



GUSTAVO PEREIRA CÔRTEZ

A TRADUÇÃO DA TRADIÇÃO NOS PROCESSOS DE CRIAÇÃO EM DANÇAS
BRASILEIRAS: A experiência do Grupo Sarandeiros de Belo Horizonte

CAMPINAS
2013



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

GUSTAVO PEREIRA CÔRTEZ

A TRADUÇÃO DA TRADIÇÃO NOS PROCESSOS DE CRIAÇÃO EM DANÇAS
BRASILEIRAS: A experiência do Grupo Sarandeiros de Belo Horizonte

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Doutor em Artes da Cena, na Área de Concentração Dança, Performance e Teatro.

Orientadora: INAICYRA FALCÃO DOS SANTOS

Este exemplar corresponde à versão final de Tese defendida pelo aluno Gustavo Pereira Côrtes, e orientado pela Profa. Dra. Inaicyra Falcão dos Santos.

CAMPINAS
2013

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Eliane do Nascimento Chagas Mateus - CRB 8/1350

C818t Côrtes, Gustavo Pereira, 1967-
A tradução da tradição nos processos de criação em Danças Brasileiras : a experiência do Grupo Sarandeiros, de Belo Horizonte / Gustavo Pereira Côrtes. – Campinas, SP : [s.n.], 2013.

Orientador: Inaicyra Falcão dos Santos.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Tradução e interpretação. 2. Criação (Literária, artística, etc.). 3. Dança - Brasil. 4. Folclore. I. Santos, Inaicyra Falcão dos, 1950-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: The translation of tradition in creation processes in Brazilian dances : the experience of Group Sarandeiros of Belo Horizonte

Palavras-chave em inglês:

Translating and interpreting
Creation (Literary, artistic, etc.)
Dance - Brazil
Folklore

Área de concentração: Teatro, Dança e Performance

Titulação: Doutor em Artes da Cena

Banca examinadora:

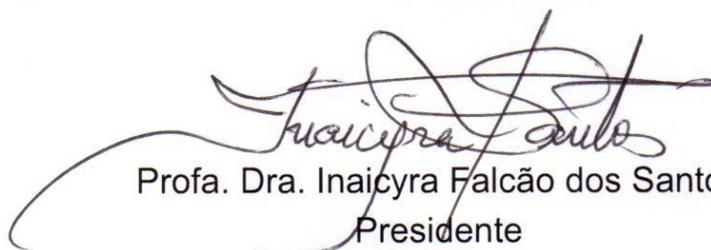
Inaicyra Falcão dos Santos [Orientador]
Júlia Ziviani Vitiello
Arnaldo Leite de Alvarenga
Livia Tenorio Brasileiro
Mariana Baruco Machado Andraus

Data de defesa: 16-12-2013

Programa de Pós-Graduação: Artes da Cena

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

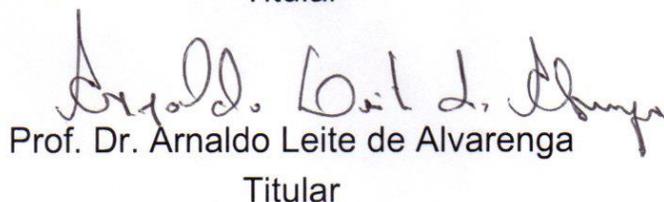
Defesa de Tese de Doutorado em Artes da Cena, apresentada pelo
Doutorando Gustavo Pereira Côrtes - RA 99102 como parte dos requisitos
para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:



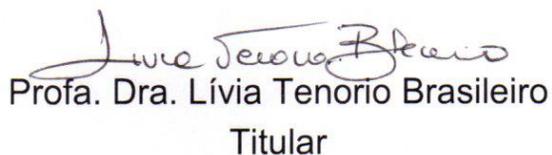
Profa. Dra. Inaicyrá Falcão dos Santos
Presidente



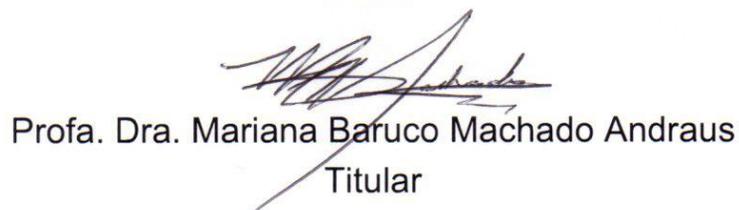
Profa. Dra. Júlia Ziviani Vitiello
Titular



