendo vivenciado fazia sentido para cada um. A partir desse momento entramos na fase de elaborar pequenas células de movimento, seqüências coreográficas e, ao mesmo tempo, dar continuidade ao estudo dessas pequenas composições com o objetivo de organizar nosso conteúdo prático, ou seja, chegar à composição final do trabalho. Entramos então na fase da composição coreográfica propriamente dita.

2.2.3 Composição Coreográfica

“Jogo como beleza”

A vivacidade e a graça estão originalmente ligadas às formas mais primitivas do jogo. É neste que a beleza do corpo humano em movimento atinge seu apogeu. Em suas formas mais complexas o jogo está saturado de ritmo e de harmonia, que são os mais nobres dons de percepção estética de que o homem dispõe. São muitos, e bem íntimos, os laços que unem o jogo e a beleza (Huizinga, 2007, p.10).

Nesse momento ocorre a construção das cenas. Aqui, vamos resgatar movimentos e ou seqüências de movimentos criados durante os exercícios de improvisação, os sentidos dessa movimentação para cada um dos intérpretes, as relações descobertas e/ou criadas entre eles e entre eles e os vários estímulos propostos desde os laboratórios, além de todo o material coletado em pesquisa de campo estudado para dar um “chão” a esse trabalho artístico. “Chão” no sentido de base forte, de raiz e até mesmo de sagrado: entregar-se de corpo inteiro ao chão, sentir-se sobre ele.

Nesta etapa vamos construir o roteiro do espetáculo e finalmente arredondar seus conteúdos para um único cenário composto de elementos cênicos e outros estímulos já trabalhados até o momento. Na verdade, a composição cênica acontece em todos os seus aspectos desde o início do processo; tudo é experimentado, vivido, e reflete-se sobre o sentido de todas as experiências durante o decorrer do processo. Muitas vezes o cenário e os elementos cênicos deixam de ser o que são e passam a ser simbolicamente o corpo dos interpretes e até o próprio movimento. Isso acontece porque o processo artístico se dá de forma integrada; nada aqui é acessório para a “dança” e, nesse cenário construído por nós, tudo e todos “dançam jogando e jogam dançando”.

As montagens coreográficas das cenas só se desencadeiam a partir do momento em que os movimentos criados espontaneamente entre os corpos em relação já se repetem há algum tempo e podem ser, então, escolhidos e selecionados pelo grupo para posteriormente serem lapidados. Como coloca Santos (2002):

Na dança, os movimentos são usados dentro das possibilidades de ação do corpo humano, além de gestos, inclinações, extensões, torções e giros. Essas atividades são combinadas com a locomoção: andar, correr, pular, cair (sem falar das posições estáticas). Dentro dessa visão ampla do gênero, os estilos mostram as diferentes possibilidades de comunicação que distinguem uns dos outros. Esse discurso resulta, portanto, das combinações dos elementos do movimento, espaço, peso, tempo e fluência, juntamente com as ações mecânicas do corpo, que se curva, que se prolonga e que se torce (Santos, 2002, p.83).

O momento da composição coreográfica representa um jogo onde a repetição espontânea dos movimentos dita quais serão os movimentos mais significativos para cada corpo e para cada relação criada entre os corpos. Para Huizinga (2007), repetição de movimentos representa também característica fundamental do jogo: *Uma de suas qualidades fundamentais reside na capacidade de repetição, que não se aplica apenas ao jogo em geral, mas também à sua estrutura interna. Em quase todas as formas mais elevadas de jogo, os elementos de repetição (como no refrain) constituem como que o fio e a tessitura do objeto (Huizinga, 2007, p.13).*

A movimentação que surge e é lapidada por cada intérprete pertence a ele como símbolo de sua história corporal e jamais é imitada por outro corpo. Alguns movimentos de dança tornam-se comuns ao grupo por trazerem sentido para todos e são, então, elaborados por cada intérprete que encontra sua individualidade na realização das coreografias de grupo.

A dança criada tem o intuito de estar viva; dessa forma, os trabalhos sempre se apresentam com originalidade, surpreendendo muitas vezes o próprio intérprete em cena que vai reviver, ou viver outra vez, de forma diferente, a sua criação.

Durante as cenas do espetáculo “Artesão” idealizamos seqüências pelo espaço cênico, que para nós representam, além dos caminhos onde se plantam sementes imaginárias, trajetórias que construímos como seres humanos em nossas vidas. Algumas são tortuosas, outras retas, algumas curtas, outras longas e de certa forma os caminhos se cruzam trazendo inúmeras possibilidades de imaginá-los pelo espaço do infinito. Na construção dos caminhos, apesar de estarmos criando cada um o seu, realizamos essa tarefa em conjunto; cada personagem dá sua contribuição para que eles se construam e que através deles se encontrem as próprias trajetórias dentro do roteiro cênico.

2.3 Cenário e Elementos Cênicos

A limitação no espaço é ainda mais flagrante do que a limitação no tempo. Todo jogo se processa e existe no interior de um campo previamente delimitado, de maneira material ou imaginária, deliberada ou espontânea. Tal como não há diferença formal entre o jogo e o culto, do mesmo modo o “lugar sagrado” não pode ser formalmente distinguido do terreno de jogo. A arena, a mesa de jogo, o círculo mágico, o templo, o palco, a tela, o campo de tênis, o tribunal etc., têm todos a forma e a função de terrenos de jogo, isto é, lugares proibidos, isolados, fechados, sagrados, em cujo interior se respeitam determinadas regras. Todos eles são mundos temporários dentro do mundo habitual, dedicados à prática de uma atividade especial (Huizinga, 2007, p.13).

Nosso cenário foi composto por um centro e um entorno. Ao redor do centro estavam instrumentos musicais, vasos, cestos, cabaças, etc, nossos elementos cênicos. Sacos de estopa foram também destacados, pois são usados pelos artesões de berimbau

para carregar material bruto, cabaças de todos os tamanhos e vergas trazidas da mata. Os tons marrons que escolhemos usar no tingimento desses sacos nos remetem aos tons naturais de pano muito gasto pelo uso que o material desses artesãos adquire, com o passar do tempo. O desgaste desse material também dá o aspecto de sacos velhos, sujos e rasgados como se resistissem ao máximo possível naquela função de carregar e descarregar. Além dos sacos usamos cestos de vários tipos e tamanhos.

Os elementos vindos de fora da sala de aula para dentro desse espaço onde o corpo o experimentou ficaram sujeitos a inúmeras transformações: passaram a simbolizar parte do corpo do intérprete. O movimento criado trazia esses elementos cênicos, imagens e estímulos sonoros como parte do próprio corpo, tornando-se quase impossível a realização da dança sem a presença desses elementos que a partir do início do trabalho corporal em sala de aula não mais vinham de fora para dentro do espaço: depois de elaborados, passavam a vir de dentro do corpo para serem projetados em forma de movimento de dança. Entendemos, com o passar do tempo, que tudo merecia ser transformado, lapidado... Merecia ganhar vida própria a partir do envolvimento com o corpo de cada intérprete enquanto se comunicava por meio da dança. Foi um longo processo que exigiu uma atenção especial de cada intérprete; que acontece com o corpo e com os elementos cênicos e estímulos diversos em forma de diálogo, onde o corpo pergunta, recebe respostas e volta a se comunicar num exercício de descobertas e criação de movimentos e sentidos

O movimento dos corpos, no decorrer do espetáculo, desenha no espaço o redondo como se toda a história acontecesse dentro de uma roda, assim como no jogo da capoeira e nas danças rituais pesquisadas no “*Terreiro Opô Afonjá*”. Esse desenho aconteceu naturalmente sem que se tenha previsto ou almejado, já que acreditamos que o espaço da roda faz parte da história dos corpos dos intérpretes. Portanto, os movimentos aconteceram, desde os laboratórios, em função de uma roda imaginária em torno dos corpos ou até mesmo de um único corpo quando este se movimentava sozinho. A exemplo disso citamos Silva (2004) quando este fala sobre o espaço em que a capoeira é praticada:

...seja na rua ou na academia, observa-se que nela o espaço de treinamento e o do jogo são previamente estabelecidos pela demarcação de um círculo. Mesmo quando o capoeirista treina

sozinho, este espaço é determinado, seja de forma concreta, com o risco de um círculo no chão, ou na sua imaginação. Portanto, o estabelecimento do círculo ou espaço da roda, ou simplesmente a roda, como é geralmente chamada na capoeira, promove a atitude inicial do capoeirista. Da criação do espaço onde ocorrem as criações do capoeirista e da própria capoeira, pode-se dizer que: assim nascem a capoeira e o capoeirista (Silva, 2004, p.11).

Tomando o espaço cênico como uma grande roda imaginária para os intérpretes, percebemos que estar no centro do espaço representava estar com a vez, ou com a palavra, ou ser o foco de atenção naquele instante; isso, não por estar no centro do palco, propriamente, mas por assumir a comunicação da relação que se estabelece, fundamental naquele momento do espetáculo. Normalmente as relações entre os corpos se estabeleciam, desde o início do processo de criação, no centro de uma roda imaginária e lá iam sendo trabalhadas até a elaboração final das cenas. Por outro lado, sentir-se no centro significava estar protegido pelo entorno, exatamente como nos sentimos na roda de capoeira e/ou da dança Religiosa no *Terreiro*. Essa é uma das características que diferencia totalmente o centro do espaço cênico sagrado, daquele “centro” (centro das atenções). Na criação cênica do “*Artesão*” não existe o corpo nem o dançarino e nem o movimento mais importante. Todos têm sua função, assim como pudemos observar entre as pessoas da *Comunidade*, em nossas pesquisas. Não trabalhamos em nenhum momento com modelos de movimento ou com escalas de importância, de beleza, etc. No decorrer do roteiro do espetáculo “*Artesão*” descobrimos as diferentes histórias dentro de uma grande “roda da vida”. Podemos dizer da vida dos personagens criados pelos intérpretes e que no relacionamento aproxima-se da vida de todos que ali estão por meio de uma história comum de nossas tradições culturais e condições humanas.

Voltando ao centro do espaço cênico do “*Artesão*”, lá onde os corpos “jogaram”: ao se relacionarem, provocaram conflitos e encontros até geraram “vidas”. Vidas que simbolicamente traduzem o som do instrumento, a gestação da mulher, o nascimento das plantas, o renascer dos intérpretes e inúmeras dúvidas e inquietações...

A sensação de estar na “roda”, seja a “roda imaginária” criada pela cena do espetáculo “*Artesão*”, seja a “roda de capoeira” contida no inconsciente e na memória do

capoeirista, se assemelha à “roda da gira” encontrada no ritual do *Terreiro*, em suas práticas religiosas. Estamos aqui, necessariamente, nos referindo a uma situação que propõe a compreensão no corpo do que seja um possível ritual de iniciação, no sentido de repassar conhecimentos e da tradição oral, onde é consagrado o ancestral e onde alguém sempre está iniciando um percurso longo e misterioso em sua vida. Como exemplo, para o capoeirista, segundo Abib (2005):

É justamente na tradição oral, presente na roda de capoeira, que os saberes têm o espaço e o tempo de se mostrarem e serem transmitidos pelos iniciados aos mais novos. A roda é sempre um ritual de passagem, pois inclui a mudança, o momento de transformação, a passagem entre esse mundo e o além, e vice-versa (Abibi, 2005, p.182).

O horário de final de tarde e início da noite é próprio para recolher o material que não foi vendido naquele dia, no comércio. Os artesãos são rápidos na função de separar o material, ensacá-lo e então lançar os sacos sobre as costas e levá-los até o depósito, geralmente distante do Mercado. Essa tarefa parece simples, pois a cabaça individualmente é muito leve. No entanto, em função da quantidade, as cabaças pesam muito e o movimento feito por esses homens é quase uma acrobacia, um exercício para desafiar atletas e artistas. No momento de compor as cenas, trabalhamos carregando várias cabaças ao mesmo tempo e então é que se tornou claro o quanto aquele trabalho era difícil. Resultado: a cena ficou lenta, com movimentos suaves para que pudéssemos agüentar o peso do material carregado.

O grupo de intérpretes se dedicou à montagem do cenário de acordo com o local em que aconteceu a apresentação. Procuramos integrar o público e o espaço que tínhamos em mão para que nosso diálogo fosse franco. Procuramos a mata mais próxima para fazer a retirada de folhas que compuseram o cenário e nos protegeram enquanto dançamos; sem folha não tem vida, não tem artesão produzindo instrumento e não tem dança. Os instrumentos e elementos cênicos ajustados em seus devidos lugares, dentro do espaço cênico, compuseram o cenário. Nada apareceu ou sumiu repentinamente nas cenas; tudo teve seu lugar e foi transformado durante o decorrer do trabalho. Nenhuma parte do

cenário foi dispensada ou trabalhada como adereço ou apoio. O cenário tornou-se vivo, moveu-se, dançou e acompanhou o roteiro do espetáculo.

O trabalho dos intérpretes durante todo o processo sugeriu imagens para a construção do cenário enquanto espaço redondo. Esse trabalho também foi a base para a descoberta dos elementos cênicos. Os elementos foram sendo lapidados no decorrer da montagem do espetáculo, por meio de imagens vindas da pesquisa de campo e de experimentações práticas dos elementos durante a movimentação dos corpos enquanto dançavam. Lody (2004) afirma que:

Na cultura africana há um diálogo estético permanente entre o objeto-escultura, máscara, instrumento musical – e o corpo da pessoa, fazendo do espaço antropomorfo o local preferencial de interação com as manifestações artísticas que estão muito além do ato exclusivo da apreciação, ou seja, do ato de experimentar, de vivenciar e assim declarar identidade (Lody, 2004, p. 65).

O autor aponta, ainda, forte característica afro-brasileira na escolha dos materiais diversos provindos da natureza e utilizados no cotidiano de nosso povo:

No amplo e rico imaginário africano há abundância de objetos de madeira, ferro, latão, bronze, búzios, fibras naturais, cerdas animais e chifres acrescidos de pigmentos variados. A arte africana revela o homem, o mito, a natureza, relacionando e registrando seus entornos ecológico e cultural, interpretando e traduzindo seus significados, integrando temas sagrados e temas funcionais relacionados à agricultura, à caça, à guerra e ainda determinando os papéis sociais masculinos e femininos (Lody, 2004, p. 60).

No espetáculo, a cabaça representa o elemento feminino, o ventre, o nascimento, o “próprio feto”, aquilo que é intensamente vivenciado pelas mulheres. Sua forma arredondada se assemelha à movimentação das intérpretes e de seus corpos, mais redondos do que os corpos masculinos. Os movimentos curvos que propõem desenhos arredondados no espaço nos trazem sensações e propõem imagens diversas como: água correndo, vento batendo na pele, terra virando barro e amaciando as partes do corpo, entre

outras. São movimentos propostos pelos corpos das intérpretes. As imagens criadas pelos movimentos corporais, em determinados momentos, sugerem um líquido que desliza ou que se desmancha pela pele e que representa, em nosso contexto artístico, o sangue do parto ou as lágrimas das mulheres. Ainda há líquidos que saem de dentro do corpo feminino e que colaboram com a geração do feto, ou simplesmente escorregam por entre as pernas dessas personagens e levam a vida de fetos não gerados juntamente com as dores da perda humana, quando se dá o aborto. Dessa forma, para nós intérpretes, as águas vêm, durante o decorrer do processo, simbolizar nascimento e morte num movimento cíclico de nossas histórias e de nossos movimentos corporais. Segundo Lima (2003):

A exemplo das obrigações rituais rotineiras, como o ato de despachar as portas pelas manhãs, com as águas das quartinhas – pequenos potes de barro -, que em sua forma abaulada tem uma analogia com o útero que guarda as vidas. Neste caso, a vida é representada pela própria água, símbolo dos Orixás femininos (as ayabás) que lidam com a fecundidade e a fertilidade (Lima, 2003, p. 23).

O elemento cênico e o corpo passam a compor um novo “corpo”. Esse novo “corpo” imaginário é a criação, pois para quem dança e, algumas vezes, mesmo para quem assiste, tem-se a idéia e a imagem de que o elemento cênico é uma extensão do corpo do intérprete. No caso das cabaças e ventres, as danças trazem essa proximidade que nos confundem e nos aproximam umas das outras, o tempo todo. No roteiro do espetáculo não é tão importante identificar “quem é aquela mulher” e sim “quem ela representa” e se ela também não está sendo capaz de nos representar.

Tivemos a intenção de mostrar uma mulher que pudesse representar muitas mulheres. Essa proximidade entre as mulheres nos transporta para o campo de pesquisa, no qual tivemos momentos de forte aprendizado sobre os papéis, as diferenças entre as mulheres e os homens na *Comunidade*, entre os direitos e deveres e, também, entre as dores e os prazeres. Fica íntegro o corpo do intérprete quando todos esses aspectos compõem o corpo que dança, ou seja, o imaginário, a lembrança, o elemento cênico elaborado, o espaço transformado entre outros. Entendemos que esse estado de integridade, que tanto nos dedicamos para alcançar, é que nos faz comunicar com o outro

e, conseqüentemente, com o mundo. *A arte dos objetos e a arte do corpo são expressão única de comunicação com o mundo. Elas traduzem os papéis sociais, os mitos, o trabalho, a busca de afirmação da pessoa no seu grupo, a conquista pessoal do pertencimento (Lody, 2004, p.65).*

O trabalho artesanal feito com a cabaça na construção do berimbau é um desafio porque exige muita paciência enquanto sua arte final pede precisão minuciosa para que apresente boa qualidade, em seu uso, como parte de um instrumento musical. Abrir a cabaça pode ser o começo de um grande erro; ela tem um ponto exato onde deve ser cortada, pois o som, para ser produzido com eficácia, depende da abertura ideal. Abrir em demasia significa perder aquela cabaça; ela não mais servirá como parte do berimbau. Dentro das cabaças encontramos sementes que têm um cheiro acre e um gosto amargo, para nós associado àquilo que está guardado ou fechado há muito tempo dentro de um espaço redondo. As sementes das cabaças, enquanto estímulo artístico, representam para nós, simbolicamente, uma nova vida, podendo ser compreendida como um filho a ser gerado no ventre da mãe. Dessa forma, tomamos também como estímulo para a criação de movimentos das intérpretes, os estudos feitos sobre o “orixá” “*Iemanjá*”, que, assim como “*Oxum*”, nos ajudou inspirando constantemente nosso processo criativo em dança. “*Iemanjá*” também cultua o elemento da natureza água e, além de toda caracterização por conta desse elemento, ainda sugere a figura materna como outra importante característica. Varela, em seu livro, “*Orixá e Obrigações*”, descreve “*Iemanjá*”. Uma de suas observações nos serve como referência para o trabalho artístico: (...) *Iemanjá é a mais antiga das Mães d’Água. É o símbolo da fecundidade, da reprodução da espécie. É a própria natureza (Varela, s/d, p.117).*

Nas ações do artesão faz-se necessário retirar as sementes de dentro da cabaça, as quais podem ser reaproveitadas em novos plantios ou para uso de outros instrumentos como o caxixi, chocalho pequeno usado pelo tocador de berimbau. Para os intérpretes, as sementes desenvolvem inúmeros papéis no roteiro do espetáculo. São elas que darão vida a novas cabaças, ou, simbolicamente, a novas vidas humanas nos ventres femininos. São elas, também, que exploradas de diversas formas produzirão sons que embalam nossos corpos em pulsos e ritmos variados: tanto podem estar dentro das cabaças como em volta delas, amarradas por um barbante constituindo o xequerê, instrumento que funciona como chocalho. Nas palavras de Santos (2002, p.51): *A cabaça, ou sekerê, possui uma forma redonda e é*

envolvida por uma rede onde estão enfiadas as contas de Nossa Senhora; seu som é produzido quando é chocalhada.

Depois da retirada das sementes deve-se lixar a parte interna da cabaça com muito cuidado. Como ilustra Passos (2006, p.21) ao falar sobre o preparo desse material, a (...) *cabaça esteve toda manhã boiando em água, dentro de balde, para amolecer os resíduos de casca fina e sujeira.*

Quanto mais finas e delicadas as cabaças ficam, melhor será o som que produzirão. No entanto, é difícil deixar uma cabaça com parede fina e delicada porque facilmente pode rachar-se ou partir em pedaços.

Muitos artesãos, por falta de paciência ou talento, acabam nem lixando suas cabaças que, então, produzem som desafinado e descontraído do sentido da comunicação sonora, impróprio para o berimbau, instrumento sagrado em suas práticas. Para nosso processo artístico o fazer do instrumento, quando pensamos na cabaça, está muito próximo de ações cotidianas do universo feminino, desde ações minuciosas no manuseio do elemento, detalhes na produção final, até considerações sobre características ligadas a cheiro e gosto. Durante todo o preparo dessa cabaça, é necessário água como elemento auxiliar do fazer artesanal. A cada instante o artesão deve molhar a cabaça para melhor manuseio do elemento. Novamente encontramos proximidade com o universo feminino, quando pensamos no fazer dos alimentos e o constante contato com a água nas ações cotidianas.

Passos (2006), ao descrever o preparo da verga do berimbau, afirma que:

A raspagem da biriba não passa incólume aos navegantes de primeira viagem. O roteiro é razoavelmente simples, o que explica a quantidade dessas oficinas pelo mundo, mas é nos detalhes que reside a questão; são as pequenas escoriações e nos detalhes de impugnadora das ferramentas, que pudemos sentir que se trata de longo aprendizado prático (Passos, 2006, p.20).

A verga em especial, para nossos intérpretes, representou o elemento sexual masculino e teve grande importância nas relações com a cabaça, tida para nós como o elemento feminino. A verga é reta, comprida e rígida. Para que se arqueie o berimbau é necessário que essa verga seja introduzida entre a amarração da cabaça feita por um barbante. Todas essas imagens ajudaram na composição das cenas quando a inspiração foi uma reprodução, para que gerasse “vida”, ou apenas para que se relacionassem sexualmente o homem e a mulher.

Outros sentidos também foram atribuídos a esse elemento verga, pois em determinadas situações de “jogo” desenvolvidas pelos intérpretes, o elemento tornou-se uma arma, no sentido de algo que ataca, fere e mata; ou um escudo, arma que defendeu o corpo do personagem e serviu para atrair e repelir corpos diferentes, em relações de conflito.

Tratamos aqui da cabaça e da verga em evidência por serem nosso centro. Centro das relações, por simbolizarem o masculino e feminino e o encontro de ambos. Junto a eles teremos outros elementos próprios do instrumento berimbau e, também, que compõem o nosso cenário, como os vasos de água, as facas, os cestos, etc. Para nós, na descrição de um espaço cênico composto por elementos e movimentos, o fundamental é a não segmentação... É o que se torna inteiro por não se separar... É a roda, ou a própria vida como for mais conveniente entender.

2.4 Construção dos Figurinos

As mulheres vestem calça e saia. Para nós, saia como elemento feminino é forte e necessário para compor o movimento proposto pelos corpos, desenhando o espaço com deslocamentos arredondados e jogo de quadris, sugerindo feminilidade e sensualidade. As calças embaixo da saias e as mangas compridas das blusas sugerem o lado masculino da

guerreira, que entra na mata e enfrenta os cortes de capim nas pernas e braços, que percorre trilhas e desenvolve movimentos acrobáticos vindos da capoeira como luta e força de resistência. São corpos que propõem um equilíbrio nas figuras dessas mulheres, sempre pontuando a guerreira sem perder a sua feminilidade. Essas elaborações de figurino foram feitas, desde o início do processo, a partir das experiências realizadas na mata enquanto cortávamos as vergas e colhíamos as cabaças para fazer o berimbau. As cores da vestimenta de cada personagem, criada pelos intérpretes, se confundem com as cores da natureza como se o corpo representasse mata, terra, água, folha, semente e outros elementos; assim, é explorado principalmente tom marrom e verde, os quais se aproximam das cores observadas durante a pesquisa com os artesãos de berimbau envolvidos com madeira, ferro, pedras, sementes, enfim, numa poeira de tons de terra e sujeira natural.

Os homens, à semelhança das mulheres, na elaboração do figurino de calça e batas inspiram-se nas vestimentas de origem africana, observadas nos livros e fotos de Pierre Verger e também nas roupas masculinas encontradas nos *terreiros religiosos* de Salvador-Bahia.