Prof. Dr. Arnaldo Leite de Alvarenga
Titular



Profa. Dra. Lívia Tenório Brasileiro
Titular



Profa. Dra. Mariana Baruco Machado Andraus
Titular

AGRADECIMENTOS

À professora Dra. Inacyra Falcão dos Santos, minha orientadora na Universidade Estadual de Campinas, querida amiga e conselheira, que me acolheu com carinho e dedicação e, como um farol, foi iluminando meus caminhos neste trabalho. Muito obrigado Naná, sou eternamente grato a você por tudo.

Aos meus familiares, especialmente minha mamãe, Alda, exemplo de vida e de amor incondicional, ao meu Pai, José Aprígio, que onde estiver estará vibrando com esta conquista. Aos meus irmãos, Fabiano e Simone, amigos fraternos e admiradores do meu trabalho desde sempre. Aos meus sobrinhos, Guilherme, Débora e Alessandra, e minha cunhada Cláudia, presenças iluminadas na minha vida. Amo vocês.

A todos os integrantes do Grupo Sarandeiros, em especial aos diretores artístico e administrativo e amigos singulares, Petrônio Alves e Ângela Liparini, meu muito obrigado por compartilhar momentos de inspiração, tradução e interpretação na construção deste trabalho.

Obrigado a Telma Rodrigues pela amizade e dedicação, a Daniela Gomes e Mariana Camilo, pelas discussões metodológicas dos roteiros dos *shows* aqui descritos. Obrigado a todos os participantes desta pesquisa, integrantes e amigos desta grande família chamada Sarandeiros, que compartilham palcos, emoções, ensaios, alegrias e as danças brasileiras cotidianamente ao meu lado. Obrigado queridos dançarinos, por colaborarem voluntariamente com a análise dos processos de criação dos espetáculos produzidos pelo Grupo, e serem a razão de existência do Sarandeiros e a inspiração da minha vida artística. Obrigado aos músicos Chico Lobo e Tatá Sympa, pelos anos de amizade e admiração mútua, e a todos os músicos do Sarandeiros.

À professora Dra. Christine Roquet, da Université Paris VIII, que me ofereceu a oportunidade de dividir com colegas de todo o mundo, junto ao Département de Danse, Esthétique et Philosophie da Université de Paris VIII Saint Dennis, aspectos metodológicos da minha pesquisa.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela concessão de bolsa de estudos Sandwich para Université Paris VIII Saint Dennis, que viabilizou a realização deste estudo em Paris.

Ao Marcelo Batista, amigo e cúmplice, pelo companheirismo nos primeiros anos em Campinas, que me deram estabilidade e paz para realizar meu trabalho. Às amigas campineiras, Silvana Iara, Vanessa Masolini e Ana Cláudia Cerávolo, obrigado pelos anos de amizade eterna.

A todos os professores do Departamento de Artes Corporais da UNICAMP, em especial Dra. Júlia Ziviani, Dra. Sayonara Pereira, Dra. Cássia Navas, e Dr. Renato Ferracini, e aos demais membros da banca, Dr. Arnaldo Alvarenga, Dra. Lívia Tenório e Dra. Mariana Baruco, que gentilmente aceitaram participar deste momento de realização.

Ao Departamento de Educação Física da Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional, que sempre incentivou e apoiou este trabalho, liberando-me para realizar o doutoramento, em especial ao Dr. José Alfredo Debortoli, chefe e amigo que sempre incentivou este percurso.

A Mariana Baruco, colega do Grupo Rituais e Linguagens da UNICAMP, amiga especial e Doutora em Artes da Cena, com quem compartilhei inúmeros momentos de dúvidas e reflexões sobre este trabalho.

Aos amigos da secretaria da CPG do IA, especialmente Vivien Ruiz, Rodolfo Marini e Letícia Machado, pelo apoio em todos os momentos acadêmicos.

Ao Thiago Carvalho, fundamental revisor desta pesquisa, que além de amigo se tornou meu consultor para todos os assuntos ligados ao estudo.

Aos colegas do Doutorado Dora de Andrade, Jussara Miller, Elisa Belém e Flávio Campos, e do mestrado, Ana Luíza de Magalhães e Marina Milito, pelos sorrisos e infundáveis momentos de cumplicidade e companheirismo.

Ao Colégio Santo Agostinho de Belo Horizonte, em especial Marly Galletti e os alunos do Projeto Sarandeiros, pelos anos de aprendizado e respeito ao trabalho da tradução das tradições brasileiras na escola.

À Nossa Senhora do Rosário, a quem sou devoto, e a todos os Orixás, especialmente Xangô, que através de suas histórias e mitos inspiraram a tradução cênica de manifestações da cultura tradicional brasileira para os palcos, nos trabalhos que produzi e dirigi junto ao Grupo Sarandeiros. Amém e Asè.

RESUMO

Esta tese de doutorado apresenta uma proposta metodológica para a compreensão e análise de processos de criação em danças brasileiras. Tal trabalho utiliza três pilares fundamentais para a realização do estudo: A Vivência Ancestral, a Dramaturgia e as Matrizes Tradicionais de manifestações da cultura brasileira, para a construção de uma metodologia intitulada Tradução da Tradição. Os estudos são norteados pela análise e compreensão dos trabalhos com as danças brasileiras mediante à experiência do Grupo Sarandeiros, de Belo Horizonte. Ao proceder como um pesquisador-artista, assume-se um engajamento com a produção de um conhecimento que une prática e teoria. Desta maneira, uma pesquisa acadêmica, sob o domínio das artes, deve sempre trazer algo novo, que permita um novo olhar sobre uma prática artística.

Palavras-chave: Tradução. Tradição. Processos de criação. Danças Brasileiras. Folclore.

ABSTRACT

This thesis presents a methodology for understanding and analyzing creative processes in Brazilian dances. This work uses three fundamental pillars for the study: The Ancestral Experience the Dramaturgy and Traditional Matrices manifestations of Brazilian culture, to build a methodology entitled Translation of Tradition. The studies are guided by the analysis and understanding of the work with Brazilian dances through the experience of Sarandeiros group, of Belo Horizonte. To proceed as a researcher-artist, assumes up an engagement with the production of knowledge that unites theory and practice. In this manner, academic research, under the domain of the arts, should always bring something new, which allows a new look at an artistic practice.

Keywords: Traslation. Tradition. Creative processes. Brazilian Dances. Folklore.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Tradução da Tradição: Percurso Metodológico.....	4
Figura 2 – Circularidade de ações: Tradução da Tradição.....	4

LISTA DE FOTOGRAFIAS

Fotografia 1 – Pesquisa Gerais de Minas: Marujada.....	108
Fotografia 2 – Pesquisa Gerais de Minas: Moçambique	108
Fotografia 3 – Pesquisa Gerais de Minas: Folia de Reis.....	109
Fotografia 4 – Pesquisa Gerais de Minas: Caboclos.....	109
Fotografia 5 – Cenografia Gerais de Minas.....	117
Fotografia 6 – Espetáculo Gerais de Minas: Folia de Reis.....	118
Fotografia 7 – Espetáculo Gerais de Minas: Calango	119
Fotografia 8 – Espetáculo Gerais de Minas: Catira	120
Fotografia 9 – Espetáculo Gerais de Minas: Lavadeiras	121
Fotografia 10 – Espetáculo Gerais de Minas: Congo	122
Fotografia 11 – Espetáculo Gerais de Minas: Batalha Caiapós e Marujos.....	123
Fotografia 12 – Espetáculo Gerais de Minas: Moçambique	124
Fotografia 13 – Espetáculo Gerais de Minas: Encerramento	125
Fotografia 14 – Oficinas para o espetáculo Quebranto	142
Fotografia 15 – Oficinas para o espetáculo Quebranto	142
Fotografia 16 – Oficinas para o espetáculo Quebranto	143
Fotografia 17 – Oficinas para o espetáculo Quebranto	143
Fotografia 18 – Divulgação do Show Quebranto	149
Fotografia 19 – Espetáculo Quebranto: Ifá.....	153
Fotografia 20 – Espetáculo Quebranto: Exu	156
Fotografia 21 – Espetáculo Quebranto: Nanã	158
Fotografia 22 – Espetáculo Quebranto: Obaluaiê	160
Fotografia 23 – Espetáculo Quebranto: Oxumaré	163
Fotografia 24 – Espetáculo Quebranto: Oxóssi.....	165
Fotografia 25 – Espetáculo Quebranto: Yemanjá.....	167
Fotografia 26 – Espetáculo Quebranto: Ogum	170
Fotografia 27 – Espetáculo Quebranto: Oxum	173
Fotografia 28 – Espetáculo Quebranto: Xangô	175
Fotografia 29 – Espetáculo Quebranto: Yansã.....	176
Fotografia 30 – Espetáculo Quebranto: Oxalá	178
Fotografia 31 – Espetáculo Quebranto: Xirê	179