Percebemos que a cor verde tornou-se para nós a cor mestra. Por ser ela a cor marcante da natureza é também a cor que mais apresenta variações de tons em nosso espaço cênico. Percebemos, durante nossos laboratórios, infinidades de tons verdes encontrados na natureza, bem superiores às variações dos tons marrons. Isso nos inspirou em criar um figurino e cenário que se preenchessem pelas variações dos tons verdes, tornando o corpo parte do cenário e, conseqüentemente, nos fazendo sentir parte da natureza. Optamos por não trabalhar com muitas cores justamente para nos distanciar bastante das cores maravilhosas que observamos nas vestimentas dos “orixás”. Tínhamos conosco a força da movimentação dos corpos que pudemos observar dançando no Barracão do “*Ilê Axé Opô Afonjá*”. Isso era tudo que podíamos tentar trazer para nossas cenas, enquanto inspiração, pois acreditávamos estar neutralizando possíveis identificações de nossos personagens com determinados arquétipos, uma vez que nossa intenção era falar especialmente dos artesãos homens e mulheres. Artesãos guerreiros que carregam características infinitas e que se aproximam da natureza e por conseqüência dos animais, os quais são grandes inspiradores para o capoeirista enquanto ele “joga” capoeira.

2.5 Trilha Sonora

As grandes atividades arquetípicas da sociedade humana são, desde o início, inteiramente marcadas pelo jogo. Como por exemplo, no caso da linguagem, esse primeiro e supremo instrumento que o homem forjou a fim de poder comunicar, ensinar e comandar. É a linguagem que lhe permite distinguir as coisas, defini-las e constatar-las, em resumo, designá-las e com essa designação elevá-las ao domínio do espírito. Na criação da fala e da linguagem, brincando com essa maravilhosa faculdade de designar, é como se o espírito estivesse constantemente saltando entre a matéria e as coisas pensadas. Por detrás de toda expressão abstrata se oculta uma metáfora, e toda metáfora é jogo de palavras. Assim, ao dar expressão à vida, o homem cria um outro mundo, um mundo poético, ao lado do da natureza (Huizinga, 2007, p.7).

Basicamente a trilha sonora foi composta a partir do estudo de percussão de instrumentos como **atabaques**³⁰, berimbaus, caxixis e outros. Na capoeira existem instrumentos semelhantes àqueles que encontramos durante nossa pesquisa de campo no “Opô Afonjá” e, tanto uma experiência como a outra, serviram de inspiração para o desenvolvimento de nossa trilha. O uso dos instrumentos ora trazia conteúdos apreendidos durante nossa trajetória como capoeiristas, ora nos remetia a situações bem próximas àquelas que vivenciamos em campo. O que ficava bem forte para o grupo era o fato de que os instrumentos em cena ganhavam vida própria, tinham seu lugar no espaço, seu jeito de se apresentar, sua afinação específica e principalmente tinham seus propósitos criados durante o processo artístico desenvolvido pelos intérpretes. Em cena, cada instrumento é tocado para determinado personagem em situações específicas, dentro do roteiro do trabalho. Aos instrumentos também são feitos agrados, eles ganham enfeites e são

³⁰ Nas palavras de RODRIGUÉ (2001, p.36): atabaques dentro do universo religioso dos terreiros “(...) são tambores consagrados à musicalidade ritual (...) Eles se alimentam de toques e são consagrados com adjé (sangue). No Brasil são feitos de madeira e encorados com pele de animais sacrificados durante os rituais; eles têm corpo, espírito e nome: Rum, Rumpi e Lé”.

cuidados como filhos. Claro que não cabe aqui comparar o trato que recebem os nossos instrumentos em cena e os instrumentos no *Terreiro*, pois são universos completamente distintos, como diz Machado (2000, p.53), ao se referir ao “*Opô Afonjá*”: *O atabaque, elemento tomado como motivacional na experiência, é considerado como apoio na relação entre os homens e os orixás.*

No nosso caso, os atabaques criam o diálogo entre o personagem e o próprio instrumento, como se nossos atabaques representassem ancestrais ou imagens para cada um dos personagens criados pelos intérpretes. Algumas cenas foram, inclusive, montadas para que os corpos dançassem para os atabaques e assim criássemos um diálogo... Sem pretensão alguma e jamais esquecendo o quanto os atabaques são sagrados para a *Comunidade do Terreiro*, para nós, intérpretes, os instrumentos que nos acompanham tornaram-se parte integrante do grupo e nem se discute a presença de cada um deles: são indispensáveis, insubstituíveis e não podem faltar ao grupo. Como afirma Santos (2002, p.48) *Os tambores são os instrumentos mais populares na África. Entre os Yorubás, dizem que sem os tambores não existe dança.* Talvez isso tenha chegado até nós pelo tempo; o fato é que o toque dos tambores sempre acompanhou os laboratórios de criação de movimento e estimulou a descoberta de sensações e emoções diversas para cada um dos intérpretes.

No roteiro do espetáculo “*Artesão*” dançamos a partir de combinações e seqüências de movimentos produzidos pela palavra ou por sons do próprio corpo em contato com suas partes. Desde bater palmas, bater os pés, tocar com as mãos no tronco, pernas, etc... Os sons nasceram dos movimentos dos corpos. Da mesma maneira que esses sons foram sendo incorporados no trabalho, também surgiram sons provocados pelos próprios elementos cênicos como, por exemplo, cabaças que se chocavam, vergas que batiam no chão, água caindo no fundo do vaso, etc. Utilizamos sons produzidos pelas ações dos corpos, por exemplo, jogar várias cabaças de um cesto para outro, assim como faziam os artesãos com seus materiais nos mercados de venda, em Salvador. Exploramos os sons que as cabaças produziam de várias formas: batendo, quebrando, arrastando e outros.

O uso da voz foi o mais desafiante, mas ao final do processo de composição ficou para o grupo a importante tarefa de definir o que desenvolve a “boca”, parte do corpo tão

pouco pensada e sentida enquanto dançamos. Ou melhor, não é costume do dançarino focar a sua “boca”, como o é focar os pés, braços, olhos, etc. Para nós, entender essa parte de nosso corpo trouxe um sentido mais intenso aos personagens criados, o que deu a eles, personagens, certa autoridade para que falassem com liberdade, gritassem, cantassem, beijassem, etc... *Com sua força capaz de animar, criar, organizar e fazer crescer, a boca também é capaz de destruir, matar, confundir e ferir. Nada mais apropriado do que dizer: seu símbolo oscila ao sabor das pessoas e de seus personagens (Miranda, 2000, p.219-220).*

Tendo a palavra como forte instrumento de criação para o grupo de intérpretes, e entendendo que, segundo Fonseca, nas “sociedades da oralidade”, (...) *a fala além de ser um meio de comunicação cotidiana, também é um meio de preservação da sabedoria e do conhecimento dos antigos e dos ancestrais (Fonseca, 2006, p.116)*, procuramos durante todo o processo estar integrando os sentidos das palavras no corpo de cada um. Tudo parecia brotar de dentro do corpo e de sua movimentação. Percebíamos que essa movimentação trazia seus mistérios e quanto mais nos parecia misteriosa mais se tornava preciosa para o grupo.

Os instrumentos musicais, que inspiram a dança de cada um dentro do roteiro do espetáculo, foram experimentados e explorados por cada intérprete. Não é comum encontrarmos mulheres tocando atabaques e outros instrumentos. Pela própria tradição africana, quase não encontramos mulheres que fazem parte do grupo que assume participar dos toques dos tambores. Mas a sensação de tocá-los em cena, em diferentes momentos, nos trouxe a possibilidade de transcender às tradições e levar a experiência ao nível do processo criativo. Enfim, as três intérpretes femininas do grupo também tocam os instrumentos de percussão durante o roteiro do trabalho. Na verdade, dançam os ritmos provocados pelos seus corpos em contato com o coro e as madeiras desses instrumentos. Durante o processo criativo tornou-se um hábito tocar no couro e provocar sons. Os intérpretes sentiam a batida do coração com o toque do tambor; isso se tornou necessário para o grupo: bater o tambor e sentir o coração, para dançar. Como bem descreve Bastide (2001):

Compreende-se porquê razão os instrumentos apresentam algo de divino, que impede que sejam vendidos ou emprestados sem cerimônias especiais de dessacralização ou de consagração, interessando-nos saber que somente por meio das músicas fazem baixar os deuses na carne dos fiéis.

Mas não são apenas os dois tambores que têm o poder de evocar a vinda dos orixás; os aguidavis também, isto é, as baquetas com as quais são batidos e que, antes de serem utilizados, dormiram “junto dos deuses”, no santuário, para se impregnarem de força sagrada; ou, mais exatamente, sem dúvida, para entrarem em correspondência com os orixás (Bastide, 2001, p.34-35).

Inspirados no “orixá” “Oxum” e, conseqüentemente, no contexto que envolve esse arquétipo (“Oxalá” como pai de “Oxum” e outras inspirações do universo simbólico da cultura dos “orixás” como alguns cantos populares), compusemos o roteiro musical desse espetáculo. Na cena em que o homem e a mulher conseguem casar os corpos de forma harmônica - ou seja, por meio da cabaça e da verga que, juntas, podem produzir o som ancestral -, escolhemos cantos e toques que remetem aos banhos, às ações de lavar e de purificar por meio das águas, à junção dos corpos masculino e feminino. Em homenagem às “águas” como elemento da natureza e, para nós, símbolo da força das mulheres, tomando “Oxum” como nossa inspiração criadora, cantamos para “Oxalá” seu pai e para as águas de maneira mais abrangente como um agradecimento às mães e a feminilidade de nosso trabalho.

Entre nossas canções estão:

Cantos para Oxaguian (Oxalá - menino) – Domínio Popular.

Tomamos como inspiração para a recriação da música:

CD “AGÔ!” Cantos Sagrados de Brasil e Cuba (faixas 3 e 6)

Para acompanhar a composição do grupo contamos com toques de batá, caxixis e violão, além das águas que são trabalhadas em jarros para produzirem sons diversos. Nossos tocadores e cantadores são: *João Carlos, Lara, Leandro, Susana, Milena, Luís Eduardo e Fábio.*

Contou-nos uma de nossas amigas da *Comunidade “Opô Afonjá”* que “*Oxaquiã*” está relacionado ao bambu, elemento da natureza também utilizado pelos artesãos de berimbau. Antes mesmo de sabermos disso tínhamos escolhido, por afinidade ao ritmo e aos nossos sentimentos em dançá-la, uma música cantada para “*Oxaquiã*”, que é sustentada por quase toda a cena das águas e dos banhos. *Assim é que dentre as “qualidades” de Oxalá, encontramos, por exemplo, Oxaquiã, jovem guerreiro do sexo masculino, valente e generoso, associado à fertilidade e ao culto de vegetação (Lépine, 2000, p.145).*

Nessa cena, das águas, os personagens lavam o corpo, as dores, as dificuldades e dão início a um novo momento do espetáculo, em que acreditamos estar nos aproximando ainda mais das histórias de nossos ancestrais, pois é o momento onde o berimbau representa o capoeirista que já foi para outro mundo, o “*Orum*”, mas que em cena dança, canta e protege esse espaço artístico criado para o jogo da capoeira que acontece como proposta de um fechamento do espetáculo. Esse jogo simbólico traz para a roda uma orquestra de berimbaus em sua diversidade e magia. Essa orquestra fala, toca, canta e transcende a toda história vivenciada pelos intérpretes durante o roteiro do “*Artesão*”. As músicas cantadas na orquestra são de composição dos intérpretes e dos capoeiristas; são escolhidas a cada apresentação, de acordo com a situação, espaço e público, naquele momento específico.

A abertura e o fechamento do espetáculo contam com a participação especial de Inacyra Falcão dos Santos, que além de ser orientadora da atual pesquisa, canta, dança e dá início ao roteiro do espetáculo “*Artesão*”. Antes mesmo das personagens iniciarem suas ações ela entra pelo espaço onde será realizada a apresentação e, como se trouxesse toda a energia daquele contexto da cultura afro-brasileira, canta... A voz parece transcender... Os planos “*àiyé*” e “*òrun*”... A dança em seu corpo vai lentamente abrindo o espaço cênico para apresentação por meio da força ancestral e artística. Durante sua apresentação podemos ouvir músicas que compõem a trilha sonora do espetáculo. Em seguida, no desenrolar do roteiro do espetáculo, os intérpretes irão cantá-las em cenas diversas.

Como uma comunhão dessas artes e culturas afro-brasileiras fechamos o espetáculo com a ao som do berimbau, instrumento sagrado para os intérpretes, capoeiristas e para o

roteiro do espetáculo. As músicas cantadas por Inaicyra Falcão dos Santos acompanhadas pela orquestra de berimbaus foram:

"ALABE", "AYABA OSOGBÓ" e "LEQUE DE OXUM", faixas 1, 2 e 8 do CD "OKAN AWA".

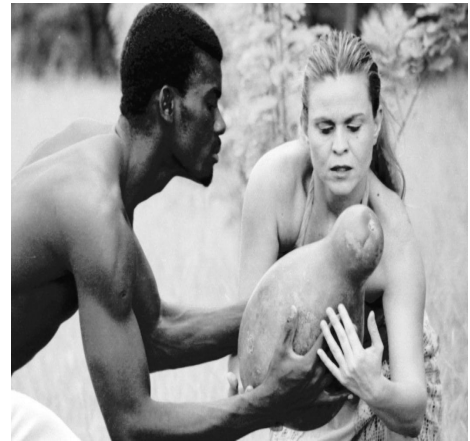


Figura 18-19-20 – Beth Romano, Artesão.

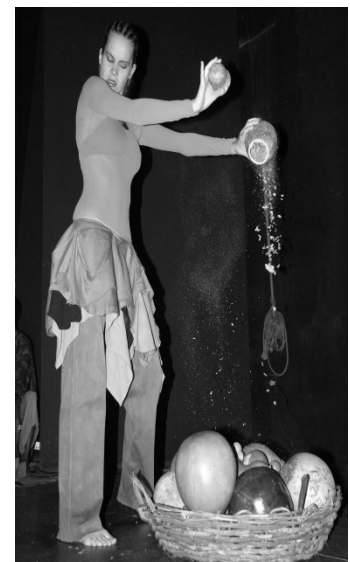


Figura 21-22-23 – Artesão. 2005

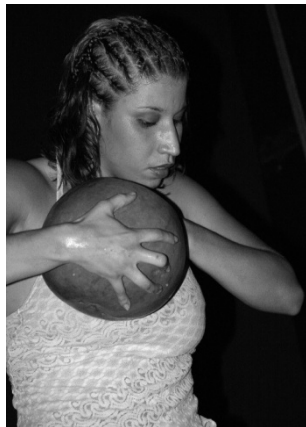


Figura 24-25-26 – Vivian Furquim Scaleane, Artesão. 2005



Figura 27-28 – Beth Romano, Artesão. 2005



CAPÍTULO III

Roteiro do Espetáculo

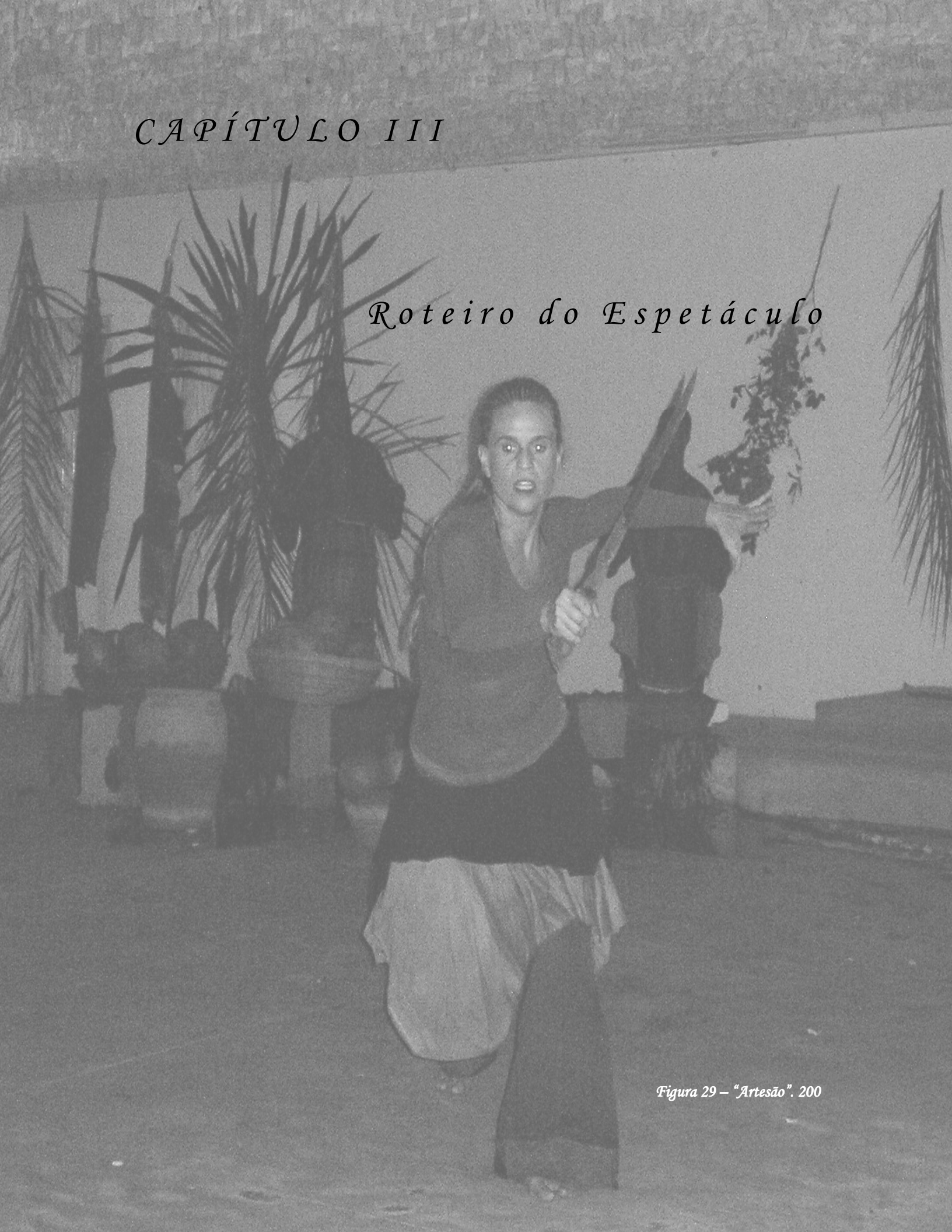


Figura 29 – “Artesão”. 200

O roteiro do espetáculo propõe a construção do berimbau, instrumento de trabalho do dia a dia dos intérpretes dos “Arteiros”. Em cena, dividimos força no processo de plantar, colher e transformar madeira, cabaças, aço, pedras e sementes. O artesão constrói lentamente uma história respaldada em paciência, carinho, amor, criatividade e força, no trabalho cotidiano da repetição de ações.

Cada artesão cria, a sua maneira, formas artesanais conhecidas, formas que nunca se repetem e que se apresentam com vida própria. Aguarda pacientemente o nascimento de seu artesanato, que é construído com o objetivo de nos servir, mas que muitas vezes não nos serve para nada, por ser mal acabado, ou por não cumprir com suas funções e deve simplesmente ser deixado de lado. Um eterno recomeço para o “Artesão”.

As cenas do espetáculo trazem conteúdo do ofício ou trabalho artesanal desenvolvido pelos personagens criados por cada intérprete em sua imaginação: muitas vezes, no decorrer do processo criativo, ações individuais propunham criação de pequenos solos dos intérpretes. Outras vezes, o trabalho do artesão representava a coletividade, o que propunha movimentos sincronizados entre os dançarinos. O trabalho coletivo necessita da cooperação de esforços que é possível por meio da imposição de um mesmo ritmo a todos os indivíduos. Dessa forma a movimentação dos corpos em trabalho transforma-se em dança.

Os berimbaus³¹ passam por um processo de casar as cabaças com as vergas. Vergas e cabaças combinam no sentido de gerar um bom instrumento e, conseqüentemente, um som apropriado e agradável. Dependendo desse casamento entre verga e cabaça, no entanto, o berimbau poderá produzir sons desafinados, inadequados para o tocador.

³¹ Conhecemos três tipos de **berimbaus**: o gunga, o médio e o viola. Cada um deles possui características próprias e desempenham papéis específicos na roda de capoeira. Os capoeiristas e seus grupos de capoeira entendem e utilizam os berimbaus segundo suas próprias regras internas. Independente das inúmeras maneiras de utilizar e classificar cada um dos berimbaus, sabemos que produzem sons mais ou menos agudos e que a ordem desse som se dá do mais grave, produzido pelo berimbau gunga, para o mais agudo produzido pelo berimbau viola.

Nas cenas do espetáculo “*Artesão*”, os corpos masculinos e femininos propõem movimentos de encontros, assim como o casamento entre homens e mulheres. Nessa relação do instrumento berimbau com os corpos das personagens, percebemos a união da pele branca com a pele negra, da pedra com o aço, da madeira com o sisal, do homem com a mulher, do nascimento com a morte, do som com o silêncio, dos movimentos vibrantes com os movimentos brandos, da raiva com o amor, do desejo com o desgosto... O gosto de cada pedacinho do espaço em que os personagens vivem a dança. O encontro das peles e respirações dos intérpretes ajuda a compreender o momento de escolher que cabaça encaixa em qual verga. Assim como as peles se atraem ou se repelem, respirações, cheiros e gostos podem se complementar em movimento único.

Dessa forma, o espetáculo apresenta cenas em que o homem e a mulher se encontram para gerar vida; em que as cores dialogam, as cores da pele e da natureza; em que o silêncio do ser humano transforma seu dizer em som de berimbau; em que o nascimento chama a morte e o artesão recomeça, vivendo o seu “trilhar” de buscas e descobertas

3.1 Primeira Cena

Durante todo o processo criativo estudou-se, para a criação da cena, ações de plantar e colher, escolhidas para dar início ao roteiro do espetáculo “*Artesão*”. Os corpos, simbolicamente, dançam o plantio e a colheita das cabaças e vergas; realizam movimentos minuciosos com os pés, mãos e dedos como se estivessem preparando a terra para plantar; sugerem imagens de sementes entre as mãos, pelo chão e pela terra. Ao mesmo tempo, apresentam movimentos de força que lembram uma batalha, com enfrentamentos, com ações de abrir caminhos, cortar, derrubar, carregar peso, enfim, movimentos que se assemelham com o corte da madeira na mata. Essas ações são transformadas em ações guerreiras e o enfrentamento passa a se realizar entre os personagens. Nesse início, homens e mulheres apresentam tarefas bem distintas e, portanto, atritos entre eles

acontecem em diferentes encontros durante a cena. A trilha sonora é composta basicamente por sons produzidos pelos corpos enquanto dançam. O objetivo foi justamente trabalhar com estímulos das próprias ações; sons das cabaças balançando nos cestos, vergas caindo ao chão, facões cortando a madeira e outros.

3.2 Segunda Cena

Nessa cena, os intérpretes foram instruídos a explorar movimentos de contato que nasceram da curiosidade e necessidade de entender o outro pelo toque. Atitudes que favoreceram o conhecer do outro corpo a partir do contato de pele, músculos e ossos. Da mesma forma, trabalharam com os elementos verga e cabaça num encontro e desencontro, também na pesquisa, e na busca de uma possível união dos elementos, como se fosse um casamento entre eles para gerar o berimbau. As composições foram criadas de forma que os corpos e os elementos cênicos se confundissem, mas se completassem na realização dos movimentos.

A cabaça e a verga dentro do roteiro artístico desse espetáculo, em alguns momentos, representaram os órgãos sexuais feminino e masculino, respectivamente. As composições foram novamente inspiradas nos movimentos da capoeira quando essa propõe botes e quedas. Como se o sexo representasse o desejo e ao mesmo tempo a repulsa. São ações de aproximar-se do outro corpo e de fugir para longe. Acreditamos que essa cena tenha a força da relação entre homens e mulheres deixando dúvidas sobre os sentimentos dos personagens, até porque esse é o objetivo do espetáculo: deixar em aberto para que o público possa sentir com os intérpretes o quanto é complexo a união dos sexos e a reprodução humana. Encontros e desencontros, desejos e repulsas, tudo num mesmo caldeirão pronto para explodir e gerar... .