LISTA DE SIGLAS

CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior

CNF - Comissão Nacional de Folclore

DEDICO - Despertar da Divina Consciência

DVD - Digital Versatile Disc

IGA - Instituto de Geociência Aplicada

PaR - Practice as Research

PDSE - Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior

PED - Programa de Estímulo Docente

UFMG - Universidade Federal de Minas Gerais

UNICAMP - Universidade Estadual de Campinas

USP - Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO: DO PERCURSO DO ARTISTA AO TRABALHO DE PESQUISADOR.....	1
2	A TRADUÇÃO DA TRADIÇÃO: POR UMA TEORIA APLICADA ÀS ARTES DA CENA.....	13
2.1	Folclore e Tradição: aspectos históricos e a apropriação do saber tradicional no campo das artes e da literatura brasileira	26
2.2	Por um não resgate da tradição nas artes da cena.....	36
2.3	Discussões sobre Tradução da Tradição: possibilidades de atuação nas artes e na educação	43
3	CONVERSAS DIALÓGICAS SOBRE DANÇAS BRASILEIRAS NAS ARTES E NAS CIÊNCIAS.....	52
3.1	Danças Brasileira: discussões conceituais	52
3.2	Pesquisas de campo e a academia: experiências de traduções nas fronteiras entre teoria e prática	64
3.3	Pesquisas de campo e a cena: a experiência do Balé Popular do Recife.....	71
4	A LIMINARIDADE NAS PESQUISAS EM ARTES: CRUZANDO FRONTEIRAS E TRADUZINDO POSSIBILIDADES	77
4.1	A Fenomenologia da Percepção, de Merleau-Ponty, nos estudos em dança	80
4.2	As fontes da proposta metodológica Tradução da Tradição: a Ancestralidade e o Teatro do Movimento	87
4.3	Abordagem sistêmica do gesto expressivo e análise dos trabalhos coreográficos: metodologia utilizada pelo Departamento de Filosofia, Dança, Estética e Música da Université Paris VIII Saint Dennis	96
5	A TRADUÇÃO DA TRADIÇÃO NO TRABALHO DO GRUPO SARANDEIROS: ESTUDOS DE CASO DE OBRAS DO GRUPO	99
5.1	A Tradução da Tradição na obra Gerais de Minas (2006).....	105
5.1.1	<i>Fase de Compreensão da obra Gerais de Minas.....</i>	<i>106</i>
5.1.2	<i>Fase de Reformulação da obra Gerais de Minas.....</i>	<i>116</i>
5.1.3	<i>Fase de Verificação da obra Gerais de Minas.....</i>	<i>126</i>
5.2	A Tradução da Tradição no espetáculo Quebranto (2008)	138
5.2.1	<i>Fase de Compreensão e Reformulação da obra Quebranto</i>	<i>140</i>
5.2.2	<i>Fase de Verificação da obra Quebranto</i>	<i>179</i>
6	CONCLUSÃO	192
	REFERÊNCIAS.....	196
	ANEXOS	209