Para a construção da cena nos inspiramos basicamente em situações da Capoeira Angola como, por exemplo, as “chamadas de angola”, pois os corpos dialogam o tempo todo na expectativa de chamar e ser chamado pelo outro, sem ter a certeza do desfecho desse diálogo. Como bem coloca Abibi (2005), a chamada de angola

(...) é um momento de quebra e interrupção no andamento do jogo. É um parêntesis na sucessão de movimentos de ataque e defesa incluindo também a ginga, onde um jogador promove a ruptura dessa dinâmica, “chamando” o outro, e assumindo uma posição estática e de observação. O outro então se aproxima lenta e cuidadosamente, pois pode ser surpreendido com um ataque inesperado daquele que o chamou, até conseguir um contato corporal com este, quando inicia-se então um “bailado” entre os dois jogadores, que se deslocam alguns passos para frente e para trás, sem que seus corpos se “desloquem” um do outro. A tensão entre os dois jogadores é visível, pois a qualquer instante, um dos dois pode tentar alguma “mardade” contra o outro. A “chamada” então é interrompida, no momento em que aquele que “chamou”, toma a iniciativa de iniciar novamente o jogo, convidando seu parceiro através de gestos característicos. E o jogo se reinicia (Abib, 2005, p.194-195).

Trabalhamos com a sedução como eixo para o desenrolar das relações e, entre as inúmeras sensações, encontramos algumas que são comuns entre os homens como, por exemplo, a sensação de possuir o corpo da mulher; e, outras entre as mulheres, como a sensação de atrair os homens e com isso tomar vantagens para si. Nossos corpos apresentam características de corpos guerreiros e desenvolvem movimentos de grande destreza, como segurar o outro, atirar-se em quedas bruscas, saltar e cair de corpo inteiro ao chão, entre outros. A trilha sonora dessa cena é composta apenas por sussurros e vozes dos personagens, com a intenção de parecer “desabafos” ou “segredos ao pé do ouvido”.

O Mito “*Iansã ganha seus atributos de seus amantes*”, ilustra em parte aquilo que gostaríamos de passar em relação às personagens femininas em suas conquistas como mulheres e como guerreiras, pois o orixá *Iansã* (orixá dos ventos, das tempestades, do raio), acompanhou as criações dos movimentos das mulheres dentro da composição da dança praticamente durante todo o roteiro:

"Iansã usava seus encantos e sedução para conseguir poder.

Por isso entregou-se a vários homens,

deles recebendo sempre algum presente.

Com Ogum, casou-se e teve nove filhos,

adquirindo o direito de usar a espada

em sua defesa e dos demais.

Com Oxaguiã, adquiriu o direito de usar o escudo,

para proteger-se dos inimigos.

Com Exú, adquiriu os direitos de usar o poder do fogo e da magia,

para realizar os seus desejos e de seus protegidos.

Com Oxóssi, adquiriu o saber da caça,

para suprir-se de carne e a seus filhos.

Aprimorou os ensinamentos que ganhou de Exú

E usou de sua magia para transformar-se em búfalo,

quando ia em defesa de seus filhos.

Com Logum Edé, adquiriu o direito de pescar

e tirar dos rios e cachoeiras os frutos d'água

para a sobrevivência sua e de seus filhos.

Com Obaluaê, Iansã tentou insinuar-se, porém, em vão.

Dele nada conseguiu.

Ao final de suas conquistas e aquisições,

Iansã partiu para o reino de Xangô,

envolvendo-o, apaixonando-se e vivendo com ele para a vida toda.

*Com Xangô, adquiriu o poder do encantamento,
o posto da justiça e o domínio dos raios (Prandi, 2001, p. 296 – 297).*

3.3 Terceira Cena

A cena propõe arquear o berimbau, gerar vida e som, juntamente com as águas que, além de representarem o nascimento, entram nesta cena como mães que abençoam, batizam, benzem e lavam os personagens. A cena das águas, como passamos a chamá-la carinhosamente entre nós, com o tempo trazia o sentido da transformação para cada um dos intérpretes. Nesse momento do espetáculo, os corpos se transformam... São pequenos movimentos, com sutileza: vestir outra “pele”, simbolizada por outra veste, ou figurino; arrumar o espaço que se banha e se prepara para ouvir os cantos e para gerar vidas, vidas simbólicas, que surgem nas imagens de cada um! As lembranças do *Terreiro* ajudaram bastante para a realização da cena. Concordamos com Rodrigué (2001), quando afirma que a presença da água, (...) *é uma constante na vida assim como em todos os rituais no Ilê Axé Opô Afonjá. Ela é uma dádiva que temos debaixo do solo, representa a natureza procriadora, a primeira, a matrona. Consagra a origem e celebra nossa capacidade divina para nos transformar (Rodrigué, 2001, p.121).*

Encontramos, durante o processo de pesquisa, alguma relação entre “orixás” das águas – “*Iemanjá*” e “*Oxum*” - com “*Oxaguiã*”. Isso se deveu, em parte, à escolha das músicas e também às características de movimentos que compõem a cena. Algum tempo após a elaboração dessa cena pudemos perceber que, falando de casamento entre homem e mulher com suas características específicas, lembramos o Mito “*Oxaguiã encontra Iemanjá e lhe dá um filho...*”, que nos leva a outro tempo e espaço e que ajuda a compor a poesia desse momento do espetáculo:

"Houve um tempo em que os orixás viviam do outro lado do oceano.

Mas depois tiveram que vir para o lado de cá,

para acompanhar seus filhos que foram trazidos como escravos.

Assim vieram todos e veio Oxaguiã.

*Oxaguiã veio boiando na superfície do mar,
navegando no tronco flutuante de uma árvore.*

A travessia durou muito tempo, mais de um ano.

*Foi nessa viagem que Oxaguiã conheceu Iemanjá,
que era a dona do próprio mar que viajava Oxaguiã.*

Logo se conheceram e logo se gostaram.

Oxaguiã era moço, forte, corajoso;

Iemanjá era mulher bonita, destemida e sedutora.

Iemanjá engravidou de Oxaguiã

*e nove meses depois deu à luz um menino,
que já nasceu valente e forte, querendo guerrear.*

*Mais tarde chamaram o menino de Ogunjá,
porque o guerreiro gostava de comer cachorro.*

*Sempre que ia a guerra, a mãe o acompanhava
e então todos a chamavam de Iemanjá Ogunté.*

Oxaguiã, Ogunté e Ogunjá formam uma família de guerreiros.

E eles são muito festejados no Brasil (Prandi, 2001, p. 498-499).

O casamento se concretiza na cena. Segundo Passos, no casar do berimbau, a tarefa mais complexa (...) talvez esteja no que é mais difícil de ser ensinado, a escolha da cabaça específica para cada verga, e o ângulo e tamanho do corte (Passos, 2006, p. 21).

Conseguimos encontrar uma cabaça e uma verga que casassem bem e pudessem gerar som. Com o berimbau já arqueado, ou seja, contendo verga, cabaça e arame, necessitam-se, então, da baqueta e da pedra para produzir o som. Nesse momento, as mulheres retiram de dentro da água de seus vasos a baqueta e a pedra, como se fossem complementos femininos para aquele instrumento. Elas as entregam aos homens que poderão agora produzir som. Também, é entregue pela mulher o caxixi com suas sementes e, dessa vez, criamos a cena de forma que esse elemento seja entregue não com as mãos, mas, sim, com a boca, como símbolo do amor, do beijo e da comunhão dos corpos. Finalmente, com tudo cultivado e preservado, conseguimos tirar som do berimbau que é produzido em cena por todos os intérpretes.

Porque o amor, como a dança, precedeu o desabrochar do homem: entre os insetos, os pássaros e muitas espécies animais, a dança faz parte do ato do amor (Garaudy, 1980, p.16).

Cada um toca seu próprio berimbau, que é arqueado no início do trabalho, e aguarda esse momento final para tocar em conjunto com os outros, compondo uma orquestra de berimbaus. Quando a orquestra se forma, todos, sob o comando de um líder, tocam os berimbaus, em sintonia pelo toque da *iúna* (toque escolhido por alguns mestres para homenagear os capoeiristas falecidos – representa o minuto de silêncio em respeito à memória daquela pessoa).

Para o grupo de intérpretes é importante o início da orquestra que homenageia os ancestrais da capoeira, pois no espetáculo “*Artesão*”, assim como na capoeira, o berimbau também faz louvação, louvação aos mortos no ritual da *iúna*³².

³² “*Iúna* é um pássaro de belo canto e, também, um dos mais complexos e bonitos toques de berimbau. Poucos foram os tocadores que conseguiram prestígio com a execução deste ritmo, entre eles encontra-se o mestre Bimba, que criou a *iúna* da regional e determinou um lugar especial para o momento dessa música, só permitindo aos alunos formados jogarem durante esse toque, pois, nesse toque, os capoeiristas devem demonstrar suas habilidades ao jogarem em consonância com a música. Na *iúna* não se busca a agressividade, mas a destreza e a beleza da capoeira” (SILVA, 2004, p.159).

Temos inúmeras questões sobre esse assunto e acreditamos ser difícil saber o que esse som produzido pelo berimbau traz em si, pois, em cada oportunidade, o som se mostra diferente; porém, é sempre o movedor das relações dos corpos que dançam e jogam em seu sentido. Os antepassados, não necessariamente da família de sangue, mas dos que viveram rituais dessa cultura afro-brasileira, o que pensavam sobre os toques de berimbau? Como esses antepassados se fazem presentes em nossos rituais hoje e de que maneira isso acontece? Não podemos saber muita coisa a respeito da presença ou não dessas energias de sabedoria e de outros tempos, mas podemos sentir que a história ainda sobrevive nos elementos da natureza que compõem um berimbau e, também, nos movimentos dos corpos que ao som desse instrumento se movem com intensidade, força e vida própria.

Concordamos com Abibi (2005), quando afirma:

Não há quem não experimente a sensação de que algo sagrado está acontecendo, no momento em que o berimbau chamado “gunga”- aquele que comanda a orquestra de instrumentos – faz soar seus acordes para dar início a uma roda tradicional de capoeira angola (Abib, 2005, p. 100)

A cada apresentação a orquestra de berimbaus formada no espetáculo se apresenta de uma maneira diferente, pois, é claro, vai trazer as características do momento vivido naquele dia, ou seja, cada arquear do berimbau representa o recomeço, completando o movimento cíclico que abraça o espetáculo “*Artesão*”.

3.4 Quarta Cena

Essa composição coreográfica simboliza um jogo de capoeira que começa lento, rastejante, com muitas partes do corpo em contato com o chão, explorando movimentos de suavidade e continuidade, inspirado na Capoeira Angola, até evoluir para seqüências

coreográficas mais aceleradas, com movimentos característicos de saltos e golpes recriados do universo da Capoeira Regional. Na cena, o jogo dançado acontece dentro da roda trazendo em sua coreografia características fundamentais do ritual da roda de capoeira na relação dos dois corpos envolvidos. É feito por Mestres, um homem e uma mulher, e tudo tem início ao pé do berimbau, onde outras vezes os dois capoeiristas voltam e, agachados, saúdam aquele espaço de maneiras variadas, simbolizando ações de devoção e respeito em relação ao berimbau e a quem, supostamente, toca o instrumento, como se ali ocorressem as “chamadas ao pé do berimbau”³³. Uma cena imaginária.

O berimbau, na cena, é colocado suspenso no ar, como se estivesse flutuando ou como se a pessoa que o segurasse fosse invisível. É colocado exatamente onde costumamos encontrar os berimbaus tocados pelos mestres, onde se encontra a orquestra da roda de capoeira, “ao pé do berimbau”, bem ao centro de uma orquestra imaginária. O berimbau suspenso simboliza o espaço sagrado ocupado pelos tocadores mestres, trazendo simbolicamente a imagem de Mestres que passaram por aquele espaço sagrado, os quais, hoje, já não estão mais entre nós, mas que constroem em nosso imaginário as histórias e grandes emoções do mundo sagrado dessa manifestação capoeira.

Escolhemos esse espaço para que nosso instrumento produzido em cena fosse colocado, justamente por ser o local da roda onde nos entregamos de corpo e alma, cada uma de sua maneira, e onde encontramos força para sair para o “jogo”. Independente de ser uma roda de Capoeira Angola ou Regional, a “roda” sempre trará esse espaço ocupado pelos berimbaus como espaço sagrado, local de entrada e saída do jogo, assim como diz Abib (2005): (...) *lugar sagrado onde se juntam o início e o fim, o passado e o presente, o céu e a terra, o bem e o mal, a vida e a morte* (Abib, 2005, p.194).

³³ “**A chamada ao pé do berimbau** é realizada inclinando o berimbau para o centro da roda, batendo na corda deste, produzindo uma sonoridade decrescente, indicando que o jogo deve ser ralentado e finalizado. Esse recurso também é usado quando o jogo torna-se violento ou a disputa está sendo realizada entre competidores desnivelados. A chamada ao pé do berimbau deve ser atendida, pois é uma regra básica do jogo, assim como respeitada como um procedimento ético, que se inicia pelo mestre ou condutor da roda de capoeira” (SILVA, 2004, p.132).

A dança compõe o jogo da capoeira. O jogo dançado inicia-se ao pé do berimbau e, no espaço, desenha nossas histórias. Esta cena, para nós, tem também o sentido de interligar o antigo ao atual, o que nos coloca em sintonia com as tradições da capoeira e das danças de ritual por nós pesquisadas durante todo o processo, sem nos afastar desse tempo contemporâneo, no qual o diálogo deve apresentar caminhos possíveis para uma comunicação fluida entre os intérpretes e entre eles e o público.

A cena mostra os corpos que, ao dançarem, dialogam uns com os outros, com o público e principalmente com o ancestral. Para a composição desta cena, as experiências vividas anteriormente, como capoeiristas, ajudaram bastante os intérpretes ao tentarem comunicar-se e passar sentimentos próprios em relação a suas ancestralidades por meio dos movimentos de dança, pois como coloca Capoeira (1985): *A capoeira tem essa característica curiosa de ser um antigo ritual primitivo e intuitivo, e, ao mesmo tempo, estar inserida nas transações dos tempos modernos (Capoeira: 1985, 34).*

Além da experiência com a capoeira, o que colaborou bastante para a criação da cena foi a convivência com a *Comunidade do Terreiro* em dias festivos durante a celebração de cultos. Tal experiência alimentou os intérpretes em suas criações cênicas, pois as imagens e memórias contidas dentro de cada um dos corpos possibilitaram à dança, assim como acontece nos dias festivos durante o culto, apresentar-se como um espetáculo, uma representação dramática, uma figuração imaginária de uma realidade desejada.

Segundo Huizinga (2007), os atos de culto, (...) *pelo menos sob uma parte importante de seus aspectos, serão sempre abrangidos pela categoria de jogo, mas esta aparente subordinação em nada implica o não reconhecimento de seu caráter sagrado (Huizinga, 2007, p. 31).*

Em momento anterior, o autor já dissera:

O culto é, portanto, um espetáculo, uma representação dramática, uma figuração imaginária de uma realidade desejada. Na época das grandes festas, o grupo social celebra os acontecimentos principais da vida da natureza levando a efeito representações sagradas, que representam a mudança das estações, o surgimento e o declínio dos astros, o crescimento e o amadurecimento das colheitas, a vida e a morte dos homens e dos animais (Huizinga, 2007, p.19).



Figura 30-31-32-33-34 – Vivian Furquim Scaleane, Artesão. 2005



Figura 35-36-37 – Vivian Furquim Scaleane, Artesão. 2005



Figura 38-39-40 – Vivian Furquim Scaleane, Artesão. 2005



Figura 41-42-43 – Vivian Furquim Scaleane, Artesão. 2005



Figura 44-45-46 – Vivian Furquim Scaleane, Artesão. 2005



Figura 47-48-49 – Vivian Furquim Scaleane, Artesão. 2005

CAPÍTULO IV

Troca de Experiências

Intérpretes dos “Arteiros na Dança”

Comunidade do “Opô Afonjá”.

Toda dança implica participação: mesmo quando ela é espetáculo, não é apenas com os olhos que a “acompanhamos”, mas com os movimentos pelo menos esboçados de nosso próprio corpo. A dança mobiliza, de algum modo, um certo sentido, pelo qual temos consciência da posição e da tensão de nossos músculos, como os canais semicirculares de nosso ouvido nos dão consciência de nosso equilíbrio e o comandam. Este sexto sentido estabelece, graças a um fenômeno de ressonância ou de simpatia muscular, o contato entre o dançarino e o participante. Um contato imediato, que induz uma emoção pela relação entre um movimento do corpo efetivamente realizado no máximo de sua tensão e um movimento do corpo que apenas se deixa abalar, nascente ou mesmo latente³⁴.

³⁴ GARAUDY, 1980, p.21.

O “Terreiro Ilê Axé Opô Afonjá” tornou-se parte integrante da nossa história desde que retornamos pra lá pela segunda vez. Voltamos por cinco vezes até julho de 2006. Os alunos dos “Arteiros” participantes do processo criativo de dança viveram grande parte do tempo de suas vidas num espaço bem diferente do *Terreiro*, o espaço da rua. Aprendemos com eles a entender esse outro espaço complicado que também participa dessa trama que envolve a pesquisa de Doutorado. Como bem afirma Matta (1997, p.57): *(...) se a casa distingue esse espaço de calma, repouso, recuperação e hospitalidade, enfim, de tudo aquilo que define a nossa idéia de “amor”, “carinho” e “calor humano”, a rua é um espaço definido precisamente ao inverso.*

Esses são os espaços que buscamos entender e respeitar, convivendo com suas necessidades, regras e mistérios. Tudo tem sido inspiração para nosso processo de criação em arte. E desse processo nasceu o espaço cênico: vivo, repleto de movimentos e no tempo real, tudo naquele exato momento, pois na dança o que passa não volta mais, é a criação do corpo, única e difícil de ser registrada em sua essência. Conforme Bastide (2001, p.77), o espaço sagrado *(...) é, pois, o espaço fechado entre os muros ou os limites do terreiro.*

Pensando nos diferentes indivíduos vindos de espaços tão distintos e que durante todo o processo de trabalho conviveram em constante troca de experiências é que trazemos reflexões sobre a arte, essa arte que nasce dentro de cada um de nós, que conta histórias de ancestrais e que é capaz de conviver com diferentes espaços, o “espaço das comunidades”, o “espaço da rua” e, ainda, principalmente agora, o “espaço acadêmico”.

4.1 Retorno ao “Terreiro” em 2006

Terreiro Opô Afonjá... local sagrado... com tantas energias, que ao passar daquele portão, sinto uma paz e meu corpo parece ficar pesado, não de coisas ruins, mas de vibrações positivas, que acabo não sabendo o que fazer com tudo isso³⁵.

Nosso encontro começou logo na chegada dos “Arteiros na Dança” em Salvador, na madrugada do dia 19 de janeiro de 2006. O grupo voltava ao espaço da pesquisa e sabia que chegaria, retomaria contato com o universo do *Terreiro* e já passaria pela experiência de apresentar o trabalho de dança para *Comunidade* do “Opô Afonjá”. Havíamos decidido anteriormente que o dia da apresentação seria o domingo, 22 de janeiro de 2006, por vários motivos de organização interna do *Terreiro* e por combinações anteriores feitas com Mãe Stella.

Assim que os intérpretes chegaram foram recebidos na casa de Iraildes e de sua família; todos se acomodaram pelos quartos, salas e onde mais coubesse gente espalhada. No reencontro conversaram até quase o dia amanhecer e falaram das cidades de Salvador e de Campinas, das diferenças entre elas, dos costumes do dia a dia, enfim, estavam recebendo uns aos outros por meios de longas histórias, risos e perguntas.

Quando retornei naquela noite pro Terreiro, naquele instante percebi que ali era um lugar muito sagrado, especial e forte. Era diferente dos outros terreiros que já tinha freqüentado. Minha vivência dentro do Terreiro foi um aprendizado muito grande. Vi uma Comunidade humilde, onde crianças, mulheres e homens se ajudam uns aos outros sem pedir nada em troca. E as coisas aconteciam... Lá cada coisa tem seu cantinho e cada cantinho tem seu valor! Para eles, os orixás, plantas, folhas, terra, água, ar, árvores, frutos, animais, pessoas... têm muito valor! É um lugar

³⁵Depoimento de Milena Jordão, intérprete do espetáculo “Artesão”, colhido em Campinas, em 29-03-2006.

*onde você parece estar em outro plano, e que não dá vontade de voltar pra nossa casa... o mais forte foram as casinhas dos orixás e as três árvores que precisam ter num Terreiro... Uma biblioteca com várias coisas diferentes para se pesquisar, uma escola que ensina aquilo que eles estão convivendo e as pessoas que eu conheci lá... são maravilhosas e guerreiras!*³⁶

No dia seguinte, à tarde, caminhamos pelo bairro conhecendo os moradores ao redor do “Opô Afonjá” e, claro, com um povo falante e comunicativo como o baiano, não demorou nada para que encontrássemos os capoeiristas do bairro, os artistas dançarinos, enfim, os freqüentadores do Terreiro e moradores da redondeza. Já combinávamos novos encontros e todos iam sendo convidados a participar do dia 22, no Barracão. Ainda nesse mesmo dia, ensaiamos o trabalho do “Artesão” e alguns adolescentes e crianças participaram do ensaio, observando, perguntando e em seguida tocando os atabaques e cantando junto com o grupo.

*Nos preparativos para a apresentação tivemos uma espécie de aula improvisada onde meninos do próprio Terreiro se puseram a nos ensinar a tocar para o orixá Iansã. Foi muito legal, pois eu via que todos ali tinham alguma coisa a passar, seja uma pessoa adulta ou uma criança. O povo da Bahia é muito companheiro, amigo*³⁷.

Nesse primeiro momento, os moradores nos acompanhavam ajudando como podiam, sem mostrar nenhuma preocupação sobre o resultado de tudo aquilo, ou seja, o espetáculo. Como nos disse em depoimento Iraíldes:

*No começo fiquei preocupada em receber o grupo de meninos de Campinas, São Paulo, aqui em casa. Não conhecia e nem sabia como era o espetáculo, imaginava, mas tava preocupada. Como será a apresentação? Será que o povo vai gostar? Será que Mãe Stella vai vir assistir? E quando os meninos chegaram, super tranquilos, passaram uma energia muito boa, uma confiança tão grande, que a gente nem precisou assistir o espetáculo pra se sentir em família*³⁸.

³⁶ Depoimento de Suzana Campos Cordeiro, colhido em Campinas, em 2006.

³⁷ Depoimento de Leandro Nascimento, intérprete dos “Artesão”, colhido em Campinas, em abril de 2006.

³⁸ Depoimento de Iraíldes Maria dos Santos, moradora do “Opô Afonjá”, colhido em Salvador-BA, em 2006.

No dia seguinte, logo cedo, os intérpretes voltaram a percorrer os caminhos dentro do *Terreiro* e novas sensações aproximaram ainda mais os meninos e meninas das diferentes realidades. No percurso dessa caminhada, o grupo sentou-se debaixo de uma árvore para estudar as letras das músicas que faziam parte do espetáculo “*Artesão*”. Como uma aula, com toda didática possível, foram estudando cada palavra, como se pronunciava, o significado dentro de cada frase, e os questionamentos iam surgindo aos poucos. Ao final da tarde, o grupo de intérpretes reorganizava suas músicas e a trilha sonora ganhava nova consistência, passava a ter mais sentido e nos fazia sentir bem mais confortáveis; na verdade, parecia que a partir daquele pequeno estudo tínhamos recebido uma autorização para nos aproximar do mundo da oralidade, e começávamos a pronunciar palavras e frases com mais segurança e propriedade, mesmo sabendo que tudo estava envolto em mistérios e segredos.

A tradição oral é o complexo corpus de arte verbal ou falada criada como meio de invocar o passado baseados nas idéias, crenças, símbolos, presunções, atitudes e sentimentos dos povos. Adquiri-se através de um processo de aprendizagem e iniciação e seu propósito é condicionar a ação social e promover a interação na sociedade (Adedeji, 1973, p.1).

Novamente ensaiamos durante algumas horas no Barracão, até escurecer. Dessa vez, a cantora lírica Inaicyra Falcão dos Santos, parecia ter participado do ensaio de forma diferente do que a de costume, provavelmente por estar de volta ao espaço onde havia passado sua infância e, agora, como artista, cantava e trazia sua arte encantadora à *Comunidade* do “*Opô Afonjá*”. Nos dias que se seguiram, pudemos ouvir em vários momentos, moradores do *Terreiro* que cantavam as músicas de Inaicyra, do CD “OKAN AWA”, pelas cozinhas, varandas, enfim, pudemos sentir o som sair pelas janelas e portas daquele espaço. Para nós tudo era muito significativo..., sentíamos-nos fazendo parte daqueles acontecimentos, daquele dia a dia..., percebíamos o quanto era forte a pronúncia das palavras da tradição nagô. Como intérpretes, lutamos para aprender a pronunciar, sem cometer grandes equívocos, algumas poucas palavras que contavam sobre o processo de criação do espetáculo “*Artesão*”.

O universo das palavras proferidas por comunidades afro-descendentes merece nosso absoluto respeito e exige de cada um de nós, pesquisadores, que saibamos o limite que há entre compreender apenas racionalmente e compreender corporalmente (de fato). Santos (1976) afirma que a palavra proferida

(...) tem um poder de ação. A transmissão simbólica, a mensagem, se realiza conjuntamente com gestos, com movimentos corporais; a palavra é vivida, pronunciada, está carregada com modulações, com emoção, com a história pessoal, o poder e a experiência de quem a profere. A palavra transporta o alento – veículo existencial – e atinge os referentes e planos mais profundos da personalidade. Neste contexto, a palavra ultrapassa seu conteúdo semântico racional para converter-se em um instrumento condutor de um poder de ação e de realização. A transmissão é uma técnica, um instrumento a serviço da estrutura dinâmica do sistema nagô (Santos, 1976, p. 12-13).

Normalmente, a montagem do cenário exige que o grupo se envolva com a natureza, mesmo estando na cidade é preciso buscar folhas, madeiras vergas e cabaças, assim como fazem nossos artesões de berimbau. O mais importante não é o material coletado e sim as ações de cada um para realizar essa colheita. Muitas vezes, esse momento acontece rapidamente e quase nem podemos perceber no corpo o quanto ele significou. Porém, é claro que durante a experiência de montar o cenário dentro do Terreiro “Opô Afonjá” tudo tomou uma nova dimensão.

Tivemos que ir buscar algumas folhas em uma mata que ficava no Terreiro para compor nosso cenário. Saímos com nosso guia, o Dimas. Estranhei os lagartos que pareciam guardas daquela mata, pois eram muitos. No caminho, Dimas nos contava histórias que havia acontecido naquela mata, enquanto procurávamos folhas e plantas diferentes para levar. Tudo era novo pra mim, pois nunca tinha vivido uma experiência assim antes. Em Campinas, apenas entrávamos em terrenos baldios no meio da cidade e jamais encontramos sequer um pé de carambola, como aqui. Fiquei com um pouco de medo, mas nosso amigo Dimas, com suas explicações, nos acalmava³⁹.

Aprender em cada atitude, em cada palavra, foi uma experiência preciosa que o corpo pôde vivenciar e registrar na musculatura, ossatura, enfim, despertamos a memória

³⁹ Depoimento de Leandro Nascimento, intérprete dos “Artesão”, colhido em Campinas, em abril de 2006.

corporal e, claro, levamos para a Dança, no momento da apresentação no Barracão. Para o povo do *Terreiro*, a retirada de cada planta da mata tem um objetivo determinado, além da forma correta de coletá-las ainda respeitam a hora do dia apropriada para cada retirada.

Pois bem, no terreiro entende-se que a natureza é nutrida, alimentada pela própria natureza. Portanto, dela nada é retirado a não ser o extremamente necessário para a sobrevivência e saúde física e espiritual. Para o “povo-de-orixá”, o mato, a pedra, a água, o fogo, tudo tem importância renovadora para a vida do homem. Daí é que jaqueiras, gameleiras e cajazeiras centenárias fazem parte da paisagem e da vida do terreiro. Um Iroko, ao lado esquerdo da casa de Xangô, se destaca, imponente. É uma espécie de guardião do terreiro. Jamais será cortado e nem mesmo suas folhas podem ser queimadas. No axé, a água é tão importante quanto as folhas. Penso que é por isto mesmo que à sombra do Iroko está a respeitada fonte de Oxum. Cuidada diariamente pela Ebome Senhorazinha de Oxum, é considerada lugar sagrado. De lá que se retira água para a cerimônia da “Água de Oxalá”. Este é um ritual privado dos filhos da casa e marca um dia muito especial no calendário de festas (Machado, 2000, p. 37).

Quanto à escolha do espaço cênico, optamos pelo Barracão, lugar onde acontecem “festas” e onde já havíamos ensaiado nos dias anteriores. Acreditávamos ser apropriado para receber novas propostas culturais e artísticas que viessem atender à *Comunidade do Terreiro*. O passo seguinte, como sempre, foi consultar Mãe Stella que, claro, daria a palavra final. Quem percorria essa parte do trajeto, sempre, era Iraildes e, normalmente, voltava com um sorriso no rosto dizendo: “(...) tudo bem, ela disse que não tem problema”. Então, dávamos continuidade aos planos.

Mãe Stella nos apoiou em nossas descobertas e trocas de experiências dentro do “Opô Afonjá”, nos recebeu com carinho e entendeu nossa proposta. *Vera Felicidade de Almeida Campos*, em seu livro “Mãe Stella de Oxossi – perfil de uma liderança religiosa”, em vários trechos nos aponta características de *Mãe Stella*, as quais contribuem com nossos pensamentos e com nossa vivência: “O critério de Mãe Stella é continuar, manter, preservar...” Em outro livro da mesma autora, “Meu Tempo é Agora”, essa relação ficou bem clara:

Religião é cultura. A religião estática perecerá. Daí a necessidade de palestras, debates, viagens e outros movimentos que “sacudam” o povo do candomblé. Como sinal dos tempos, não é mais possível a prática da Crença Orixá sem reflexões, estudos e entrosamentos. Não podemos ficar confinados no Axé. A tradição somente oral é difícil. Os olorixás têm que se alfabetizar, adquirir instrução para não passar pelo dissabor de dizer sim a própria sentença (Campos, 2003, p. 42).

Outra tarefa desenvolvida pelo grupo de intérpretes foi preparar o espaço para o público, organizar as cadeiras e pensar em tudo que se fazia necessário naquele momento. Preparamos o espaço durante todo o dia de domingo junto com os moradores. Fomos aprendendo como eles arrumam o Barracão nos dias de “festa”, quais são as cadeiras das Mães de Santo, qual a cadeira de Mãe Stella, o espaço dos ogãs e, por fim, as plantas que têm suas funções específicas.

Ao mesmo tempo em que alguns meninos entravam na mata em busca de folhas, outros ficavam dentro do Barracão preparando o cenário e outros na cozinha observando o preparo dos alimentos. Sem perceber, nos envolvemos no preparo da comida que seria servida após a apresentação do espetáculo; assim, pudemos continuar juntos, conversando, cantando, dançando, o que concorreu para um maior entrelaçamento. Só depois fomos entender o ritual da comida e então reparamos que, naquele dia, repetimos um dos costumes daqueles que cotidianamente freqüentam o *Terreiro*: comemos e bebemos para comemorar, agradecer e integrar as pessoas presentes no espaço sagrado, o que caracteriza um costume do povo do *Terreiro* em dias festivos. Como conta Machado (2000), em experiências com a *Comunidade do “Opô Afonjá”*, o alimento, seja ele para o morador ou para o “orixá”, desde sua seleção, preparo e atribuição, ocupa espaço importante na vida desse povo: *Tanto nas “cerimônias mais reservadas” (obrigações), quanto nas festas públicas, o alimento como oferenda aos orixás, diz respeito às suas intenções e preferências (Machado, 2000, p.51).*

Durante essa experiência no “Opô Afonjá”, tornou-se forte a importância de estarmos todos juntos no processo artístico, digo todos: os alunos dos “Arteiros”, a *Comunidade do Terreiro*, Inaicyra como artista e orientadora do projeto de pesquisa, além de Mãe Stella que nos orientava sutilmente no decorrer das atividades. Para nós, esse momento concretizava o verdadeiro processo educativo e ao mesmo tempo hierárquico,

pois, sem perceber estávamos desenvolvendo tudo aquilo que acreditávamos e o trabalho apresentava-se como o trabalho de um grande grupo, bem maior do que podíamos imaginar. Ainda no início do processo de aprendizado dos alunos dos “Arteiros”, podíamos perceber que já criávamos uma relação de companheirismo, como já foi descrito em nosso trabalho anterior, citando Freire (1975):

Diante da sintonia criada entre o educador e o educando no decorrer de nosso processo com o grupo, surgiu o que podemos chamar de companheirismo. Segundo Freire: “... o educador já não é o que apenas educa, mas o que, enquanto educa, é educado em diálogo com o educando que, ao ser educado, também educa. Ambos assim, se tornam sujeitos do processo em que crescem juntos e em que os argumentos de autoridade já não valem. Em que para ser-se, funcionalmente autoridade, se necessita de estar sendo com as liberdades e não contra elas (Freire, 1975, p.78 apud Machado, 2001, p.18).

Dessa forma, durante os dias que passamos juntos no *Terreiro*, desenvolvemos nossas funções sem nos importar com elas, mas sabendo a razão de realizá-las e querendo que tudo fluísse para um único caminho: a arte e a comunicação entre todos nós.

Antes de cada apresentação de dança que realizamos com os “Arteiros”, costumamos fazer uma concentração para que o corpo de cada um encontre uma situação favorável e possa entregar-se ao máximo para aquele momento sagrado da apresentação cênica. Essas concentrações dependem muito do dia e momento que o grupo está vivendo, mas em geral acontecem nos teatros ou espaços alternativos, horas antes da apresentação a ser realizada. Bem, concentrar-se no espaço do *Terreiro* foi uma experiência nova, talvez única. A “Roça” (“Opô Afonjá”) convida nossos corpos a estar na natureza, assim, espontaneamente, nos vimos andando descalços pela terra, pelo mato, sentindo o vento, enfim, como parte dessa paisagem. Na verdade, cada um pode caminhar pela “Roça” durante horas, indo e voltando diante das casas dos “orixás”, da fonte de “Oxum” e outras partes preciosas do *Terreiro*. O grupo estava concentrado, centrado, abençoado, e a apresentação trouxe um começo repleto de energia e histórias. A sensação de sentir-se centrado e pronto pra entrar em cena já é algo mágico no corpo do intérprete. Porém, nesse dia foi diferente. Sentíamos estar integrado àquele *Terreiro* como um todo, com suas energias sagradas, com seus ancestrais, que nos autorizavam a estar ali e nos permitiam

dançar, o que já nem parecia mais uma simples criação daquele grupo, mas, sim, uma dança que transcendia e dialogava com nossos corpos, nos surpreendendo durante todo o tempo em que se desenrolou o roteiro do Espetáculo.

4.2 Apresentação do Espetáculo Artístico “Artesão”

O dia que eu dancei no terreiro... o cenário que construímos no Barracão, com folhas de uma pequena mata que tem lá no terreiro... o público lindo... o espaço passava energia boa e positiva e ao mesmo tempo te arrepiava dos pés a cabeça... o coração disparava por estar num lugar onde você não conhecia muito... os vasos com água vazando sobre o chão... uma sensação que não dá pra explicar... aconteceu naquele lugar, naquele dia, naquela hora e com aquelas pessoas...⁴⁰.

No Barracão, o público já habituado a se acomodar nos fez sentir tranquilos naquele dia, apesar de termos invertido os lugares. Os visitantes (nós) ocuparam o centro do Barracão, onde normalmente homens e mulheres do *Terreiro* dançam e realizam seus rituais sagrados, enquanto a Comunidade do “*Opô Afonjá*” ocupou o lugar dos visitantes, sentando-se nas arquibancadas e cadeiras para “apreciar” (como dizem eles) a nossa apresentação de dança.

Assim que Mãe Stella chegou ao Barracão nos dirigimos a ela, pedindo sua autorização para começarmos e agradecemos por estarmos juntos naquele momento.

⁴⁰ Depoimento de Suzana Campos Cordeiro, Intérprete dos “*Artesão*”, colhido em Campinas, em 2006.

No dia da apresentação do “Artesão”, tudo foi muito significativo e digno de ser lembrado com carinho, mas uma coisa quando lembro me deixa arrepiada... ver a Mãe de Santo daquele Terreiro, a Yalorixá Estela de Oxossi, a sabedoria daquele espaço nos assistindo, praticamente imóvel durante a apresentação. Quando olhei pra ela, meu corpo todo começou a tremer, meu coração disparou e eu fiquei gelada! Em todos esses anos dançando, nunca senti isso durante uma apresentação. Uma cena mágica, estar dançando e aquela pessoa tão especial e encantadora nos assistindo. Como pode... uma pessoa que não está diretamente ligada com o meu dia a dia, que não faz parte da minha família, que não é dos meus amigos que considero irmãos, pôde fazer isso, mexer tanto com minha emoção, enquanto mostrava a dança que acredito e o que escolhi pra minha vida. Foi fantástico!⁴¹

Mãe Stella sentou-se em sua cadeira bem na frente de todos e abraçava o espaço cênico nos protegendo como filhos. O respeito e a devoção a ela foram tão imensos que nossos medos se diluíam em movimentos e começávamos a sentir a força de “Oxossi” (orixá patrono dos caçadores). Só depois de terminada a apresentação foi possível reparar o quanto nosso trabalho retratava aquele contexto do caçador “Oxossi”, sua força, elementos, cores e características.

Falar de Maria Stella de Azevedo Santos é fazer referência sobretudo a três atributos que a caracterizam: estabilidade, flexibilidade e coragem. É o ofa (arco-e-flexa) de Oxossi, inteiro, forte e estável, ao mesmo tempo flexível, sempre pronto a disparar a seta (Campos, 2003, p.39).

Aquele Barracão que freqüentamos em dia de “festa” nos mostrou, em ocasião anterior, a dança de vários “orixás”, que ali se comunicam há anos com a *Comunidade*. Agora, o mesmo espaço recebia a nossa dança de artistas e admiradores das “festas” do Barracão. Foi tão difícil entender como era possível estar dançando ali, que acabamos entregando o corpo e ele foi sendo levado com força para cada uma das ações dançadas como se, no momento da dança, tudo se ajeitasse, se encaixasse e se ajustasse normalmente.

Encontramos amarradas ao teto do Barracão, uma infinidade de bandeiras brancas que pareciam dançar com o vento que entrava por entre as janelas e portas e que traziam a

⁴¹ Depoimento de Milena Jordão, intérprete do espetáculo “Artesão”, colhido em Campinas, em 29 de março de 2006.

sensação de paz, calma e aconchego para quem ali passasse. Enquanto participávamos com a Dança naquele espaço sagrado, as bandeiras eram fundamentais, pois nos envolviam com sua leveza e cor branca, como se protegessem todos que entravam no Barracão. Foi muito emocionante saber meses depois que aquela arrumação minuciosa era feita por nossas colegas. Em julho de 2006, Kátia e Iraildes nos contaram como as bandeiras são colocadas no Barracão e como uma vez por ano elas, muitas vezes sozinhas, refazem tudo e renovam o espaço para “festas” e ocasiões especiais.

O domingo, dia 22 de janeiro de 2006, foi inesquecível! Nesse dia tudo aconteceu conforme o roteiro do espetáculo... no começo do dia cada um na sua, tomando seu café, mas um clima “forte” já se formava. Quando subitamente uma briga entre nós mesmos, intérpretes do mesmo grupo (como a cena dos facões) que deixa as energias à flor da pele, exaltando o guerreiro de cada um de nós, colocando frente a frente o masculino e o feminino. Agora, lembrando, acho que aquela discussão entre nós, tinha mesmo que ter acontecido, assim, quem sabe, depois de liberar tanta energia acumulada, nos dedicamos de forma bem equilibrada à apresentação do “Artesão”. Logo depois como na parte que compõe o centro do roteiro do espetáculo, as energias vão se acalmando durante a arrumação do espaço (barracão). Ver todo mundo empenhado, não só quem ia dançar, mas um grupo que se criou naquela semana, com amigos de dentro e de fora do terreiro e nós. A apresentação foi como a cena das águas, enfim, a calma, onde todos estão em busca de um mesmo ideal: o amor entre masculino e feminino gerando frutos (seja o sucesso da apresentação, ou o som que nasce do berimbau...). Na minha opinião, foi a melhor apresentação do “Artesão” que fizemos até hoje, foi bem diferente das outras, pela primeira vez a emoção estava na frente do meu “medo” de acertar ou errar as coreografias. E como a orquestra de berimbaus, onde o grupo toca, se une em grande festa, foi o momento após a apresentação, todos satisfeitos, comendo, bebendo, conversando ou jogando capoeira finalizavam a apresentação e o domingo, 22 de janeiro de 2006⁴².

Falar sobre respeito pela natureza, nesse processo de pesquisa, é dizer que muito aprendemos com a *Comunidade*. É ressaltar, também, que assim como eles, fomos capazes de passar através da arte de dançar um enorme respeito e carinho por tudo que aprendemos. Ainda acreditamos ter colaborado no sentido de um possível despertar para reflexões e questionamentos, em relação a jovens e crianças, seus cotidianos, e a natureza dentro do *Terreiro*. Vanda Machado, em sua experiência com as crianças da *Comunidade “Opô Afonjá”*, há alguns anos atrás (cerca de dez anos) constatou que:

⁴² Depoimento de Milena Jordão, intérprete do espetáculo “Artesão”, colhido em Campinas, em 29 de março de 2006.

Conservar a qualidade do meio é um princípio básico do axé, e esta é uma prática conhecida pelas crianças. Tudo é feito de forma simples e artesanal. E todos são responsáveis. Daí, entende-se que a conservação do espaço sagrado garante um clima propício ao axé e a manutenção da vida de todos os seres naquele ambiente. No terreiro, o que é sagrado também é natural. O que pertence ao orixá também pertence ao homem (Machado, 2000, p.51).

Diante desta colocação da autora surgiram novas dúvidas. Com o passar desses anos, como estarão essas crianças agora em 2006, já jovens? Como estarão as novas crianças da Comunidade do *Terreiro* hoje em dia? Só foi possível pensar sobre isso quando Iraíldes nos chamou a atenção para atitudes de algumas dessas crianças e jovens que já não correspondem mais às atitudes de crianças e jovens de dez anos atrás. Realmente observamos que muitas delas não estavam atentas à sua relação com a natureza e com a preservação do espaço do *Terreiro*, como poderiam e deveriam estar conforme Iraíldes. Entendemos que a conscientização desses valores deve ser eterna e o aprendizado se faz cada vez mais importante quanto mais o tempo se desdobra e nos afasta do tempo real de nossos ancestrais. Contou-nos Iraíldes que um dos grandes valores de nossa troca de experiência com a *Comunidade* foi justamente esse despertar para a manutenção e preservação da natureza em nossas vidas. Ela acredita que muitas crianças e jovens, apaixonados por capoeira, que nos acompanharam durante o processo de pesquisa, puderam se questionar em relação ao seu papel diante disso; puderam refletir sobre aquilo que já estavam se esquecendo de lembrar. Acreditamos muito nessa troca de valores, em que o *Terreiro* nos levou à natureza, tão distantes de nós, “*Arteiros na Dança*”, em nossa realidade campineira. Em contrapartida, nós levamos essa natureza transformada em poesia para dentro da cena e do Barracão do “*Opô Afonjà*”, onde crianças e jovens nos ouviram, nos sentiram, nos respeitaram e voltaram para si para um repensar de suas próprias vidas.

As conversas entre todos nós levavam para caminhos bem variados, digamos caminhos propriamente ditos, pois fomos conhecer lugares, pessoas e paisagens mudando de espaço o tempo todo. Durante a arrumação dos elementos cênicos, verificamos que muitos haviam ficado em Campinas por serem frágeis ou pesados demais e deveriam então ser providenciados; para isso fomos procurá-los. O Mercado Modelo, espaço comercial e turístico tradicional da cidade de Salvador-BA, foi um dos lugares que visitamos e

passamos horas na convivência com os artesões de berimbau, alguns dos quais já conhecíamos. Com eles fomos à busca de uma grande quantidade de vergas e cabaças que compõem o cenário do Espetáculo e que não havia sido possível transportar, nem tampouco retirar da mata por representar uma grande quantidade. Nossos jarros de água, feitos de barro e argila, também não estavam na bagagem e, as visitas ao Mercado de São Joaquim, outro espaço comercial e turístico tradicional da cidade de Salvador, foram fundamentais, uma vez que lá encontramos de tudo: alimentos, artesanatos e outros.

O Mercado de São Joaquim representou para os intérpretes um mundo paralelo, foi um momento de nova pesquisa. Além dos elementos cênicos, vieram as descobertas. Tudo serviu como alimento para a cena e principalmente trouxe conteúdo para dar vida aos corpos. Estar entre os corpos, nesse cenário do Mercado, nos transferiu para outro tempo, para outros corpos... Isso dá qualidade aos movimentos quando futuramente aparece na Dança de cada um. São imagens de paisagens, pessoas e muitas ações que entram em nós e ficam gravadas na memória, na memória também corporal. Para nós, essa memória corporal que ajuda o corpo do intérprete a ser mais verdadeiro em cena ficou bastante clara depois de ouvirmos depoimentos, como esse de Iraíldes, sobre a dança apresentada por nós:

Um ponto que me chamou atenção no trabalho do espetáculo foi o cuidado que vocês mostram ter com a natureza. De onde vai extrair a biriba pra fazer o berimbau, pois se você vai, extrai a biriba da natureza e não cuida, não planta de novo, não vai nascer mais. Esse espetáculo mostra que se você quer ter uma arte você tem que cuidar do seu corpo, do corpo do outro, e do espaço. O trabalho do espetáculo mostrava isso... mostrava o ar, a respiração, o cuidado que o homem tem que ter com a mulher e vice-versa. Pra ter uma criação você não pode ser sozinho, você precisa do outro, então, pra se ter o outro tem que ter uma relação em conjunto. A dança no espetáculo mostrava o cuidado com a natureza, com o ser humano e com a arte. Então, a arte só é arte quando você trabalha em conjunto... o ser humano, a natureza e o universo, pois o universo conspira para que nasça a arte, a arte é o quê? Criação não é?⁴³.

⁴³ Depoimento de Iraíldes Maria dos Santos, moradora do “Opô Afonjá”, colhido em Salvador-BA, em 2006.

Os exercícios de laboratório feitos no início do processo criativo para o Espetáculo “*Artesão*” com os elementos cênicos repetem-se agora na vivência dentro do *Terreiro*, junto à *Comunidade*. Lidar com o corte do facão na mata do “*Opô Afonjá*” foi muito forte e acelerou o processo de domínio do instrumento de trabalho, o facão. Já havíamos experimentado esse elemento várias vezes em ações de retirar a verga da mata, mas realmente, quando o fizemos com certa urgência nos dias que antecederam a apresentação do Espetáculo “*Artesão*”, com a responsabilidade de respeitar o espaço sagrado da “*Roça*” e, ainda assim, dar conta de produzir bons berimbaus, percebemos que tínhamos desenvolvido grandes habilidades com o facão nas mãos. Um processo prático desenvolvido pelo corpo e no corpo de quem participou.

Foram inúmeros fatores que colaboraram para um bom desempenho na hora da dança com facões. Nem sempre é possível se dar conta daquilo que nosso corpo aprende; muitas vezes nos damos conta de nossos aprendizados quando nos comunicamos com os outros. Em nosso caso, lidar com elementos cênicos na cena tornou-se familiar, e muito, graças à troca de experiências com o povo do *Terreiro* que também se surpreendeu com nossas habilidades desenvolvidas durante o trabalho artístico. Tudo foi bem significativo para todos, mas, principalmente para os jovens capoeiristas que passaram a refletir sobre suas próprias habilidades e seus hábitos em relação à prática do dia a dia, voltados ao universo da capoeira, desde como fazem e cuidam de seus instrumentos, até como são ou não são capazes de lidar com suas ferramentas para a construção desses instrumentos.

O capoeirista, em Salvador, muitas vezes está acostumado a comprar o berimbau pronto para a prática da capoeira. O material desse berimbau é realmente muito bom. Nós enquanto visitávamos o Mercado Modelo, fomos fazer o mesmo, ou seja, comprar o berimbau pronto, e descobrimos que é a maneira mais fácil e rápida de obter o instrumento, além de ajudar o artesão a sobreviver. Não podemos esquecer, no entanto, de onde tudo isso vem, como é plantada, colhida e preservada por aqueles que cuidam.

O que ficou bem forte na minha lembrança foi a dança com o facão e a habilidade que se tinha em manejar os facões, às vezes parecia que eles iam cair no chão porque passavam rápido da mão de um para a mão de outro, pelo ar e pelo chão e não saíam das mãos dos dançarinos, foi uma coisa

*profissional mesmo... uma dança de sedução, como se fosse jogando capoeira, Iansã e Ogum lutando e começando o amor até o nascimento da própria capoeira. Teria que ter dois corpos, um masculino e um feminino para ter o nascimento, o encontro e o nascimento*⁴⁴.

A sedução entre os personagens masculinos e femininos, principalmente enquanto guerreavam, foi característica marcante durante o roteiro.