1 INTRODUÇÃO: DO PERCURSO DO ARTISTA AO TRABALHO DE PESQUISADOR

Ao iniciar o curso de doutorado em Artes da Cena, área de concentração Dança, Performance e Teatro, linha de pesquisa: Poéticas e Linguagens da Cena, no ano de 2010, tive contato com o grupo de pesquisa *Rituais e Linguagens: a Elaboração Estética*, coordenado pela professora livre-docente da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Dra. Inaicyrá Falcão dos Santos. Partindo então de uma motivação pessoal, como pesquisador das manifestações tradicionais brasileiras e docente em diversas disciplinas de folclore e danças brasileiras na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), artista e bailarino profissional especializado em danças brasileiras, transformado em narrador central desta história, buscou-se nesta pesquisa estabelecer um diálogo pautado no estudo dos trabalhos sobre a cultura tradicional do Brasil e suas relações com a produção artística em danças brasileiras. O estudo de caso desta pesquisa, que estabeleceu pontes entre prática e teoria nos trabalhos com danças brasileiras, foi realizado sobre os trabalhos do Grupo Sarandeiros¹, grupo de dança estabelecido na Universidade Federal de Minas desde 1980 e coordenado pelo narrador deste trabalho. Ao elaborar os caminhos deste trabalho, que muitas vezes se entrelaçaram com a própria vida do pesquisador, as narrativas cruzam os limites entre as artes e as ciências nas mais variadas e possíveis leituras. Nesses rastros de possibilidades, a pesquisa em Artes da Cena tornou-se um trajeto de realização que une a fantasia do palco com a realidade cotidiana do trabalho diário, a partir de uma visão poética que se consolida a partir da experiência do

¹ O *Grupo Sarandeiros* é um projeto institucional da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e conta com o apoio da Pró-Reitoria de Extensão da UFMG (PROEX). Completou trinta anos de atividades em 2010, e a partir de 1997 realizou 14 turnês internacionais (Bélgica, Holanda, Alemanha, Espanha, Canadá, Catalunya (Barcelona), Itália, Bulgária, Peru, França, Equador, Colômbia, México e Chile) até 2013. Neste período, também participou dos maiores festivais de dança e folclore do Brasil (Olímpia/SP, Laranjeiras/SE, Montes Claros/MG, Blumenau/SC, Nova Petrópolis/RGS, Rio Quente/GO) e organizou, em 2003, o I Festival Nacional de Folclore de Belo Horizonte, com a presença de vários grupos nacionais. Atualmente é um dos mais ativos trabalhos de pesquisa e representação das tradições brasileiras traduzidas para as artes da cena por meio da música e da dança. Encontrou também na Educação um local de destaque, por se tratar de um campo que possibilita aos indivíduos a transmissão de conhecimentos gerais voltados para o seu desenvolvimento, dentre eles o conhecimento de sua própria cultura e sua diversidade, no caso do Brasil. Por meio de projetos educacionais, vários integrantes do Sarandeiros atuam em escolas de Belo Horizonte-MG, trabalhando com o ensino e a formação de grupos de danças brasileiras inspiradas nas manifestações folclóricas nacionais para centenas de alunos.

pesquisador.

Após 28 anos trabalhando com grupos que realizam coreografias e espetáculos a partir das pesquisas de gestos e movimentos que se inspiram, na sua maioria, nas manifestações tradicionais brasileiras, algumas dúvidas sobre a representatividade artística desses trabalhos foram surgindo ao longo do tempo. Como entender a organização de tais trabalhos sem que tais propostas não fossem consideradas como imitação ou cópia de manifestações tradicionais já existentes nas ruas e nas festas brasileiras? Se existe uma elaboração estética, como se organizam tais processos de criação, do campo de pesquisas para a cena? Como definir academicamente tais trabalhos, normalmente rotulados como trabalhos desprovidos de arte? Qual o valor artístico e educacional nos trabalhos que tais grupos elaboram, interpretando para a cena a tradicional cultura brasileira? Esta tese fala desta história, tentando responder a estas perguntas a partir da elaboração de uma teoria e de uma proposta metodológica definida como Tradução da Tradição *nos processos de criação em danças brasileiras*.

Ao partir da hipótese de que existem trabalhos com a dança no Brasil cujos processos diferenciados podem ser teorizados a partir de tal metodologia, o estudo da proposta perpassa o reconhecimento dos processos de criação que surgem a partir de cada experiência, em cada trabalho e para cada grupo ou intérprete de forma singular. Neste sentido, na busca de um quadro teórico que pudesse contribuir na organização do trabalho, surgiram dois pontos para serem discutidos nesta pesquisa: o primeiro se manifestou em relação ao trabalho do artista/coreógrafo na direção de todo o processo de tradução de uma tradição escolhida *a priori*. O segundo foi a investigação do processo de apropriação individual para cada intérprete em situações diferentes nas obras realizados pelo grupo. Como um estudo de caso, a partir de uma metodologia mista, qualitativa na busca pelos suportes teóricos, e quantitativa na análise dos processos de criação verificados nas falas dos intérpretes, o trabalho foi realizado junto ao Sarandeiros e seus integrantes na interpretação dos processos de criação desenvolvidos nos dois últimos espetáculos do grupo. Tal proposta de análise dos trabalhos gerados para a cena está descrita no capítulo 5, ao tratar das obras Gerais de