No decorrer do processo criativo, após a construção de todos os personagens e de várias cenas, descobrimos alguns mitos sobre os “orixás” que auxiliaram nossas criações, dando corpo e força a elas. Sobre Iansã, elegemos um mito descrito por Reginaldo Prandi, no livro “Mitologia dos Orixás” (2001), que descreve características de “Ojá – Iansã” (orixá dos ventos, dos raios, das tempestades; uma das esposas de Xangô) e ajuda as intérpretes femininas a compreender ações, movimentos e relações vindas de cada corpo em processo de laboratório e de criação da Dança. Esse mito, já descrito no capítulo anterior desta Tese, leva o nome de “Iansã ganha seus atributos de seus amantes” (Prandi: 2001, 296). Entendíamos que cada uma de nós, em determinados momentos do roteiro do Espetáculo, trazia no corpo e na movimentação características da guerreira “Iansã”, mas nos surpreendemos com o depoimento de Iraídes, porque foi a primeira vez que alguém disse claramente aquilo que já havíamos imaginado estar comunicando, ou seja, uma possível relação entre guerreiros, supostamente entre dois “orixás”. Não estávamos interpretando os “orixás” e nem tampouco tivemos essa pretensão, apenas nos inspiramos neles e, como quem precisa de força, pedimos licença e ajuda aos nossos guerreiros imaginários.

Eu vi Iansã e Ogum ⁴⁵... os dois guerreando a favor da paz, trabalhando para que a natureza pudesse fluir. Existe um equilíbrio... ali se encontrava, a paz e a guerra o amor e o ódio, eles se abraçavam pra tomar a espada... O espetáculo me passava essa ligação da parte religiosa e artística da dança. Era uma dança de sedução...⁴⁶.

⁴⁴ Depoimento de Dimas, morador do “Terreiro Opô Afonjá”, colhido em Salvador-BA, em 2006.

⁴⁵ **OGUM** – orixá da metalurgia, da agricultura e da guerra. In: PRANDI (2005: 307

⁴⁶ Depoimento de Iraídes Maria dos Santos, moradora do “Opô Afonjá”, Salvador-BA, 2006.

Para nós, perceber como as cenas guerreiras chegavam ao público foi de extrema importância. O depoimento de Iraídes nos fez constatar que as relações criadas entre as personagens do espetáculo, por mais guerreiras que fossem, eram capazes de passar a sensação de paz a quem estava assistindo. Isso contribui, principalmente para nós, enquanto pesquisadores, nas inúmeras reflexões sobre a “luta”, seja ela encontrada nos corpos enquanto jogam capoeira, seja ela pesquisada nos livros, mitos e histórias de guerreiros, ou ainda na luta pela própria sobrevivência. É possível entender a luta a favor da paz. Isso foi realmente maravilhoso para o grupo de intérpretes, pois lutar é algo bem delicado quando compreendido na prática da capoeira. Acreditamos que essa luta poética passada através da dança ajudou a imaginar uma outra forma de luta, que sugere ao intérprete um novo olhar para esse corpo guerreiro. Pudemos, ao refletir sobre essa questão, desmistificar o papel de lutador que muitas vezes é imposto para o capoeirista como uma virtude e, que, na verdade, nada mais é do que um guerreiro que “luta a favor da paz”, ou ao menos acreditamos que assim deveria ser. Em relação a isso citamos, e concordamos, com Silva (2004), quando diz:

Entende-se que a luta é uma característica básica da natureza e que o sentido de luta na vida e na capoeira refere-se não à briga, mas a interação entre opostos, ou ao jogo dessas interações. É na busca de entendimento do equilíbrio e desequilíbrio, da atividade e do repouso etc., que o capoeirista constrói os diálogos não verbais, os climas e situações de jogo corporal, retratando e descobrindo construções de sua própria realidade (Silva, 2004, p.165).

A comparação feita entre as personagens do espetáculo e alguns “orixás”, como “Iansã” e “Ogum”, para nós, outra vez, vem reforçar a importância do diálogo entre as pessoas durante a pesquisa em todo o seu decorrer. Quando as cenas foram criadas não imaginávamos que determinado intérprete poderia representar características de determinado “orixá” de forma tão objetiva. Ao contrário, fomos caracterizando os personagens criados após conhecermos algumas lendas e histórias sobre os “orixás” no *Terreiro*, durante a pesquisa. Na verdade, criar o personagem e a cena não corresponde a um processo linear, em que estudamos determinado “orixá”, nos inspiramos nele e em seguida criamos um personagem que envolva tudo o que foi pesquisado. O corpo do intérprete, enquanto cria e descobre seus movimentos, vai apontando características comuns àquelas que descobrimos enquanto pesquisamos, seja através dos livros ou por

meio da pesquisa de campo. Poderíamos dizer que os corpos e seus movimentos vão se identificando e se descobrindo. O que ficou forte nesse processo criativo foi entender o corpo, como corpo ancestral, como corpo que carrega história de antepassados e tem memória. Quando encontrávamos um mito que descrevia algumas de nossas sensações enquanto dançávamos, aí então é que o elegíamos como nosso guia, ou mastro, ou apenas inspirador para a realização das cenas. No caso desses depoimentos de Iraildes e Dimas, onde somos comparados com “Iansã” e “Ogum”, a grande alegria foi saber que a comunicação aconteceu, pois, primeiro, nossos corpos, ao dançarem, se identificaram com esses “orixás” e, em seguida, foram identificados por pessoas que conhecem muito bem cada “orixá” e que puderam ver através de nossos movimentos como intérpretes aquilo que nem a gente mesmo sabia que poderia comunicar ao dançar. Criou-se um ciclo em que as histórias, sensações e movimentos se interligaram e dialogaram continuamente.

O espetáculo propôs seu fechamento com a apresentação da orquestra de berimbaus que tocou acompanhando os cantos de Inaicyra Falcão dos Santos. Esse momento para os intérpretes representou, na verdade, mais do que o fechamento do trabalho artístico, pois naquele momento tudo recomeçava, como nas imagens que fazíamos do próprio espetáculo. A *Comunidade do Terreiro* que assistiu silenciosamente ao espetáculo começou a cantar junto com Inaicyra e rapidamente nos sentimos num verdadeiro ritual... O *Terreiro*, a roda de berimbaus a interação dos intérpretes com o público, a *Comunidade*, todos juntos no espaço sagrado, nos aproximou de nossos ancestrais. A experiência única ficou registrada em nossos corpos. Citamos a respeito disso Mestre Didi e Juana Elbein, que descrevem a linguagem da comunidade-terreiro nagô, como sendo (...) *um discurso sobre a experiência do sagrado. Nos cânticos e textos pronunciados vão se revelando todos os entes e acontecimentos passados e presentes, o conjunto inexprimível de teofanias evocadoras e restituidoras de princípios arcaicos. (Santos, Deoscoredes Maximiliano e Santos, Juana Elbein dos, 1985, p.46).*

Enquanto dançávamos, sabíamos que a comunicação entre nós e o público estava sendo intensa, pois nos sentíamos, simbolicamente, falando a mesma língua que o público presente naquele dia no Barracão do “Opô Afonjá”. O Espetáculo “Artesão” já se apresentava há alguns meses para públicos variados e quase sempre tinham um retorno desses públicos. Observamos que, com a *Comunidade do Terreiro*, traçamos uma

comunicação mais direta, já que os depoimentos de nossos colegas eram próximos o bastante de nós. Parecia que aquelas pessoas que assistiram e depois falaram sobre o Espetáculo também tivessem participado da criação das cenas. Acreditamos que participaram de maneira indireta por conta das relações criadas durante a pesquisa de campo, mas, na verdade, quando as ouvíamos falar sobre o trabalho não deixavam espaço entre nós e elas. Depoimentos de outros públicos sempre deixavam interpretações mais distanciadas de nós e daquilo que acreditávamos estar comunicando. Isso causou uma grande inquietação. Por um lado, a felicidade do entrosamento com a *Comunidade do Terreiro*, da troca de experiências por meio do diálogo artístico, e, por outro lado, as dúvidas sobre os outros diferentes públicos e suas interpretações muitas vezes distanciadas daquilo que gostaríamos. Pensamos sobre o papel da Dança em nossas vidas. Aquilo que criamos nos preenche e muitas vezes nos esvazia. A sensação de que a arte de dançar é dinâmica e não é possível concluir coisa alguma, apenas considerar... Dançar para quem? Dançar com quem? Dançar por quê? Dançar como e quando? Dúvidas e reflexões eternas. Talvez justamente por conta de nossas inúmeras dúvidas é que estamos constantemente procurando por nós mesmos em processo criativo, seja de dança ou outros.

Em relação à comunicação entre intérpretes e público, escolhemos um depoimento para exemplificar como aconteceu o contato dos “*Arteiros*” em cena diante da “*Comunidade Opô Afonjá*”. Iraíldes afirma:

*(...) então quando o espetáculo veio a acontecer a gente já tava bem tranqüilo, entre amigos. Quando o espetáculo aconteceu foi aquela maravilha total, a gente tava seguro em receber outras pessoas de fora aqui em Salvador, com um trabalho desse ponto de vista nosso, pois foi uma pesquisa dentro do Axé que depois virou um trabalho, e aí virou aquela coisa maravilhosa que todo mundo depois saiu falando. E o bom de tudo é que todos os espetáculos que acontecem dentro do Axé, a gente fica preocupado em arrumar as coisas pra se ter essa apresentação, e dessa vez não, a gente ficou esperando que vocês arrumassem e saiu aquele lugar maravilhoso, o barracão se transformou, parecia a casa da água realmente... A gente viu que eram pessoas profissionais... quando acabou o espetáculo me senti feliz... a gente mostrou que com braços abertos, confiança, amor e dedicação a arte, pode se ter um espetáculo maravilhoso como aconteceu... os meninos que dançaram são muito boas pessoas... foi assim, ele chegou no espaço religioso, respeitou o espaço religioso, respeitou as pessoas que foram encontradas aqui... isso cresce a união (...)*⁴⁷.

⁴⁷ Depoimento de Iraíldes Maria dos santos, moradora do “*Opô Afonjá*”, Salvador-BA, 2006.

Após a apresentação do espetáculo “*Artesão*”, alguns meninos que assistiram ao trabalho foram se aproximando para conversar e cumprimentar os intérpretes pelo que acabavam de ver. Desse encontro, nasceu um novo momento; em menos de cinco minutos já se ouviu o som do berimbau e uma roda de capoeira se formou. Foram os jogos de interação, os capoeiristas de lá e os de cá, a capoeira de Campinas e a capoeira de Salvador, um diálogo corporal. Nem foi preciso muito bate-papo para que eles se entendessem, se questionassem e se descobrissem. Acreditamos que o Espetáculo “*Artesão*”, por trazer as relações entre os personagens como eixo do trabalho, instiga a todos que participam como intérpretes e como público, mesmo inconscientemente à busca de novas relações. O que observamos é que a apresentação chamou o público a se relacionar com suas emoções, sentimentos, histórias, principalmente com seus corpos. Foi a primeira vez que os intérpretes nem sequer tiveram de convidar o público a interagir com o grupo e se envolver com o tema proposto. Sentimo-nos parte do Barracão e da *Comunidade*. Criamos relações verdadeiras. Algumas pessoas apenas conversavam, outras comiam e bebiam e, nesse momento de confraternização, todas participavam de alguma forma da roda de capoeira, apreciando, tocando, cantando, dançando ou jogando. Entendemos que o capoeirista pode estar jogando em memória de um ancestral e interligar-se a outro capoeirista pelo motivo comum. Da mesma maneira, podemos realizar uma roda de dança em homenagem a um ancestral de determinada comunidade. Concordamos com as palavras de Abib (2005).

Acreditamos que os saberes presentes numa roda de capoeira, numa roda de samba, e tantas outras “rodas” de saberes que a cultura popular proporciona, onde pessoas se reúnem para partilhar suas alegrias e tristezas, esperanças e sofrimentos, e onde o passado, presente e futuro se juntam num momento único de celebração da vida, são o patrimônio maior desse povo que dança, que ri, que canta e que chora, e que mostra com sabedoria, simplicidade e beleza, a arte de estar sempre, apesar de tudo, insistindo em ser feliz (Abib, 2005, p. 223-224).

Acreditamos que a criação cênica da dança torna-se tanto mais sagrada quanto mais nos interligamos a ela por nossas histórias de antepassados e por movimentos que afloram de nossos corpos como explosões de sentimentos e de vidas passadas. Na verdade, quando dançamos, nossa criação é como se não estivéssemos sozinhos e sim juntos de outros

corpos imaginários. Para Kátia, uma das moradoras do *Terreiro*, foi *bastante significativo observar a aproximação entre os intérpretes e os jovens do Terreiro*

*Adorei que vocês vieram aqui se apresentar, foi um imenso carinho pra nós e uma troca de conhecimento também. Como uma troca? O que vocês dançam tem a ver com nós aqui... Salvador... nosso dia a dia... o corpo a arte a dança... Muitas coisas que vocês fizeram, encantaram a mim... interpretar nossa experiência aqui do Axé. O movimento em si, que eu via, era como se fossem os meninos daqui dançando, bastante molejo, a dança contemporânea. É bom, identifica. Deu pra sentir a firmeza do trabalho. Quem ficou apreciando, assim de fora, e observando, pensava... idêntico a nós. Não dava pra ver que eram meninos de fora*⁴⁸.

Para cada um de nós criou-se, durante a troca de experiências, um momento diferente e precioso que simboliza um ciclo, desenha no espaço imaginário o redondo. Redondo da Roda de Capoeira e do Barracão com suas danças, onde finalmente se desenvolvem as inúmeras e diferentes relações entre os seres humanos. Essa Roda contém o “jogo” e esse “jogo” que nos acompanha desde o início dessa pesquisa é responsável pelo desenrolar de nossos capítulos e de nossas questões, as quais deixamos para serem respondidas com o tempo. A pesquisa de nossos ancestrais se fez num ciclo que não tem começo, meio, nem fim, é a representação de um eterno recomeço...

⁴⁸ Depoimento de Kátia dos Santos, moradora do “Opô Afonjá”, colhido em Salvador-BA, em 2006.



Figura 51-52-53-54 – “Artesão”- Terreiro Ilê Axé Opô Afonjá, Salvador-BA. 2006



Figura 55-56-57 – “Artesão”- Terreiro Ilê Axé Opô Afonjá, Salvador-BA. 2006



Considerações Finais

Figura 58 – Terreiro Ilê Axé Opô Afonjá, Salvador-BA. 2006

No início desta Tese contamos a história da “*Associação Arteiros na Dança*”, de seus objetivos e realizações artístico-pedagógicas. Em seguida, descrevemos sobre a vida da “*Comunidade Ilê Axé Opô Afonjá*”, nosso campo de pesquisa escolhido, no qual tivemos a oportunidade de vivenciar o cotidiano dos moradores e conhecer seus costumes e tradições. Durante as visitas ao “*Terreiro*”, nos dedicamos a observar e refletir, principalmente, sobre as diferentes relações criadas na *Comunidade* entre as pessoas, entre elas e o espaço onde vivem e entre elas e sua ancestralidade.

Pontuamos, no decorrer da Tese, contribuições vindas de diferentes trabalhos científicos artísticos e/ou citações feitas em diferentes pesquisas, trabalhos estes voltados ao universo que envolve o “*Terreiro Ilê Axé Opô Afonjá*”. Citamos, a exemplo disso, conceituados nomes como Roger Bastide, Pierre Verger, Juana Elbein dos Santos, Deoscoredes M. dos Santos, Inaicyra Falcão dos Santos, Marco Aurélio Luz, Narcimária Luz, Rodrigué, entre outros, que nos ajudaram a refletir sobre nossa postura e papel junto à “*Comunidade Opô Afonjá*”, principalmente no processo de respeitar e se relacionar com todos. Relação que se fez no contato direto, no sentir e conviver, e que representou a base para o nosso processo criativo embasado no “jogo” das relações entre os corpos e seus significados.

Da maneira natural que cada indivíduo mostrou “ter” e “ser” foi possível um reconhecimento de características comuns entre nós (grupo de pesquisa) e eles (moradores do *Terreiro*) e dessa forma incentivos foram feitos visando uma colaboração mútua entre os grupos. Sales (1981), ao escrever o texto “Pesquisa Confronto sobre Cultura Popular”, descreve o princípio metodológico do que seria a “*pesquisa participativa*”, que para nós vem de encontro com ações desenvolvidas durante todo o processo de trabalho como pesquisadores, artistas e educadores nesta pesquisa de Doutorado. Segundo o autor:

Como pesquisa participativa se entende a forma de obtenção de informações que redunde num processo de discussão, troca de experiência e conhecimentos entre pesquisadores e comunidade, no qual os resultados e condições também sejam debatidos e utilizados pelas partes envolvidas, numa perspectiva de elevação da capacidade crítica e da consciência dos problemas sócio-econômico-culturais existentes. (Sales, 1990, p. 202).

No segundo momento da Tese, capítulo dois, falamos sobre o processo criativo em dança para a elaboração artística do Espetáculo “*Artesão*”. Nesse capítulo discutimos o “jogo” como elemento metodológico para a criação por meio das relações criadas entre os intérpretes. Tivemos como base para fundamentar teoricamente nossas idéias o livro “*Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*” (2007), de Joan Huizinga.

Um dos objetivos iniciais em compor um espetáculo de dança nesse processo do Doutorado foi exatamente poder viver a experiência do retorno ao campo a fim de que o trabalho artístico como resultado da pesquisa fosse apresentado no *Terreiro* para a *Comunidade*. Para tanto, traçamos planos com a “*Comunidade Opô Afonjá*”, que resultou em uma proposta de apresentação do espetáculo de dança “*Artesão*”, em Salvador, no mês de Janeiro. Apresentamos o Espetáculo dentro do Barracão do *Terreiro*. Relata-nos um dos espectadores, capoeirista baiano, que participou durante uma semana da preparação do espetáculo junto com os intérpretes, colaborando com trabalhos artesanais como montagem do cenário e elementos cênicos.

*O dia que eu vi vocês dançarem no terreiro foi muito importante... Quando vi o jogo de facões foi bonito... Não só pra mim como para aquelas pessoas que estavam ali. Principalmente para a Mãe de Santo do “Axé”. Penso que pra ela não foi muito fácil tomar aquela decisão de deixar vocês dançarem ali, e tomar conta do espaço. Mas ela confiou em vocês... Deixou vocês dançarem para o povo ver, também para ela ver... essa dança linda e misteriosa...*⁴⁹

Com a descrição das trocas de experiências, contamos como foi o encontro das pessoas envolvidas, os “*Arteiros*” e a “*Comunidade Opô Afonjá*”. Nossa expectativa em relação à realização das etapas desse trabalho era de que, tanto os intérpretes quanto as pessoas da “*Comunidade Opô Afonjá*” envolvidos no processo da pesquisa, pudessem adquirir novas maneiras de “ver” a arte, o processo criativo e as tradições culturais, a fim de ampliar sua capacidade crítica e desenvolver maior consciência da sua realidade sócio-cultural.

⁴⁹ Depoimento de Josevalter de Assis Araujo. Salvador-BA, 2006

Em Campinas, nossas experiências com projetos educacionais seguem padrões e regras completamente distanciados de nossa história cultural e quase não se ouve falar em ancestrais. Dessa forma, o grande desafio encontrado pelos intérpretes do “*Artesão*”, durante o desenvolvimento desse trabalho artístico, foi diminuir a distância entre cada um deles e suas histórias de vida.

Em nossa realidade campineira, muitos alunos, já no curso superior de arte, desconhecem os “Mitos Africanos” e tampouco fazem questão de conhecê-los. Quem dera que a maioria de nossos alunos-intérpretes, artistas e ou capoeiristas tivessem tido algumas dessas oportunidades, vivendo na cidade de Campinas e participando dos diferentes programas educacionais oferecidos para cada um deles. Podemos começar pensando que entre esses mesmos alunos existem vários que nem sequer imaginam o que seja viver em *Comunidade*, o que dirá compreender os deveres e os benefícios da convivência mútua. Um dos grandes desafios que enfrentamos como professora de dança e mestra de capoeira, dentro de um processo criativo, é trabalhar a relação dos alunos dentro do grupo, justamente pelo fato das pessoas envolvidas terem tido uma educação e formação individualizada, além de apresentarem enorme resistência em aceitar e respeitar o “outro”.

Quando nos referimos a esses alunos, artistas e/ou capoeiristas, não falamos apenas daqueles que fazem parte da “*Associação Arteiros na Dança*”, mas principalmente de outros que vêm da academia, do curso superior de dança da Universidade. Afirmamos isso, pois, percebemos que os alunos dos “*Arteiros*”, apesar das dificuldades em conviver em grupo, têm o privilégio de conviver diretamente com o universo da capoeira o qual, acreditamos, tenha representado para nossos alunos, como coloca Abibi (2005), um sentido de pertencimento, que se assemelha a fazer parte de uma comunidade específica. Segundo o autor, na capoeira,

(...) também percebemos o forte sentido que tem o termo comunidade, embora esse termo não se refira a um espaço geográfico localizado, o sentido de pertencimento a um grupo de capoeira reúne todos os elementos que constituem as características de uma comunidade... solidariedade entre seus membros, a cooperação da sede até a realização de eventos envolvendo outros grupos, além de uma

relação de irmandade desenvolvida pelos capoeiristas de um mesmo grupo, são exemplos de como o sentido de comunidade esta presente nesses espaços(...) (Abib,2005, p. 210).

Se levarmos em consideração, no entanto, que longe do universo da capoeira, nossos alunos dos “*Arteiros*” são em sua maioria afro-descendentes e trazem forte marca dessa realidade em seu processo educacional, podemos entender suas dificuldades e o quanto se faz necessário para cada aluno a sua aceitação própria, a sua auto-estima e a sua conscientização como cidadão. Concordamos com Padre João de Campos Júnior (1998), quando afirma que são muitas as evidências de que a educação brasileira está longe de atender as necessidades da maioria dos alunos afro-descendentes em nosso país. Para o autor, existem inúmeras evidências

(...) de que a educação brasileira formal e não-formal assim como os meios de comunicação, tem exercido uma terrível influência negativa sobre os negros. A elaboração dos textos escolares desconsidera a riqueza dos contos, das lendas religiosas, das músicas de blocos afros e afoxés, da capoeira e outros valores da cultura negra. Muitos estudos têm revelado que o aluno negro tende a passar pela escola de ensino fundamental sem conhecer heróis negros ou qualquer aspecto positivo da religião e da cultura de seus ancestrais, além de acumular experiências diretas de desvalorização pessoal. O sistema educacional, da pré-escola até a universidade, procurou ocultar, esconder ou distorcer o passado histórico e a cultura do povo negro na África. O aluno negro tem suas tradições culturais envolvendo religião e costumes africanos (Campos Junior, 1998, p. 73).

Outro enorme desafio que temos enfrentado com o grupo dos “*Arteiros*” refere-se à postura desses alunos em tomar determinadas atitudes ao trilhar um caminho produtivo para suas próprias vidas em relação ao seu papel como profissional e como indivíduo cidadão de nossa sociedade. São pequenas atitudes observadas por nós durante a pesquisa de campo, pois, para os jovens com os quais tivemos a oportunidade de conviver no *Terreiro*, são atitudes comuns no fazer diário de sua convivência em comunidade. A exemplo disso podemos citar ações de transformar o que parece estar parado, sem força; dar vida ao objeto aparentemente esquecido e transformá-lo em trabalho ou até mesmo em arte (como fez Iraíldes com a máquina de tecer); recuperar a memória desse objeto e sua história; ensinar os filhos e netos e passar adiante o que aprendeu.

Em nossa realidade com os alunos dos “*Arteiros*”, temos investido muito em educá-los para que possam enxergar a educação de maneira mais humana, já que o que temos observado é que normalmente aprendem alguma atividade com objetivo maior de adquirir cada vez mais conhecimentos. Dificilmente ouvimos alunos dizendo que vão aprender para também ensinar; isso só acontece quando surge a necessidade financeira, o que nem sempre funciona bem, pois podem faltar amor e compreensão no ato de ensinar.