Minas e Quebranto², com registros videográficos anexados ao trabalho, cujo desenvolvimento dos processos de criação foi investigado a partir da experiência do narrador desta história, transformado aqui em *artista/tradutor* responsável pelo trabalho cênico do grupo. Outro ponto de análise foi realizado individualmente com os dançarinos que atuaram nos trabalhos cênicos, cuja interpretação foi pautada nos eixos que suportam os trabalhos de cena desenvolvidos no Grupo Sarandeiros, a partir de um processo de Tradução de Tradição. Em ambas as análises três aspectos fundamentais são abordados nos processos de criação: *A vivência ancestral*³ (que engloba aspectos ligados à formação do intérprete como artista e suas possibilidades de interpretação), a *Dramaturgia*⁴ (como possibilidade de abstração e inspiração na construção dos trabalhos poéticos a partir de diferentes referenciais como a música, a história, a narração, os figurinos e adereços etc.) e os estudos das *Matrizes Tradicionais* (movimentos ou gestos existentes nas pesquisas das danças geradores de potências para os trabalhos coreográficos de tradução). Estes elementos, reajustados para a cena pelo artista/tradutor no trabalho do Sarandeiros, trazem a possibilidade de compreensão do trabalho poético executado a partir da metodologia utilizada pelo grupo. Na estruturação de uma hipótese para a compreensão dos processos que geram os espetáculos realizados pelo Sarandeiros e têm como inspiração as manifestações tradicionais existentes no Brasil, a relação entre a vivência pessoal, a dramaturgia e o estudo das matrizes tradicionais combinadas e reestruturadas ao trabalho de grupo são a chave para a compreensão da metodologia Tradução da Tradição.

² *Gerais de Minas* foi o espetáculo elaborado pelo Grupo Sarandeiros, em 2006, com releitura e registro videográfico realizado em 2011. *Quebranto* foi o espetáculo que estreou em 2010, ambos com a Direção Geral e coreografias desenvolvidas por este artista/pesquisador. Tais obras artísticas estão associadas a esta tese através de registros videográficos.

³ O Trabalho de Ancestralidade será discutido a partir da proposta da pesquisadora Inaicyr Falcão dos Santos, descrita em sua Tese de doutorado (1996). No capítulo 5 faremos uma leitura aprofundada sobre tal trabalho.

⁴ O conceito de Dramaturgia utilizado neste trabalho será discutido no Capítulo 5, através do trabalho de Cássia Navas e Lenora Lobo descrita no livro *Teatro do Movimento: um método para o intérprete criador* (2007).

Figura 1 – Tradução da Tradição: Percurso Metodológico



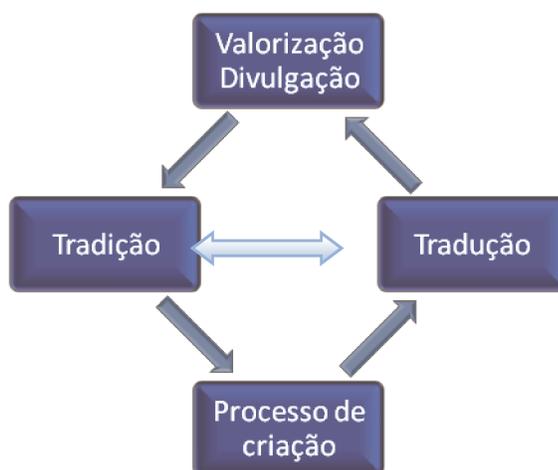
Fonte: Elaborada pelo autor.

Este é o objetivo principal na narração desta história: estabelecer pontes entre a pesquisa de campo e a composição cênica nos trabalhos descritos nesta tese a partir da pesquisa e da tradução das manifestações populares tradicionais brasileiras.

Tal metodologia é decorrente das vivências pessoais como artista/tradutor e pesquisador, que reverberam experiências que surgem das salas de aulas nos trabalhos docentes com centenas de alunos, e dialogam também na atuação como diretor de uma grande companhia de dança há 18 anos.

Podemos desenvolver uma esquematização deste trabalho a partir da seguinte estrutura para entender o processo metodológico:

Figura 2 – Circularidade de ações: Tradução da Tradição



Fonte: Elaborada pelo autor.

Entender que um processo de criação atua em diferentes direções auxilia na compreensão de que existe uma via de mão dupla na relação da obra. Somente desta forma poderemos entender tais trabalhos com um significado mais amplo do que o próprio trabalho artístico em si, em uma integração com a sociedade. De forma híbrida, os resultados de pesquisas que discutem processos de criação podem auxiliar na compreensão de que os valores tradicionais, populares ou folclóricos existentes na sociedade podem ser reajustados em uma pesquisa acadêmica, erudita e científica, buscando pontes de relação e valorização de tais pesquisas no meio acadêmico. O processo de tradução da tradição, nesse sentido, vai ao encontro do conceito de hibridização cultural proposto por Canclini (2003) no livro *Culturas híbridas*, em que o autor critica uma tendência dos estudos culturais ao eurocentrismo na construção das identidades culturais nos países da América Latina. Atualmente, para o autor, é fundamental estudar processos e fenômenos contemporâneos que não podem mais ser expressos na dicotomia popular/erudito, pautados nos valores europeus. Como exemplo, cita a construção identitária dos países latino-americanos como possibilidade de entendimento dos novos sujeitos híbridos como seres cuja marca cultural sofreu influências cotidianas e positivas ao longo da história.

Gaglietti e Barbosa (2007) afirmam que Canclini, ao propor um debate sobre as teorias da modernidade e da pós-modernidade para a América Latina a partir de um conceito de hibridização cultural, se ocupa tanto dos entrelaçamentos dos usos populares quanto do universo do culto e tanto dos meios massivos de comunicação quanto dos processos de recepção e apropriação dos bens simbólicos. De acordo com os autores, de forma original, Nestor García Canclini analisa a cultura na América Latina levando em conta a complexidade de relações que a configuram na atualidade – as tradições culturais coexistem com a modernidade, e muitas vezes produzem um novo sentido de integração na sociedade. Neste sentido, podemos visualizar, nos processos de hibridismo cultural, a importância dos elementos tradicionais na construção das identidades culturais, que são perpetuados pela sociedade, muitas vezes, a partir da tradução e do entrelaçamento com a modernidade:

O entrelaçamento desses elementos veio a engendrar o que ele designou como “culturas híbridas”. Para abordá-las, Néstor García Canclini defende a necessidade da adoção de um enfoque que também poderia ser chamado de híbrido, pois resulta da combinação da antropologia com a sociologia, da arte com os estudos das comunicações. (BARBOSA; GAGLIETTI, 2007, p. 3).

O termo híbrido pode ser analisado também a partir do resultado de determinadas pesquisas acadêmicas, que partem muitas vezes das experiências de pesquisadores na elaboração de novos discursos referenciais em processos de cruzamentos de informações com teorias científicas. Na visão de Calado (2010), no contexto *anglo-saxônico*, nos últimos anos, vêm ocorrendo discussões em distintas instâncias com resultados positivos e destaque institucional na pós-graduação de diversas áreas, para o conjunto de pesquisas chamadas de *Practice as Research* (PaR), Prática enquanto Pesquisa. Tais trabalhos, apresentados em cursos de pós-graduação nas universidades inglesas, apresentam resultados de pesquisas baseadas pela prática (*practice-based*), norteadas pela prática (*practice-led*) ou através da prática (*practice through*). De acordo com o autor, estes estudos levam a um duplo movimento positivo:

A validação do processo criativo como modalidade de produção de conhecimento, a afirmação do resultado artístico enquanto produto capaz de melhor revelar e disseminar conhecimentos específicos da arte; movimento com uma relevância particularmente significativa para as artes cênicas. (CALADO, 2010, p. 1).