Em nossa trajetória com os alunos envolvidos no processo de criação desse espetáculo “*Artesão*” nos deparou com vários aspectos: os desafios da pesquisa, da criação e principalmente da troca de experiências, que requer muito respeito e consciência sobre o caminho que se escolhe percorrer. Assim também se fez indispensável o estudo e a busca incessante por um processo educacional que levasse em conta todos esses aspectos para que cada aluno encontrasse o seu espaço e desenvolvesse, além da sua auto-estima, o desejo de criar e a liberdade de ser artista e brasileiro. Concordamos com Santos (2002) quando diz que,

(...) a reflexão crítica e a compreensão histórico-cultural devem ser o alicerce da dança na educação, sem que se esqueça a sua natureza humana e seu poder de transformação da sociedade. Essa visão configura-se por intermédio do educador e suas estratégias, levando-o a estar sempre aberto a um novo aprendizado, a buscas constantes, a problematizações de conjunturas e à troca de conhecimentos com o mundo e seus educandos (Santos, 2002, p.25-26).

O “*Terreiro Ilê Axé Opô Afonjá*”, em nossa maneira de vê-lo, constitui-se uma verdadeira escola, na qual as pessoas da *Comunidade* vivem uma educação diferenciada, aprendem enquanto participam e realizam atividades e obrigações cotidianas passadas de geração a geração. Entre elas, encontramos jovens que têm a oportunidade de desenvolver um processo artístico pedagógico dentro de um único espaço, pois ali moram, estudam e praticam arte a partir das tradições culturais e da convivência diária com sua ancestralidade. Acreditamos que a experiência artística e pedagógica vivida por Iraildes representa um privilégio, uma vez que ela desde a infância teve a oportunidade de aprender sobre a própria cultura e ancestralidade, estudando “*Mitos Africanos*”, relacionando-os com trabalhos artísticos de teatro e dança; pode compreender a

importância de plantar e colher na experiência de realizar uma horta e, principalmente, teve a intenção de aprender para ensinar, respeitando, dessa forma, a hierarquia e a ancestralidade dentro da vida da *Comunidade*.

No convívio do *Terreiro*, os intérpretes dos “*Arteiros*” reconheceram o universo ancestral pelo qual eram influenciados culturalmente diante de histórias e mitos; descobriram um mundo paralelo no qual a ancestralidade desenha a história de seu povo, e os costumes e rituais que regem a vida no *Terreiro*. As descobertas os alimentaram para o processo criativo e, por meio da liberdade de criar e dançar puderam explorar o campo da sensibilidade e da conscientização no que diz respeito ao resgate de nossa história sócio/cultural. Acreditamos que todas essas etapas do trabalho foram necessárias e importantes para cada um dos envolvidos, pois como afirma Sodré (2002):

Precisamos de rituais, de momentos de reflexão comunitária com grupos de pessoas nos quais possamos criar espaços de inclusão, de sanção, espaços comunitários nos quais possamos aprender a escutar o corpo, sentir a força de nossos corpos e aprender a alimentar a energia de nosso corpo com a energia da natureza. Precisamos reencontrar o nosso corpo, partir dele para redimi-lo e ressuscitá-lo como espaço e expressão do sagrado (Sodré, 2002, p.116).

Essa conscientização possibilitou aos alunos uma nova maneira de ver a “dança”; como consequência das próprias necessidades da vida, o que hoje dificilmente temos a oportunidade de observar, pois não

(...) cantamos ou dançamos, por exemplo, com a finalidade de agradecer ou pedir a Deus alguma coisa. No passado, nosso povo vivia a arte como peça fundamental de sua existência, e hoje, na maioria das vezes, o artista se prepara para fazer arte, tornando-se distanciado de suas verdades (Machado, 2001, p. 68).

Acreditamos que as crianças, jovens e adultos do “*Terreiro Ilê Axé Opô Afonjá*” devem se sentir em seu dia a dia, como nós artistas nos sentimos quando entramos em

cena, ou seja, dentro de um “espaço” verdadeiro do qual fazemos parte e que nos ensina enquanto vivenciamos sua história.

Em nossa experiência acreditamos também ter despertado “consciência” nos jovens da *Comunidade* que compartilharam dos momentos vividos dentro do *Terreiro* junto aos jovens dos “*Arteiros*”. Concordamos com Oliveira e Oliveira (1990) quando afirmam que cabe ao pesquisador/educador, entre outras coisas, despertar nas pessoas envolvidas uma “consciência”, pois a consciência

(...) como o conhecimento – não se transferem prontos, de fora para dentro, nem da noite para o dia. Consciência e conhecimento se constroem, se estruturam e se enriquecem em cima de um processo de ação e de reflexão empreendido pelos protagonistas de uma prática social vinculada aos seus interesses concretos e imediatos. Motivar e instrumentar grupos populares para que assumam sua experiência quotidiana de vida e de trabalho como fonte de conhecimento e de ação de transformação acreditamos ser o objetivo da pesquisa social e da ação educativa numa perspectiva libertadora (Oliveira e Oliveira, 1990, p.33).

Observamos, durante nosso envolvimento com a *Comunidade*, momentos e vivências marcantes no processo de cada indivíduo em particular, pois a semelhança entre os alunos dos “*Arteiros*” com as pessoas do *Terreiro*, bem como a relação amigável criada por ambos os grupos, nos fizeram refletir sobre os corpos que se aproximavam por uma verdade humana. Para nós, o significado da experiência de campo está no corpo como único revelador de realidades humanas. Na maioria das vezes, apenas o corpo é capaz de perceber o que é mais significativo para cada um de nós, em campo. Nossas mentes, livres de preconceitos, nos aproximam dos outros, em verdade humana, a partir da movimentação dos corpos. Portanto, a convivência cotidiana no campo de pesquisa, possibilitou aproximar nossa realidade com a realidade do outro. Percebemos em nossos corpos que a pesquisa de campo ofereceu, entre outras coisas, um eixo para desdobramento de sensações de uma dança resgatada no corpo de cada intérprete, reveladora de verdades interiores.

Para os integrantes dos “*Arteiros*” um fator fundamental reforçou a prática da pesquisa de campo e sua importância para o processo pedagógico dos mesmos. Esse fator diz respeito à valorização da cultura afro-brasileira, que representa grande parte de nossa herança cultural e dessa forma colaborou para a conscientização dos alunos envolvidos no processo. Sendo assim, o “*Terreiro Opô Afonjá*” nos ajudou a compreender questões ainda desconhecidas no projeto dos “*Arteiros na Dança*”, como, por exemplo, o distanciamento que encontramos entre cada um de nós e nossa própria história de vida. Isso foi possível principalmente por ser o *Terreiro* um espaço sagrado, onde nada está segmentado, tudo está naturalmente interligado. Encontramos na “*Comunidade Opô Afonjá*” jovens que têm a oportunidade de desenvolver um processo artístico pedagógico dentro de um único espaço, já que ali moram, estudam e praticam arte a partir das tradições culturais e da convivência diária com sua ancestralidade. Dessa forma o povo do “*Afonjá*” nos ensinou a gostar de ser o que somos e nos ensinou principalmente a tentar cuidar melhor da vida que temos.

No desenvolvimento do processo criativo para a montagem do espetáculo de dança “*Artesão*” alguns pontos mereceram considerações: a composição da trilha sonora, que pela primeira vez foi elaborada integralmente pelos dançarinos, não trazendo segmentação nas cenas como acontecia anteriormente quando os músicos tocavam e cantavam para os intérpretes dançarem; a composição de um cenário vivo, que também trouxe características diferentes por ser montado com elementos da natureza e por ser transformador de espaços diversos, ou seja, a cada apresentação realizada monta-se o cenário de acordo com aquele espaço físico, em que nos interessa principalmente saber onde fica a mata mais próxima para retirarmos folhas. Dessa forma nos vemos obrigados a nos relacionar com a realidade de cada espaço diferente, onde estivermos levando o espetáculo.

Saber que o espetáculo de dança era preparado para ser levado de volta ao campo a fim de dialogar com o “o povo do *Terreiro*”, foi diferente e funcionou como um grande estímulo criativo para o grupo de intérpretes. O processo artístico tornou-se mais instigante e o resultado mais íntegro.

No fazer do processo criativo concluímos o quanto a dança ajuda o capoeirista a tornar-se mais sensível e dessa forma “perceber” melhor o outro. Para o grupo, a capoeira pode ser também dança; depende de quem esta praticando, como, onde, com quem, etc. Concordamos com Silva (2004, p.165) quando afirma que a capoeira (...) *se faz no corpo que faz a capoeira*, portanto, acreditamos que dançar nos ajuda, enquanto capoeiristas, a recuperar princípios básicos da capoeira, os quais, já não faziam mais sentido em nossos corpos por falta de prática e oportunidade de conviver com “bons exemplos” (mestres antigos que mantêm as tradições culturais da prática da capoeira)⁵⁰. Observamos também que através da dança, durante o desenrolar do “jogo” entre dois intérpretes, o corpo do outro com quem estamos dialogando fica mais presente e torna-se mais importante, pois, na capoeira, muitas vezes o outro corpo pode estar em nossa frente ou ao nosso redor durante um “jogo” e nós nem sequer percebemos, ou seja, tanto faz quem ali está. Dançando em laboratórios durante as experiências corporais no “**jogo da construção poética**”, fomos capazes de sentir mais de perto, e melhor, aquele corpo que dialogava com o nosso e, dessa forma, recuperar valores da tradição, dessa prática capoeira, que estão baseados na relação de um para com o outro. Por sua vez, a capoeira, através do “jogo” aplicado em laboratórios de dança, ajuda o dançarino a perceber o quanto as relações que se podem criar em processo criativo colaboram para a criação de uma dança mais sensível.

O desenvolvimento do processo criativo ofereceu, ainda, um eixo para investigação sobre diferentes assuntos como, por exemplo, a qualidade dos instrumentos musicais para a cena e a confecção dos mesmos. Os intérpretes descobriram o quanto se pode aprender com o “artesão” de berimbau. O grupo envolvido passou a enxergar o “berimbau” de forma nova; dedicando-lhe mais valor do que antes, passou a entender o mito do berimbau.

Percebemos que na “*Associação Arteiros na Dança*” os alunos aprendem a conviver com o sistema hierárquico da capoeira. Tudo acontece de forma espontânea sem que muitas vezes se tenha consciência do que seja hierarquia. Durante a pesquisa de campo

⁵⁰ **TRADIÇÃO:** pensar na prática da capoeira, para nós *tradição* representa aquilo que persiste ao longo do tempo, apontando características do passado, mas que ao mesmo tempo, por meio de certa flexibilidade incorpora novas características.

junto à “Comunidade Opô Afonjá” foi de grande importância para os intérpretes perceberem a dimensão daquilo que para eles parecia apenas uma regra natural do mundo da capoeira (respeitar os mais graduados e principalmente o Mestre). Na verdade, perceberam que tudo é bem mais complexo e valioso quando temos consciência das tradições, do que seja tradição oral, enfim, o nosso papel dentro de nossa comunidade. Segundo Araújo (2004), ao falar da capoeira

(...) acentuamos a figura do mestre como catalisador das ações que organiza o grupo, e cujo papel cultural enfoca exatamente o sentido atribuído pela própria tradição, e suas projeções. Na tradição se aprende a valorizar o “mestre” existente no interior de cada um, e a tradição como lugar de incompatibilidade aos personalismos. Aprende-se também que é necessário ensinar, como forma de responsabilizar-se pela continuidade desta, mas também como forma de reconhecimento e celebração do outro pela capacidade de prosseguir, indo além, vendo, aceitando e admirando as relações que são preservadas (Araújo, 2004, p.179).

O fato de os alunos pertencentes aos “Arteiros na Dança” e dos integrantes da “Comunidade Opô Afonjá” aprenderem a conviver com o sistema hierárquico colabora para o crescimento individual e principalmente para o desenvolvimento de cada um deles na sociedade. Aprender a respeitar o Mestre de Capoeira e a Mãe ou o Pai de Santo é um privilégio na formação humana do cidadão participante, uma vez que nos relacionamos com os outros e com o mundo, portanto, se faz necessário entender por experiência prática vivida em nossos corpos o que significa conviver em comunidade.

Diante disso, temos no trabalho desenvolvido com os “Arteiros” a capoeira, a grande mestra dos ensinamentos por meio da prática corporal dos inúmeros “jogos” realizados por cada um de nós. Esses “jogos” poéticos nos protegem de uma condição de isolamento, pois acreditamos que criar implica comunicar-se. A comunicação fincada em nossa liberdade de criar e escolher com quem e como vamos nos relacionar acaba cobrando uma postura como cidadãos. Nossos corpos devem buscar um amadurecimento consciente por meio de autoconhecimento e convivência com outros corpos. Caso contrário, falaremos para nós mesmos. Criaremos uma arte sem assunto, que não comunica e que se isola do mundo.

Durante todo o processo identificamos relações por meio da troca de experiências no *Terreiro*, dos exercícios de dança e de diferentes e incontáveis “jogos” de capoeira. Estudar, compreender, vivenciar e almejar essas diferentes “relações” foi o que manteve a integridade de nosso trabalho como artistas e educadores. Por meio do depoimento que se segue criamos uma relação de diálogo, fruto de um determinado tempo de convivência; relação indivíduo para indivíduo e as histórias de cada um colaborando para com o outro, o que para nos pode também representar um “jogo”.

Assim como nos conta Iraíldes, nasceram vários trabalhos de arte dentro do Axé:

Eu sempre ia futucá pra não deixar morrer o Projeto. Se a gente deixar sem alegria, sem arte, não pode. Montamos com o grupo de dança uma coreografia pra apresentar no aniversário de Mãe Estella. Era sem muita técnica, só pra homenagear, cantando, dançando. Eu cantava e dirigia o grupo. A Telma Ribeiro da Silva sempre teve presente em tudo que eu criava dando aula de dança e teatro. O caçador e o “orixá” do mato é o nome do mito de Mestre Didi e o nome da nossa última peça de teatro. Apresentamos até 2001, depois o barracão entrou em reforma e tivemos que parar. Fizemos tudo sem ajuda de custo, só da Mãe Estella, mas como todos trabalharam muito, aqui no Axé, a peça saiu⁵¹.

Hoje em dia um dos nossos maiores problemas aqui é a venda dos panos da costa. Com o tempo nosso trabalho foi ficando no esquecimento. Só que nós precisamos sobreviver e vender esses panos até para a sobrevivência dessa tradição. O Axé não tem festa todos os meses, então vendemos pouco e isso é ruim porque as pessoas ficam sem estímulo de trabalhar aqui e vão pela necessidade procurar trabalho fora daqui. Isso é ruim. Antes tínhamos uma lojinha no Pelourinho. Gostaria de retomá-la e falar com Mãe Stella⁵².

Bom, nem bem entrei na Faculdade já to nervosa. É muito diferente..., um contentamento..., é um sonho meu e uma realização do Axé. Mãe Aninha dizia que queria ver todos os filhos com anel no dedo. Não sei viver sem arte, dança teatro e música, mas vou fazer Administração com Marketing..., tem relação com minha vida e com os projetos que venham a acontecer aqui dentro⁵³.

⁵¹Depoimento de Iraíldes Maria dos Santos, moradora do “Opô Afonjá”, Salvador – BA, colhido em 2005.

⁵² Depoimento de Iraíldes Maria dos Santos, moradora do “Opô Afonjá”, Salvador – BA, colhido em 2005.

⁵³Depoimento de Iraíldes Maria dos Santos, moradora do “Opô Afonjá”, Salvador – BA, colhido em 2005.

Essas palavras de Iraíldes motivam a colaborar na busca de alternativas para seus desafios e dificuldades, sejam elas dificuldades de vender o próprio produto artístico ou iniciar o estudo em curso superior para ampliar as suas capacidades entre outros. São desafios que vários jovens do *Terreiro* querem enfrentar e muitas vezes acabam desistindo por inúmeros motivos. Talvez a convivência mais estreita com o grupo “*Arteiros na Dança*” que aprende de outras formas a sobreviver socialmente, trabalhando no mercado comum, elaborando projetos acadêmicos, criando planos de trabalho, produzindo arte e vendendo seu produto em uma cidade onde as tradições culturais e a ancestralidade estão distanciadas da vida de cada uma de nós possa representar uma troca de experiências positiva. Dessa forma, acreditamos que o grande trunfo entre nós tenha sido o genuíno “jogo”... O “**jogo da construção poética**” que se dá nas diferentes relações entre as pessoas e suas histórias.

Concluímos, diante de todo o trabalho desenvolvido nessa Tese, que a partir de agora está lançado um desafio a nós mesmos como artistas, educadores e pesquisadores: acreditar no processo da pesquisa em culturas afro-brasileiras, na troca de experiências e reflexões posteriores, como um caminho valoroso e frutífero, pois pode contribuir para o enfrentamento dos desafios e dificuldades dos jovens e/ou pessoas envolvidas em processos semelhantes. Com isso esperamos poder colaborar com outros pesquisadores e artistas que compartilham nossas idéias e que estejam envolvidos com o universo de estudos e pesquisas em educação social a partir das artes.

Dessa forma pensamos estar, também, incentivando iniciativas como essa, que indiretamente colaborem com a preservação da memória africano-brasileira por meio da arte de dançar. A esse respeito citamos Santos (2002):

Procurando cultivar comportamentos, crenças, lendas e valores transmitidos oralmente, de forma coletiva, de geração a geração, detentores típicos de uma sociedade, estamos querendo conquistar, de modo consciente e intencional, um espaço na dança-arte-educação. Consideramos que essas forças geradas pela raiz do movimento, carregam o indivíduo no tempo, no ritmo de corpos, no ritmo dos mundos, aproximando-nos à nossa força de origem, da evocação dos poderes cósmicos, das suas interligações com os seres humanos (Santos, 2002, p.111).

Acreditamos que o processo de trabalho aqui desenvolvido em suas diferentes etapas, desde a pesquisa de campo, passando para a sala de aula, os laboratórios, as improvisações, composições, apresentações e outras atividades, apresentou uma característica marcante: a formação humana, uma vez que para a realização de nossa dança devemos ser educados e aprender a educar, e, dessa forma, com o passar das experiências nos formar como artistas e seres humanos mais conscientes. Isso se deve inicialmente ao próprio grupo dos *“Arteiros na Dança”* que traz em seu histórico uma forte característica de formação pela arte-educação (já desenvolvida em Tese de Mestrado: cf. Machado, Lara, 2001) e que, a partir de agora, sugere como foco para o processo artístico o **“jogo da construção poética”**, metodologia de trabalho artístico-pedagógica desenvolvida durante essa experiência que o tempo todo lidou com as relações humanas.

Referências[☆]

- ABIB, Pedro Rodolpho Jungers. *Capoeira Angola: cultura popular e o jogo dos saberes na roda*. Campinas: UNICAMP/CMU. Salvador: EDUFBA, 2005.
- ADEDEJI. J.A. *A tradição oral e o teatro contemporâneo da Nigéria*. Tradução de Nelson de Araújo. Literatura e teatro da África. Centro de Estudos Afro-Orientais. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1973.
- ARAÚJO, Rosângela Costa (2004). *IÊ, VIVA MEU MESTRE – a Capoeira Angola da ‘escola pastiniana’ como práxis educativa*. Tese de Doutorado. 2004. 235 pg. Faculdade de Educação/USP. São Paulo, 2004.
- BARROS, João Pessoa de (2006). *"Mito, memória e história: a música sacra de Xangô no Brasil"*. In: MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de (organizador). *Candomblé: religião do corpo e da alma – tipos psicológicos nas religiões afro-brasileiras*. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.
- BASTIDE, Roger. *O Candomblé da Bahia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues (Organizador), SALES, Ivandro da Costa, OLIVEIRA Rosiska Darcy de e OLIVEIRA Miguel Darcy de. *Pesquisa participante*. Editora Brasiliense. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.
- CALVINO, Ítalo. *Palomar*. 1ª ed. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- CAMPBELL, Joseph. *O Poder do Mito*. São Paulo: Editora Palas Athena, 1990.

[☆] Baseadas da norma NBR 6023, de 2002, da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT)

- CAMPOS JÚNIOR, João de. *As Religiões Afro-brasileiras - diálogo possível com o Cristianismo*. São Paulo: Salesiana Dom Bosco, 1998.
- CAMPOS, Vera Felicidade de Almeida. *Mãe Stella de Oxossi: perfil de uma liderança religiosa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2003.
- CAPOEIRA, Nestor. *Galo já cantou, capoeira para iniciados*. Rio de Janeiro: Cabicieri Editorial, 1985.
- CARNEIRO, Edison. *Folgedos Tradicionais*. Rio de Janeiro: Coleção Temas Brasileiros, Conquista, 1974.
- CARO, Sueli Maria Pessagno. *Adolescentes desprotegidos e necessidades psicológicas*. São Paulo: Salesiana Dom Bosco, 1998.
- Estatuto da Criança e do Adolescente - Centro Brasileiro para a infância e Adolescência. Brasil: Ministério do Bem - Estar Social, 1993.
- FONSECA, Dagoberto José (2006). "As relações Brasil-África subsaariana: oralidade, escrita e analfabetismo". In CHAVES, Rita, SECO Carmem, MACEDO Tânia (organizadoras). *Brasil / África: como se mar fosse mentira*. São Paulo: Editora UNESP; Luanda, Angola: Chá de Caxinde, 2006.
- FONTANELLA, C. Francisco (1995). *O corpo no Limiar da Subjetividade*. Piracicaba: Unimep, 1995.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.
- FUX, Maria. *Dança, experiência de vida*. São Paulo: Summus, 1983.
- GARAUDY, Roger. *Dançar a vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- GOTTMAN, John Ph.D. *INTELIGÊNCIA EMOCIONAL e a Arte de Educar Nossos Filhos*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva LTDA, 1997.

- HERNANDEZ, Leila Leite. *A ÁFRICA NA SALA DE AULA – Visita à História Contemporânea*. São Paulo: Selo Negro, 2005.
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- KOLTUV, Barbara Black Ph.D. *A TECELÃ – Ensaio sobre a Psicologia Feminina Extraídos dos Diários de uma analista Junguiana*. São Paulo: Editora Cultrix, 1990.
- LELO, Antônio Francisco. *Como Educar Adolescente de Rua*. São Paulo: Editora Salesiana Dom Bosco, 1997.
- LÉPINE, Claude. “OS ESTEREOTIPOS DA PERSONALIDADE NO CANDOMBLÉ NAGÔ”
In: MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de (organizador). *Candomblé: religião do corpo e da alma – tipos psicológicos nas religiões afro-brasileiras*. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.
- LIMA, Fábio. *As quartas feiras de Xangô – Ritual e Cotidiano*. Salvador: UNEB, 2003.
- LODY, Raul Giovanni da Motta. *Cabelos de axé: identidade e resistência*. Rio de Janeiro: Ed. Senac Nacional, 2004.
- LUZ, Marco Aurélio. *Do Tronco ao Opa Exim: memória e dinâmica da tradição a afro-brasileira*. Rio de Janeiro: Pallas, 2002.
- LUZ, Narcimária Correia do Patrocínio. *Abebe: a criação de novos valores na educação*. Salvador: EDUFBA, 2000.
- MACHADO, Lara Rodrigues (2001). *Capoeira e Dança na Formação de Adolescentes*. 2001. 164p. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes/Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2001.
- MACHADO, Vanda. *ILÊ-AXÉ. Vivências e Invenções Pedagógicas. As crianças do Opô Afonjá*. 2ª ed. Salvador: Editora da Universidade Estadual da Bahia, 2000.

- MAGALHÃES Elyette Guimarães de. *Orixás da Bahia*. Salvador: S.A. Artes Gráficas, 1974.
- MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória: O Reinado do Rosário no jatobá*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.
- MATTA, Roberto da. *A casa & a rua*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- MESTRE Didi. *Contos crioulos da Bahia*. Narrados por Mestre Didi (Deoscóredes Maximiliano dos Santos). Petrópolis: Vozes, 1976.
- MIRANDA, Evaristo Eduardo de. *Corpo - Território do Sagrado*. São Paulo: Loyola, 2000.
- MORIN, Edigar (2004). *A cabeça bem-feita: repensar a reforma, reformar o pensamento*. 10ª ed. Tradução Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.
- MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de (organizador), LÉPINE, Claude, BARROS, José Flávio Pessoa de, TEIXEIRA, Maria Lina Leão, AUGRAS, Monique, SILVA, Pedro Ratis e, SEGATO, Rita Laura. *Candomblé: religião do corpo e da alma – tipos psicológicos nas religiões afro-brasileiras*. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.
- MOURA, Jair. *Capoeira Regional da Bahia*. Cadernos Antonio Vianna. Comissão Baiana de Folclore. Salvador-Ba, 1976.
- OLINTO, Antônio. *A Casa da Água*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- OLIVEIRA Rosiska Darcy de e OLIVEIRA Miguel Darcy de. *“Pesquisa Social e Ação Educativa: conhecer a realidade para poder transformá-la”*. In: BRANDÃO, Carlos Rodrigues (Organizador). *Pesquisa participante*. Editora Brasiliense. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

PASSOS, João Luis Uchoa de Figueiredo (2006). *Corpo e música na performance da Capoeira Angola*. Dissertação de Mestrado. 2006. 116 páginas Instituto de Artes/Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2006.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *Segredos guardados: Orixás na alma brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

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

RODRIGUÉ, Maria das Graças de Santana. *Orí Àpéré Ó: o ritual das águas de Oxalá*. São Paulo: Summus, 2001.

SALES, Ivandro da Costa. “*PESQUISA-CONFRONTO SOBRE CULTURA POPULAR: lições de uma experiência do setor público*”. In: BRANDÃO, Carlos Rodrigues (Organizador). *Pesquisa participante*. Editora Brasiliense. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

SANT’ANNA, Denise Burnuzzi de (2001). “*É possível realizar uma história do corpo?*”. In: SOARES, Carmem (org.). *Corpo e História*. Campinas, Autores Associados, 2006.

SANTOS, Gilbert de Oliveira (2005). *Da capoeira e a educação física*. Campinas Dissertação de Mestrado. 2005. 100 páginas. Faculdade de Educação/Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2005.

SANTOS, Inaicyra Falcão (1996). *Da Tradição Africana Brasileira a Uma Proposta Pluricultural de Dança-Arte-Educação*. Tese de Doutorado. 1996. 220 páginas. Faculdade de Educação/USP. São Paulo, 1996.

_____. *Corpo e Ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação*. Salvador: EDUFBA, 2002.

_____. *Okan Awa*. Salvador: SB-019, 2000. 1 CD (48:58:16).

SANTOS, Juana Elbein dos. *Os Nàgô e a morte: Pàde, Àsèsè e o culto Égun na Bahia*. Traduzido pela Universidade Estadual da Bahia. Petrópolis: Vozes, 1986.

SANTOS, M. D. e LUZ, M. A. *O rei nasce aqui - Oba Biyi, a educação pluricultural africano-brasileira*. Salvador: Fala Nagô, 2007.

SANTOS, M. D. e SANTOS, Elbein dos. *A Cultura nagô no Brasil, Memória e continuidade*. Revista USP, 1985.

SENNA, C. *Capoeira; percurso*. Salvador: Publicação Senavox e a Rasteira: S/ED, 1990.

SILVA, Eusébio Lobo da (2004). *O corpo na capoeira*. 2004. 182 páginas. Tese de Livre Docência. Instituto de Artes/Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2004.

SILVA, Pereira Francisco da. *Itinerários da Capoeira*. São Paulo: CAIXA ALTA Composições Ltda, 1979.

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. *Corpo, comunicação e cultura: a dança contemporânea em cena*. Campinas: Autores Associados. (Coleção educação física e esportes), 2006.

SOARES, Carmem Lúcia (organizadora), VAZ, Alexandre Fernandez, SANT'ANNA, Denise Burnuzzi. *Corpo e História*. Campinas- SP: Autores Associados, 2006.

SODRÉ, Muniz. *O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira*. Rio de Janeiro: Imago Editora. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2002.

VARELLA, João Sebastião das Chagas (sd). *Orixá e Obrigações (ETNOGRAFIA RELIGIOSA)*. Rio de Janeiro: Editora Espiritualística, sd.

VAZ, Alexandre Fernandez. *“Memória e Progresso”*. In: SOARES, Carmem (org.). *“Corpo e História”*. Campinas - SP, Autores Associados, 2006.

VERGER, Pierre. *Saída de Iaô – cinco ensaios sobre a religião dos orixás. Fotos de Pierre Verger*. São Paulo: Axis Mundi Editora/ Fundação Pierre Verger, 2002.

VERGER, Pierre e BASTIDE, Roger. *Verger-Bastide: dimensões de uma amizade*/organização Ângela Lühning (org.); tradução Rejane Janowitz. (2002). 260 páginas. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

Apêndice

Apêndice 1 - “Associação Arteiros na Dança”.⁵⁴

*“No ambiente do aprender,
receber lições é ser digno de ser
abençoado”.⁵⁵*

⁵⁴ A “Associação Arteiros na Dança” surgiu na sequência de um trabalho que, como pesquisadora, eu, autora desta tese, vinha realizando desde 1985, quando (inicie) pesquisas teóricas e práticas sobre capoeira e danças da cultura popular brasileira. A partir de 1996, intensifiquei esse trabalho prático na condição de educadora de adolescentes da periferia de Campinas-SP que integravam o Programa Pedagógico do Externato São João. Desde então, coordeno um grupo de 12 adolescentes para aprofundar as pesquisas. Desse trabalho, resultaram vários espetáculos de dança que foram exibidos em espaços e eventos diversos na região de Campinas, vivenciando e divulgando a cultura afro-brasileira e despertando, nesses jovens, a consciência e a cidadania.

Com a obtenção da maioria dos jovens envolvidos nesse Programa, eu e o restante do grupo, nos vimos forçados a criar uma nova Associação, sem fins lucrativos, a “Arteiros na Dança”, em setembro de 2002, com a finalidade de formar pessoas para o trabalho social como professores de capoeira e dança; receber e treinar alunos oriundos da periferia e de outras entidades que apresentassem afinidades com o universo artístico e se dispusessem a divulgar o trabalho desenvolvido através de apresentações de espetáculos artísticos realizados pelo grupo de alunos.

⁵⁵ RODRIGUÉ, 2001, p. 94.

Os “*Arteiros na Dança*” dedicam-se à formação de multiplicadores educacionais objetivando captá-los e formá-los adequadamente para atuar junto a crianças, adolescentes e jovens, em escolas, creches e espaços da periferia de Campinas e em cidades circunvizinhas. Através de aulas de capoeira, dança e percussão, busca-se promover a conscientização dos valores da cultura afro-brasileira, resgatar a identidade própria e reintegrar cada adolescente e jovem, multiplicador e aluno, à sociedade, como cidadão. Assim como Campos Júnior (1998), entendemos que o (...) *povo conscientizado de sua cultura é povo que luta pelos seus ideais e direitos dentro da sociedade realizando-se integralmente como ser humano* (Campos Junior, 1998, p.74).

Na sede dos “*Arteiros na Dança*” são realizadas aulas de capoeira e dança e montagem de espetáculos artísticos. Um público diversificado frequenta a sede, além dos alunos multiplicadores: jovens com mais de dezoito anos de idade (que passam por uma seleção e que poderão se tornar futuros multiplicadores), vindos na maioria das vezes da periferia de Campinas; professores, profissionais voluntários, diretores e mantenedores da entidade. Atualmente, os “*Arteiros na Dança*” contam com a participação de 10 (dez) voluntários (entre professores e diretores), 10 (dez) jovens multiplicadores e cerca de 1000 (mil) crianças e jovens que constituem a rede de alunos dos multiplicadores, atendidos em espaços diversos, localizados na periferia da cidade de Campinas e arredores.

Apêndice 2 - Multiplicadores de Capoeira e Dança

A idéia da formação de multiplicadores teve origem na percepção da importância do ensino de capoeira e da dança na motivação dos alunos (frequêntadores) de entidades que atuam no desenvolvimento de ações complementares à escola tradicional, bem como na constatação da dificuldade que tais instituições encontram para conseguir professores nessa área, afinados com seus objetivos. Assim, a “*Associação Arteiros na Dança*” forma professores (chamamos de multiplicadores) em tais áreas, para que atuem em instituições dessa natureza, com o intuito de tornarem-se futuros funcionários dessas instituições parceiras.

Trata-se, portanto, de uma entidade que trabalha integrada a outras instituições, provendo-as de professores de dança, e principalmente, de capoeira. Estas os recebem, num primeiro momento, como voluntários. Através das parcerias com instituições que desenvolvem ações complementares à escola, atendemos a dois públicos: o direto, constituído de adolescentes oriundos da periferia ou de instituições parceiras; o indireto, constituído de crianças e jovens de instituições em aproximação, que tenham (ou consigam) espaço adequado para as atividades do projeto junto a seus alunos.

Para atingir o público direto, atuamos através de oficinas de música, figurino, história, treinos de capoeira, aulas e laboratórios de dança, pesquisas de campo, aulas e discussão de vídeos, orientação educacional e de cidadania dos multiplicadores. Este público direto do projeto é constituído pelos alunos multiplicadores, com idade entre 19 e 25 anos. Eles são os professores de capoeira e dança que atuam nas instituições atendidas pelos “*Arteiros*”. Para atingir o público indireto, procuramos estabelecer parcerias e convênios com as instituições que desenvolvem ações complementares à escola. Esse público compõe a maior parte da população atendida pelo projeto dos “*Arteiros*” e a sua seleção é efetuada segundo normas ditadas pelas instituições que freqüentam. Em geral, são atendidas crianças e adolescentes de 7 a 18 anos, regularmente matriculados na rede de escolas públicas, moradoras da periferia de Campinas e região.

O multiplicador inicia suas tarefas a partir do momento que passa a satisfazer aos seguintes requisitos: ser graduado pelo grupo de capoeira, com no mínimo quatro anos de prática; apresentar interesse e qualificação de desenvolvimento profissional nas áreas de capoeira e dança; participar do programa de formação e treinamento desenvolvido na sede dos “*Arteiros*”; manter vínculo como estudante em escola regular e dispor de tempo e interesse para participar, como voluntário, do trabalho em instituições parceiras por um determinado espaço de tempo, até que possa conquistar seu primeiro emprego como multiplicador.

População Atendida:

Faixa Etária	Masculino	Feminino	Total
7 a 9 anos	235	125	260
10 a 12 anos	245	135	280
13 a 15 anos	98	107	205
16 a 18 anos	50	45	95
Total	628	412	1040

Apêndice 3 - Rotina do Trabalho

Os alunos multiplicadores dos “Arteiros” trabalham no projeto de segunda a sexta-feira, com aulas de capoeira e dança, além de estudos musicais específicos da cultura afro-brasileira, que acompanham a prática dessas manifestações. São aulas essencialmente práticas, que se iniciam às 18 horas e se estendem até 22 horas.

- 🎨 Aos sábados – aulas teóricas e práticas sobre alguns elementos da cultura musical brasileira e reuniões pedagógicas dos multiplicadores.
- 🎨 Aos domingos - montagem e ensaio dos Espetáculos Artísticos de dança, e oficina de instrumentos (berimbau, pandeiro, atabaque e outros).

Nas instituições parceiras, com seus respectivos alunos, os multiplicadores trabalham, no mínimo por doze horas semanais, divididas em quatro períodos. As entidades parceiras onde os multiplicadores têm atuado na cidade de Campinas são:

- 🚧 Casa São Jerônimo
- 🚧 Externato São João de Campinas, Unidades Centro, Vida Nova e Parque Oziel.
- 🚧 Núcleo Criança Feliz
- 🚧 Projeto Formare do Instituto Elecktro
- 🚧 Creche Mei Mei
- 🚧 Jerônimo Mendonça
- 🚧 Creche Bento Quirino
- 🚧 Escola de Extensão da Universidade Estadual de Campinas

A prática da capoeira e da dança atende de 80% a 100% dos alunos inscritos nas entidades parceiras, sendo forte motivação para que estes participem dos programas das entidades. E, por serem os multiplicadores ex-alunos de instituições como essas em que atuam, representam um referencial bastante próximo dos alunos ali atendidos, o que os tornam modelos, identificados com objetivos a serem alcançados, e evidenciando que a possibilidade de progresso é real. Em relação a nossa realidade, tomamos como apoio as palavras de Machado (2000) quando diz que a imaginação criativa fundamental para a formação da criança e do adolescente (...) *nasce do interesse, do entusiasmo, da motivação do indivíduo pela sua realidade* (Machado, 2000, p.76).

A participação dos adolescentes em nosso programa pedagógico de formação do multiplicador exige, de antemão, que o aluno esteja matriculado e freqüentando uma escola da rede pública, com acompanhamento de seu rendimento escolar. Atualmente, não encontramos no Projeto dos “*Arteiros*” multiplicador que esteja fora da escola, sendo que a grande maioria dos jovens freqüenta curso supletivo, têm entre 19 e 25 anos de idade e seis alunos já ingressaram e estão freqüentando curso superior de Educação Física em diferentes faculdades da cidade de Campinas e região.

Em relação aos recursos físicos, a Sede, onde os “*Arteiros*” se reúnem, funciona em prédio cedido por colaboradores, com sala para reuniões e aulas teóricas e de vídeo. Conta com a participação de voluntários, uma equipe de produção e de apoio técnico, alguns figurinos, material cênico, material didático (aparelho de som, atabaques, berimbau, pandeiros, agogôs e outros instrumentos de percussão) e com cadernos e apostilas. A

receita dos “Arteiros” até o ano de 2007 foi proveniente de doações ou contribuições de pessoas físicas. A partir do segundo semestre de 2007, a “*Associação Arteiros na Dança*” reconhecida como “*Ponto de Cultura*”⁵⁶ pelo Ministério da Cultura, passa a contar também com apoio público.

Composição da Equipe:

Funções no Projeto	Escolaridade	Formação Profissional	Nº de Profissionais	Nº de Voluntários
Ensino de Dança	Superior	Professores	0	2
Capoeira	Superior	Mestra	0	1
Apoio Técnico	Superior	Engenheiro Agrônomo	0	1
Assessoria Jurídica	Superior	Direito	0	1
Assessoria Comunicação	Superior	Dança	0	1
Outras Funções	Superior	Dança	0	3
Assistência Social	Superior	Assist. Social	0	1
Total			0	10

⁵⁶ “*Associação Arteiros na Dança*”. Ponto de Cultura do Programa *CULTURA VIVA* do Ministério da Cultura. Campinas: Ministério da Cultura – BRASIL – Governo Federal, 2006.

Apêndice 4

Capoeira o carro chefe das atividades dos “Arteiros”

Vinculada à “*Escola Brasileira de Capoeira*”, sob responsabilidade de *Mestre Oscar Neto*, a prática da capoeira dentro do projeto dos “Arteiros” é ministrada através de cinco treinos por semana, o que funciona como orientação educacional com vistas a desenvolver a capacidade didática dos multiplicadores respeitando sua individualidade. Essa prática ligada à música reúne oficina de confecção e exercício do toque de berimbau, além do manuseio de diversos instrumentos de percussão como pandeiro, atabaque, agogô e outros.

A capoeira segundo consta na maior parte da bibliografia encontrada sobre o assunto, aponta para a idéia de que foi, em seus primórdios, desenvolvida no Brasil predominantemente por descendentes africanos, o que propõe uma reflexão sobre as influências tanto daqueles que viveram aqui no Brasil, como daqueles que mesmo vivendo distantes, na África, nos ajudaram a construir, ou melhor, a descobrir essa manifestação popular.

O surgimento da Capoeira está imbricado a uma série de fatores e uma complexa trama histórica. Não acredito ser possível formular ou encontrar uma única ou verdadeira hipótese que dê conta da origem dessa prática. No entanto, há alguns elementos consensuais a respeito do processo do surgimento da Capoeira. Dentre eles, o processo que retirou povos africanos de suas terras e os trouxe ao Brasil através do sórdido comércio escravo (Santos, 2005, p.44).

Poderíamos pensar nessa prática, capoeira, como forma de identidade do escravo, quando se sentia oprimido e com a necessidade emergente de combater seus opressores. Sendo assim, a capoeira representava uma alternativa corporal a favor da sobrevivência

pessoal e da comunidade escrava. Serviu como instrumento para que se pudesse recuperar a sensação de liberdade.

Não há dúvida de que a capoeira é uma prática que propõe um embate corporal, surge como uma prática corporal necessária no cotidiano de um determinado grupo. Mesmo adquirindo novas sutilezas através dos tempos, os elementos que compõem a essência combativa da Capoeira permanecem (Santos, 2005, p.49).

Encontramos duas denominações que se referem à capoeira: “Regional” e “Angola”. Tanto a Capoeira Regional, como a Capoeira Angola, têm a mesma origem. Em nosso processo de trabalho as duas formas de praticar essa manifestação nos interessam, principalmente por apresentarem movimentos complementares que em muito contribuem para a formação do indivíduo e também com prática artística dele nas composições coreográficas de dança.

Além das qualidades de movimento, também nos interessa, como em muitas de nossas danças populares, o que principalmente a Capoeira Angola traz em suas características: forte preocupação em manter viva sua essência vinda da ancestralidade do povo afro-brasileiro. Diferencia-se da **Capoeira Regional**⁵⁷, que apesar de buscar manter sua tradição cultural, muitas vezes é realizada como prática esportiva, fundamentada em movimentos codificados, por regras pré-estabelecidas pelos grupos e com objetivos diversos. Assim como escreve Senna (1990), a Capoeira Regional Baiana:

(...) tinha sua característica diferencial, baseada na forma mais acelerada com que era praticada e na violência acentuada à aplicação dos seus MOVIMENTOS DE ATAQUE. Nos treinos normais desse estilo a DOLÊNCIA era reservada a segundo plano no exercício do adestramento corpóreo dos capoeiristas. Já a Capoeira Angola, que Vicente Ferreira Pastinha, o Mestre Pastinha, defendia, tinha como base da sua imagem ser a mesma desenvolvida mais aos rés do chão, na qual o praticante tinha que empregar a dolência como fator primordial tendo os seus praticantes a necessidade de ter um perfeito controle do corpo (Senna, 1990, p.36-37).

⁵⁷ CAPOEIRA REGIONAL BAIANA: constitui-se em métodos e treinos da capoeira tradicional criada por MANOEL DOS REIS MACHADO, MESTRE BIMBA, por volta de 1932, em Salvador – BA.

Podemos encontrar na Capoeira Regional, em termos didáticos, inúmeros movimentos codificados que, dependendo do treinamento, sugerem uma repetição incessante de cada um deles até que se aproxime de um movimento tecnicamente ideal para o olhar daquele grupo ou do mestre específico. Já os movimentos não codificados são mais comuns na prática do “jogo” realizado no improviso de um diálogo corporal que identificam a Capoeira Angola. Como bem coloca Araújo (2004): *Os fios condutores da Capoeira Angola nos aproximam do entendimento sobre o valor e o lugar do jogo na atividade humana, sendo ele próprio um espaço de construção que se faz com o outro* (Araújo, 2004, p. 129).

Independente de que maneira a capoeira é praticada, ela ajuda o indivíduo a mergulhar em seu próprio interior. Proporciona um caminho de descobertas individuais que favorece o desenvolvimento criativo, por meio de suas características próprias, de um contínuo esperar, observar e agir. O aprendiz envolto em elementos da sua própria cultura pode adquirir maior confiança em seu potencial criativo e desenvolvê-lo com maior liberdade e consciência. Portanto, pensar no corpo que faz a capoeira significa pensar no capoeirista, na sua maneira de “ser” e agir diante das situações propostas pelo “jogo da capoeira”, pelo ritual dessa prática e pela própria vida, não importando se participa de grupos de capoeira Regional ou Angola ou, ainda, se traça seu percurso como capoeirista sem vínculos com estilos nem grupos específicos. Segundo Silva (2004):

Com a ocorrência de sua institucionalização, na chamada Era Vargas, surge o Centro de Cultura Física e Regional Baiano, de Mestre Bimba (Manuel dos Reis Machado, 1901 – 1974), criador da capoeira regional, que introduziu no universo da capoeira novos movimentos/golpes. Mestre Bimba criou um método singular de ensinar capoeira; aflora a vertente marcial – arte de guerreiros, como a detectada por Rugendas, revista da idéia da esportivização; conjuga-se a capoeira com o método sócio-político-cultural do país. Pode-se aceitar com facilidade que, em termos gerais, a regional marcou a noção de capoeira, antes e depois dela (Silva, 2004, p.16).

A importância da capoeira regional, no início do processo de trabalho com os multiplicadores dos “*Arteiros na Dança*” foi imensa, pois recebemos os alunos inquietos, ligeiros e muitas vezes agressivos. Através do jogo acelerado da capoeira regional e dos movimentos que favoreciam um aceitar daquele corpo, fomos capazes de, lentamente, introduzir novas propostas de aprendizado para aqueles corpos em busca de carinho e

compreensão de si mesmos. Com o tempo foram incorporados novos sentidos em seus movimentos e a partir das descobertas individuais os alunos passaram a demonstrar interesse pela capoeira angola e pela dança. Para ilustrar nossa situação, segue uma descrição de experiência com aulas de dança, feita por Fux (1983):

(...) se uma criança, um adolescente ou adulto chega ao estúdio agitado por um acúmulo de problemas, o ritmo que ele vai utilizar para desenvolver essas formas no espaço será acelerado. Aceito-o; mas lentamente vou encaminhando-o para a busca do equilíbrio emocional e vou levando a agitação em direção a outras possibilidades; estas me dão as palavras para impulsioná-lo a uma respiração mais lenta e mais serena que o ajude a compreender como pode ir dominando-se e reencontrando-se na linha desse ritmo que o vai serenando (Fux, 1983, p.49).

Para nós, dizer que a capoeira tem sido o “carro-chefe” do trabalho desenvolvido com os alunos pertencentes ao público direto ou indireto, é uma forte realidade. Segundo Abib (2005), ao citar Abreu, a capoeira tem grande aceitação nesse universo em que trabalhamos com os multiplicadores, portanto, percebemos que:

(...) não podemos esquecer, como bem nos lembra Fred Abreu em seu depoimento, que a capoeira só consegue esse efeito positivo num universo de marginalizados, “porque ela é feita de veneno”. Ou seja, esses elementos da “barra pesada” e da “marginalidade”, que constituem o ethos da capoeira e também do samba, não podem ser desconsiderados porque são essenciais na condução de um processo educativo envolvendo sujeitos pertencentes às camadas excluídas da população, que têm a possibilidade de uma maior identificação com a abordagem educativa desenvolvida por essas manifestações. São justamente esses elementos que permitem a “sedução pedagógica” e a sensibilização desses jovens, pois são elementos que fazem parte do seu universo cultural e simbólico, do seu cotidiano. (Abreu, 2005 apud Abib, 2005, p.206).

Quanto aos limites individuais que o aluno consegue estabelecer com o aprendizado da capoeira, acreditamos estarem relacionados com momentos de reflexão em situações distintas. Quando se joga capoeira, aprendemos as regras a partir da própria consciência, pois essa é uma luta que não tem juiz e, por isso mesmo, acaba exigindo do capoeirista autoconfiança e noções de limites. Por conta disso, observamos que, no momento em que o adolescente aprende a se comportar dentro do universo da capoeira, apresenta um menor

grau de agressividade em seus movimentos cotidianos e nas relações com os outros, em seu dia a dia. Poderíamos pensar na capoeira, apenas enquanto luta, ser capaz de estimular o grupo de alunos a manter o foco nessa questão. Na verdade, o que constatamos é uma aquisição de habilidades e destrezas que colaboram no desbloqueio de movimentos corporais adormecidos, na incorporação de novos gestos e nas novas possibilidades de expressão. Esse convívio social dos adolescentes na capoeira estimula a desinibição do grupo em geral, justamente por fornecer ao aluno um novo espaço de encontro para desenvolvimento da comunicação e das relações humanas.

Desenvolver a capacidade dos alunos multiplicadores através da arte de educar tem sido um desafio, principalmente porque eles continuam em processo intenso de descobertas individuais, como cidadãos, artistas e pesquisadores da cultura afro-brasileira. No entanto, nossa preocupação em difundir esse trabalho do multiplicador pelas instituições de nossa cidade é gratificante, pois acreditamos que não estamos sozinhos nessa árdua batalha, pois assim como nós, existem outros educadores preocupados com o mesmo, na área da arte e cultura. A propósito, citamos o texto de Araújo (2004) falando sobre o ensino da capoeira Angola: *Como educadores, gostaríamos que mais e mais crianças tivessem acesso ao seu conhecimento (ainda que não a praticassem), sobretudo pela possibilidade de acessar valores que consideramos relevantes à humanização do educar, do saber e do fazer (Araújo, 2004, p.80)*. Estes jovens, enquanto educadores, através do desenvolvimento da arte corporal, despertam em seus alunos autoconfiança, interesses pela cultura e resgate de suas crenças nos direitos de amar, ser amado, respeitado, ouvido e educado.

Acreditamos que um dos grandes aprendizados que a capoeira oferece ao longo de um processo de formação é a verdadeira noção do que significa ser “Mestre” e qual o seu papel na vida daqueles que se envolvem com a prática dessa manifestação. Assim como no cotidiano dos Terreiros Religiosos, a vida do capoeirista segue uma hierarquia natural que faz com que os capoeiristas se sintam em uma família.

Ainda hoje encontramos as rodas de capoeira nas ruas das cidades, as quais representam uma grande paixão dos alunos dos “*Arteiros na Dança*”. Toda semana o grupo se organiza para realizá-las, claro, sempre lideradas pela figura de um Mestre. Essa

prática da capoeira, cada vez mais escassa, representa um pouco de nossa ancestralidade, trazendo de volta para o corpo do capoeirista a sensação de estar livre completamente. Na rua, fica ainda mais claro que as regras do jogo pertencem à consciência de cada capoeirista e é nesse momento que devemos, mais do que nunca, saber lidar com nossos limites e os limites das relações humanas. Normalmente essas rodas começam com alguns conhecidos que se reúnem para a prática e, com o passar do tempo, vão recebendo diferentes participantes muitas vezes estranhos, capoeiristas vindos de lugares diversos com características diferentes e trazendo em comum apenas o desejo pela roda e pelo jogo.

Ao redor da roda, aglomeram-se também pessoas vindas de toda parte que acabam participando daquele ritual. Os capoeiristas aparecem vestidos como querem, com suas roupas cotidianas e poucas vezes podemos saber quem são, pois não estão com uniformes e nem portam cordas que os identifiquem, apenas o movimento de seu corpo e seu comportamento no jogo é que vão nos mostrar, em parte, quem são e de onde provavelmente podem ter vindo. Essas rodas costumam apresentar comportamentos mais agressivos durante os jogos, uma vez que estão expostas ao desconhecido, à surpresa e ao imprevisto, maior do que aquele que já estamos acostumados. Acreditamos que essas rodas proporcionam um profundo amadurecimento nos alunos jovens da capoeira, pois aprendem a chegar e sair dos diferentes espaços e a se comportar diante de situações embaraçosas e nada fáceis de resolver. Sentem medo, coragem, tristeza, amizade e emoções, enfim, sentem-se vivos, num mundo de improvisos e de liberdade e sabem que não acaba por ali. Quando voltam para sua casa ou escola, aos colegas de grupo ou academia, ao Mestre, sempre trazem uma nova postura em seus corpos como se tivessem feito uma longa viagem e tivessem tido a oportunidade de descobrir um pouco mais de si próprios.

Sendo assim, aqueles que têm o privilégio de sentir a sensação de participar de roda de rua, contanto que bem instruídos por seus Mestres, desenvolvem grande capacidade de aprendizado sobre a realidade das relações humanas na vida de maneira geral, além de sentir o imprevisto da “Rua” ligado a essa manifestação que transcende às paredes das academias e escolas, com suas regras e características individuais. A ansiedade pela luta, assim como a agressividade, é própria do ser humano e, no espaço da rua, manifesta-se

verdadeiramente, com maior facilidade... Nosso papel como educadores pode indicar os caminhos das transformações, incentivando cada um dos alunos a viver intensamente suas próprias descobertas e a partir de seu discernimento, criar, dançar, cantar, fazer poesia transformando a difícil realidade da vida em arte. Algumas experiências como essa que acabamos de descrever sobre o aprendizado da capoeira nas rodas de rua, fazem-nos lembrar de semelhanças com aspectos da educação africana, como bem descreve Santos (2002), e que ainda hoje podemos observar nos Terreiros Religiosos, em nossa Pesquisa de Campo.

A educação de uma criança na sociedade tradicional africana, de forma geral, inclui aprender as diferenças entre as danças, o que é permitido, o que é aceitável, o que é proibido. Cada pessoa, cada grupo, tem a sua função dentro da sociedade. A dança reforça as crenças tradicionais, os valores, mesmo nas ocasiões em que parece ser puramente festiva. O africano, através da música, do canto e da pantomima, capta o sobrenatural, que é a própria vida, com seus ritmos e ciclos, vida expressa em termos dramáticos. Assim, todos os importantes acontecimentos na comunidade são acompanhados pela dança e música acentuando seu significado (Santos, 2002, p.117).

Observamos que a capoeira tem colaborado com atletas, artistas e com muitos outros indivíduos interessados por sua característica de ensinar o aluno a descobrir... No decorrer de um processo de aprendizagem da capoeira, a pessoa descobre seus próprios talentos, seu próprio “corpo”, suas tradições, não se preocupa com “certo” ou “errado” e também não se sente num ambiente onde são impostos “modelos de realização” e/ou “modelos estéticos”. Como aponta Robatto (1994), a capoeira além de preparar para a luta,

(...) prepara para a dança, através de um condicionamento físico eficiente, que, geralmente não cria tensões indesejáveis, como ocorre com outras práticas esportivas, devido ao seu princípio básico de economia de esforço e de distribuição equilibrada de trabalho corporal, sem concentrar nem privilegiar um determinado grupo muscular (Robatto, 1994, p.80).

Foi também a partir do aprendizado da capoeira que descobrimos alunos interessados em pesquisar as danças encontradas no Brasil, em diferentes comunidades. Como uma porta de entrada, a capoeira teve grande importância para nosso processo

artístico pedagógico, principalmente por ajudar cada aluno em seu desenvolvimento como dançarino. Ainda, seguindo as idéias de Robatto (1994), entendemos o quanto a capoeira pode colaborar com o desenvolvimento da dança no corpo de quem a pratica, pois outro importante princípio dessa manifestação cultural para a formação do dançarino

(...) é a sua “ginga”, ou seja, o balanço, o jogo do peso nos pés, numa movimentação flexível, constante. A Capoeira explora movimentos contrastantes, desde aqueles lentos e rasteiros, da Capoeira Angola, até os movimentos acrobáticos, espetaculares, da Capoeira Regional, coordenados sempre com o ritmo percutido no Berimbau e numa sintonia fina entre os parceiros-adversários, com golpes, defesas e contra-golpes, numa brincadeira, onde um vacilo, um erro, de poucos centímetros, pode até mesmo ser fatal, provocando daí, a necessidade de uma coordenação com o parceiro, uma disciplina consciente e constante. O capoeirista, geralmente, extrapola o objetivo de luta e desenvolve o prazer do movimento em si (...) (Robatto, 1994, p.80).

A cada ano é realizado um evento que sintetiza num só espaço e tempo todo o trabalho dos multiplicadores ao longo do período anterior, simbolizando o ritual de iniciação (Batizado) e de evolução (Troca de Corda) do aluno, no universo da capoeira. Este evento representa também um importante momento de confraternização, de partilha e troca de experiências, pois reúne, num grande encontro, alunos de todos os multiplicadores, numa saudável união entre pessoas de sexo, idade e classes sociais diferentes. O primeiro batizado da “Associação Arteiros na Dança”, que ocorreu em novembro de 2002, envolveu cerca de 800 alunos e vem se repetindo ao final de cada ano.

Apêndice 5 - Trabalho Artístico de Dança

O trabalho artístico desenvolvido com os jovens da “Associação Arteiros na Dança” está focado na questão da identidade do aluno, no resgate das tradições culturais afro-brasileiras e no processo artístico pedagógico das atividades cotidianas, por meio de técnicas corporais desenvolvidas em aulas de dança e capoeira, sempre em horários

compatíveis com a grade horária dos multiplicadores. Ainda são realizadas pesquisas de campo e laboratórios semanais de interpretação, seguidos pela elaboração criativa dos personagens e das cenas, até finalizá-los em roteiros de espetáculos. O processo artístico da dança e o aprendizado da capoeira proporcionam aos alunos envolvidos no projeto dos “Arteiros” descobertas individuais significativas, como a autoconfiança, a consciência dos potenciais de seu próprio corpo, a superação de limites, a atuação em grupo e o aprendizado provindo dessa prática. Segundo Santos (2002), os objetivos da dança na educação; *devem englobar o aspecto emocional, intelectual, físico e espiritual, a fim de que a personalidade do educando seja desenvolvida através de experiências conscientes. A dança na educação deve também proporcionar o estudo do corpo, como instrumento de comunicação, a consciência sobre a história individual, sobre o próprio pensamento, sobre a ação e a técnica de dança* (Santos, 2002, p.25).

Já a experiência do palco, por meio da apresentação artística de dança, sintetiza a poética do cotidiano e os desejos e anseios de cada participante, o que representa a verdadeira possibilidade de comunicação e de aceitação desses jovens, no mundo em que vivem. Sobre a importância da experiência do palco para a formação profissional e humana, citamos, abaixo, parte onde Machado (2001) descreve a própria sensação de plenitude encontrada com o desenvolvimento do processo artístico e educativo ao qual se submeteu antes de realizá-lo com os alunos:

Quando chegamos ao palco, o corpo arrepia, os pés ficam enormes, o rosto fica limpo e forte, o olhar vai tão longe que parece que não vai voltar mais, as partes do corpo formam um só desenho que é tão claro como se fosse único e capaz de atrair todos os olhares que estão em volta. A sensação é que aqueles que observam estão compreendendo, embora alguns pareçam negar. Porém, o corpo do intérprete tem tanta confiança no que diz, que sabe que pode continuar dizendo, pois a linguagem pode se tornar comum, humana e compreensiva a qualquer pessoa que o observa. Talvez os movimentos sejam conhecidos ou estejam sendo ainda vivenciados, mas o corpo já os conhece, e o tempo todo diz alguma coisa que na maioria das vezes não somos capazes ou não queremos compreender. Os momentos sagrados que pude vivenciar em processo de trabalho artístico, como Pesquisadora e Intérprete, me fazem sentir viva, sendo em parte, responsáveis pela minha conquista da auto-estima. Hoje o meu corpo em processo se confunde com milhões de outros corpos, e isso me dá a sensação de prazer e amor a tudo, como se tudo valesse a pena nessa vida, como se meu corpo transcendesse e ganhasse infinidade (Machado, 2001, p.149).

Desde 1988, o grupo “Ilê Axé”, atual “Arteiros na Dança”, vem se apresentando publicamente com os Espetáculos Artísticos de dança: “Maré Cheia” (1987-2006), “Azeviche” (1988-2005), “Terra do Sacode” (2000-2004) e “Artesão” (2003 – 2007) .

Apêndice 6 - Considerações sobre os Resultados do trabalho desenvolvido na “Associação”

Com a prática das atividades corporais, os alunos envolvidos no processo de trabalho dos “Arteiros” desenvolvem, cada vez mais, uma consciência individual sobre a vida, como se o seu corpo lhes trouxesse a consciência de estar vivo e a vontade de continuar numa busca eterna de descobertas interiores. Segundo Campbell (1990):

“É próprio da tradição cartesiana pensar na consciência como algo inerente à cabeça, como se a cabeça fosse o órgão gerador de consciência. Não é. A cabeça é um órgão que orienta a consciência numa certa direção ou em função de determinados propósitos. Mas existe uma consciência aqui, no corpo. O mundo inteiro, vivo, é modelado pela consciência. Acredito que consciência e energia são a mesma coisa, de algum modo. Onde você vê, de fato, energia de vida, lá está a consciência (Campbell, 1990, p.15).

Nosso objetivo principal até o presente momento foi de que, em seu aprendizado, alguns desses jovens pudessem conquistar seu espaço nas entidades como funcionários, não apenas como educadores, mas, também, como articuladores institucionais que favorecem o desenvolvimento de relações entre as entidades e a “Associação Arteiros na Dança”. A intenção foi e continua sendo conseguir, através disso, criar possibilidades para que cada vez mais novos jovens deixem de ser multiplicadores e passem a ser funcionários das entidades parceiras. Assim, oportunidades podem ser repassadas a novos estagiários, na Sede. Ao mesmo tempo em que os multiplicadores passam por esse importante desafio,

com a possibilidade que se lhes dá de repassar seus conhecimentos, inúmeras outras crianças estarão tendo oportunidade semelhante àquela que há alguns anos atrás lhes foi dada e que acabou por redirecionar suas próprias vidas. Tendo em vista o andamento de nosso trabalho, desde 2002, apostamos na continuidade dessas atividades desenvolvidas pelos multiplicadores e na coerência da capoeira e da dança como fortes atrativos para o público atingido. Como afirma Abib (2005):

“Em grande parte dos projetos de educação não-formal desenvolvidos pelos mais diversos tipos de instituições em nosso país, voltados para as populações de baixa renda, a capoeira aparece como uma das atividades que encontra maior receptividade por parte desse público de crianças e jovens marginalizados. Os resultados obtidos por essas atividades educacionais envolvendo a capoeira, bem como outras manifestações da cultura popular, nas quais o samba também aparece com muita frequência, são considerados excelentes na opinião da maioria de pedagogos e arte-educadores envolvidos nesses processos, pois permitem que sejam trabalhados valores como a auto-estima, o respeito pelo outro, a solidariedade e a auto-superação entre outros benefícios. Essa é, sem dúvida, uma possibilidade muito importante de utilização da capoeira e do samba enquanto processos educativos voltados às camadas menos favorecidas da sociedade (Abib, 2005, p.205-206).

Apêndice 7 - Metas da “Associação”

Atualmente nossas metas vão desde o estabelecimento de parcerias - encaminhando e orientando multiplicadores para as entidades parceiras, visando uma futura relação de emprego -, até a busca de um número maior de colaboradores para ampliar nossa capacidade de novas vagas para a formação e, conseqüentemente, aumentar as relações de parceria com mais entidades, para fortalecer o trabalho da instituição.

A “Associação Arteiros na Dança” pretende aperfeiçoar a qualificação dos multiplicadores através de um número maior de aulas teóricas e práticas, principalmente através do uso de recursos audiovisuais. O aprofundamento da pesquisa e dos laboratórios

é o principal meio de reavaliação e desenvolvimento do trabalho com o corpo e auxilia, dessa forma, as aulas práticas.

A tarefa de formar mais multiplicadores tem exigido um esforço institucional, no sentido de estabelecer parcerias com algumas instituições que já têm dado sinais de interesse por nosso trabalho. O fato é que existem vários jovens aguardando essa oportunidade, por estarem prontos para o desenvolvimento do trabalho como multiplicadores, mas que até agora não o iniciaram por falta de oportunidades em serem contratados por novas instituições interessadas.

Com mais recursos seria possível atender a outras instituições, fortalecendo o trabalho do multiplicador e dando oportunidade para que novas crianças e adolescentes tenham acesso à cultura e à arte afro-brasileiras, conforme o artigo 71 do Estatuto da Criança e do Adolescente:

*“Art.71. A criança e o adolescente têm direito, a informação, cultura, lazer, esportes, diversões, espetáculos e produtos e serviços que respeitem sua condição peculiar de pessoa em desenvolvimento”.*⁵⁸

Espera-se gerar, com este projeto, motivação para as crianças e adolescentes a participarem das propostas de suas entidades e a estudarem, além de permitir levar para os alunos das entidades parceiras aspectos da dança e da música próprias das tradições afro-brasileiras. Também, pretende-se despertar nestes alunos um novo entendimento em relação aos seus direitos e deveres, como o anseio de amar e ser amado, de respeitar, ser ouvido, educado, e com isso promover a iniciação profissional de mais adolescentes, através da arte.

⁵⁸ ESTATUTO DA CRIANÇA E DO ADOLESCENTE. *Centro Brasileiro para a infância e Adolescência*. Brasil: Ministério do Bem - Estar Social, 1993.

Além de estabelecer novas parcerias, alargando a base de colaboradores e doadores para possibilitar maior atuação dos multiplicadores, pretende-se também montar espetáculos a fim de garantir a sustentabilidade do projeto, contando com divulgação e prospecção de verbas adicionais através de sua venda a serviços sociais e projetos culturais.

É importante ressaltar que o aluno multiplicador, durante o seu processo de formação humana e profissional, é capaz de se integrar à sociedade por meio daquilo que aprendeu em seu processo de formação. Na maioria das vezes, estes adolescentes saem das instituições quando completam dezoito anos de idade, ficam sem perspectivas e sujeitos a envolvimento não recomendáveis, inclusive com drogas e violência. Na Sede, além do aprendizado artístico na área de capoeira, dança, teatro e música, desenvolve-se a formação de cidadania, autovalorização e interesse pela área pedagógica tendo em vista a possibilidade de desenvolvimento profissional futuro. Os alunos desenvolvem, assim, sensibilidade e capacitação artística, interesse pelas tradições da cultura afro-brasileira, habilidades corporais, espírito de liderança, capacitação como educadores (multiplicadores) e auto-estima. De tudo, espera-se que o multiplicador se torne um exemplo de pessoa que acredita na sua cultura e, principalmente, na educação como meios de sobrevivência e afirmação; e, dessa forma, continue buscando crescer e trabalhar bastante.

Toda esta capacitação produz um alto grau de consciência nos alunos, o que permite destacá-los pelo valioso exercício de liderança nos espaços e comunidades onde atuam. Essa experiência vivida pelos multiplicadores é especial, tendo em vista que o ensino da escola fundamental raramente possibilita espaço para esse tipo de formação humana e profissional voltada à história do indivíduo. A reflexão feita por Luz (2002) ilustra muito bem o nosso esforço em propor aos multiplicadores uma educação voltada ao resgate das tradições da cultura afro-brasileira:

A escola, como aparelho ideológico do Estado europocêntrico, tenta esvaziar a identidade própria da criança, não abrindo espaço e não contemplando, em sua prática de ensino, os valores culturais e as formas do processo de socialização e educação do universo simbólico e institucional negro-brasileiro. Esse processo culmina por rejeitar as características “raciais” e morfológicas do indivíduo, atingindo profundamente seu amor-próprio,

tentando esvaziar sua afirmação existencial e inculcar-lhe os padrões e estereótipos da ideologia do branqueamento (Luz, 2002, p.161).

O contato com as famílias das crianças e adolescentes sempre foi essencial para a recuperação da auto-estima dos mesmos. Atualmente, as famílias não só reconhecem e exaltam o valor das práticas de seus filhos como, na maioria das vezes, dependem deles como membros capazes de contribuir de modo firme e maduro para a estrutura da casa e, em alguns casos, inclusive de seu suporte financeiro. O projeto permite ocupar o tempo ocioso de um grande número de crianças, que deixam de estar nas ruas e, ainda, promove melhoras significativas no relacionamento com pais, irmãos e outros familiares. Como nos lembra Senna (1990): *Podemos ver hoje a Capoeira também como um agente recuperador, regulador e orientador dos jovens (Senna, 1990, p.51).*

Vale ressaltar, nesse processo desenvolvido com os adolescentes, que o corpo de cada um já chega para o trabalho repleto de conteúdos. Acreditamos estar apenas estimulando o aluno a se conhecer melhor e deixar sair de dentro de si o que tem de mais precioso. Por meio da tomada de consciência percebemos em cada um deles, no tempo apropriado, uma retomada de eixo individual e um reajustamento social. Tudo isso só se fez possível por um longo processo artístico e pedagógico por nós desenvolvido com muito amor, disponibilidade e compreensão. Acreditamos que a compreensão é um desafio e uma busca interminável dentro desse processo, pois lidamos com seres humanos, e com eles, inúmeras situações inesperadas e surpreendentes. Assim como expõe Morin (2004), a compreensão humana; (...) *nos chega quando sentimos e concebemos os humanos como sujeitos; ela nos torna abertos aos seus sofrimentos e suas alegrias... a partir da compreensão que se pode lutar contra o ódio e a exclusão (Morin, 2004, p.51).*

A fim de seguir em nossos caminhos e procurar em cada minúcia dessas longas trilhas novas relações e descobertas que favoreçam a continuidade dos “*Arteiros na Dança*”, teremos a capoeira e a dança como parceiras inseparáveis e compartilhando com as palavras de Abib (2005), acreditamos que:

A capoeira, como tantas outras manifestações da cultura popular, é um rico manancial da humanidade, onde muito se aprende sobre a vida e sobre valores fundamentais para a existência humana como a solidariedade, a igualdade, o respeito às diferenças, o compartilhar, o respeito à natureza, a cooperação, o equilíbrio, a humanidade, a parceria, entre tantos outros ensinamentos que a sabedoria de nosso povo vem cultivando, preservando e transmitindo de geração em geração ao longo da história de nosso país, resistindo e lutando por manter vivas suas tradições, legado maior de uma ancestralidade que rege suas formas de ser e estar no mundo (Abib, 2005, p.223).

Segue depoimento do multiplicador Fábio, o aluno mais novo do grupo dos “Arteiros”, que iniciou seu trabalho aos dezoito anos de idade. Hoje, aos 22, ministra aulas de capoeira e dança para aproximadamente 450 crianças e adolescentes e acaba de ingressar como aluno regular no curso superior de Educação Física:

Primeiramente a capoeira me proporcionou uma autoconfiança muito grande para ensinar os alunos e ao mesmo tempo sempre estar aprendendo a não me deixando tornar uma pessoa metida, arrogante e egoísta, bem ao contrário, ela me tornou uma pessoa alegre, humilde e atenciosa. Graças à capoeira eu pude conhecer vários lugares, cidades, estados, conhecer várias pessoas e conversar com elas! Diverti-me sempre, e devo a ela [capoeira] a minha saúde tanto mental quanto física. Hoje, o que eu tenho, o que eu conquistei foi por minha força de vontade, mas tudo graças à capoeira que sempre esteve comigo me dando rasteira quando estava errado, e me fazendo saltar de alegria quando estava certo. A capoeira me deu também uma possibilidade de trabalho na educação não formal, que eu acho que tem tanto valor e importância quanto a educação formal, porque ela te ensina pra vida e pro mundo, não fica te prendendo dentro de uma sala de aula atrás de um muro. O que me diferencia hoje, de antes, com a prática da capoeira, é simplesmente o modo pelo qual enxergo a vida; o obstáculo para um capoeirista é uma motivação para ele sempre superar e melhorar cada vez mais.⁵⁹

⁵⁹ Depoimento de Fábio Alves dos Santos, multiplicador dos “Arteiros na Dança”, colhido em Campinas, em 05 de abril de 2006.



Figura 60-61-62 – Vivian Furquim Scaleane, Batizado de Capoeira 2005



Figura 63-64 – Encontro Feminino de Capoeira 2002



Figura 65-66 – “Azeviche”. 2005

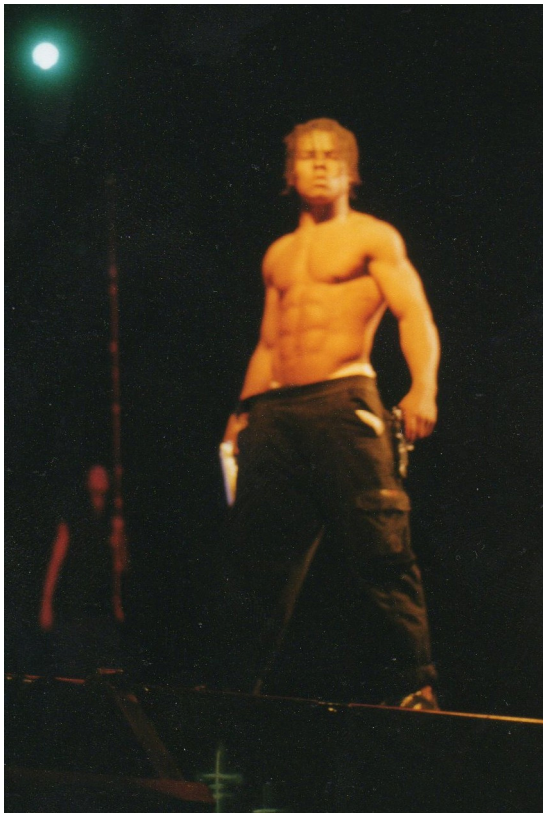


Figura 67-68-69 – Sombra, Terra do Sacode. 2000

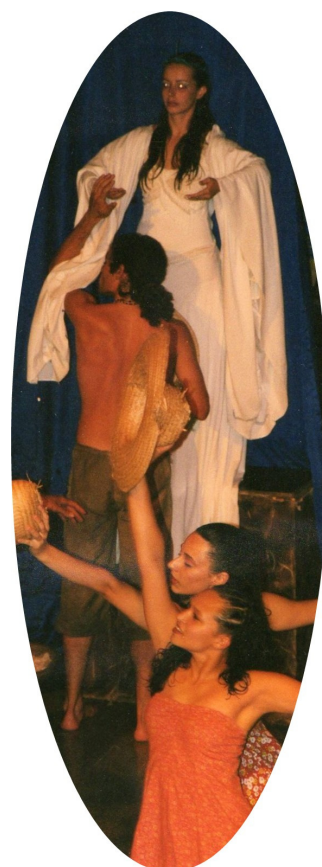


Figura 70-71-72-73 –Maré Cheia. 2004