A partir da proposição de Calado, questionamentos gerados de forma híbrida nas salas de aula (através da prática), nas situações da cena e no palco (norteadas pela prática) e nos trabalhos artísticos realizados com diversos grupos de dança pelo Brasil (baseadas na prática), são as fontes de inspiração deste trabalho. Assim nasceu esta pesquisa: do desejo de contar histórias em forma de pesquisas que estabelecessem aproximações entre os saberes construídos na cultura tradicional brasileira, traduzidos de forma artística e teorizados na academia. Na presente pesquisa, este processo foi fundamental para desenvolver tematicamente o trabalho relacionado às danças brasileiras: o diálogo com as tradições nacionais, que possibilitou ao pesquisador desenvolver seu trabalho como professor em diversas escolas de Belo Horizonte e na Universidade Federal de Minas Gerais e também como artista, coreógrafo e diretor do

Grupo Sarandeiros.

A inspiração inicial para a delimitação do tema desta pesquisa partiu da necessidade de compreender o que são consideradas danças brasileiras e suas possibilidades de tradução cênica. Este percurso de inquietações teve início no ano de 2000 com a publicação do livro: *Dança, Brasil! festas e danças populares brasileiras*⁵, que demorou três anos para ser concretizado. Neste livro, foram realizadas mais de 300 pesquisas com danças brasileiras, na grande maioria *in loco*, cujas histórias norteiam e oferecem, através das narrativas de mestres e brincantes, ou retiradas de outros livros e adequadas ao trabalho da pesquisa, amplas possibilidades de interpretação, potencializando e possibilitando traduções diferentes e processos de criações diversos. Entendendo a dança como uma linguagem que exhibe um texto, e as pesquisas das manifestações tradicionais brasileiras como outro texto, a relação intersemiótica que se estabelece a partir destas duas linguagens pode, então, ser expressa através de um trabalho cênico. Compreender os elementos produzidos a partir destas leituras, e os caminhos que levaram aos processos de criação de cada projeto estabelecido aqui, consiste em elemento fundamental para compreensão da metodologia desenvolvida nesta tese.

Iniciaremos a descrição dos estudos deste trabalho, como indicam muitas pesquisas em artes, tendo o meio como ponto zero⁶. O meio, que nesse caso são as pesquisas sobre os processos de criação do Sarandeiros, oferecerá possibilidades de compreensão da trajetória e do percurso de criação em uma leitura específica de dois trabalhos do Grupo. O foco desta tese não estará centrado nas possibilidades educacionais que a tradução de uma tradição possa oferecer como discursos educativos, trabalho este realizado na dissertação de Mestrado em Educação⁷ deste

⁵ O Livro *Dança Brasil! Festa e danças populares brasileiras*, do autor desta tese, foi publicado pela Editora Leitura no ano de 2000, e consiste em uma pesquisa descritiva sobre as principais manifestações tradicionais do Brasil. Com publicação esgotada, o trabalho é referência nacional para pesquisas teóricas sobre as danças brasileiras.

⁶ No Livro *O meio como Ponto Zero – Metodologia da Pesquisa em Artes Plásticas* (2002), encontram-se descritos vários processos de pesquisas em artes que se desenvolvem tendo como ponto de partida o meio do percurso.

⁷ A dissertação de Mestrado intitulada *Processos de Escolarização dos saberes Populares*, foi defendida em 2003 no Programa de Pós Graduação da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais, área de conhecimento Sociologia da Educação, sob a orientação da professora Dra. Lucíola Lícínio.

mesmo pesquisador. Nesta pesquisa, os estudos estiveram vinculados à construção dos trabalhos artísticos cujas criações apresentaram as diversas transformações que a obra percorreu desde o momento que se estabelece como fonte no campo de pesquisa até a sua representação nas artes da cena. Desvelar os caminhos desenvolvidos a partir da percepção do pesquisador, cujos trabalhos com a poética aqui revelados teoricamente levaram a desenvolver discussões na realização de uma obra de arte, abre possibilidades para novas potências na execução de uma nova proposta metodológica.

Esta tese será inicialmente apresentada a partir do percurso histórico na construção das tradições no Brasil, especialmente relacionados ao movimento folclórico e a noção de resgate como forma de preservação cultural e afirmação de uma identidade nacional. A intenção desta parte da história é oferecer e situar o leitor no entendimento de como se deu a construção imaginária de uma suposta brasilidade e suas consequências para a criação de uma tradicional cultura brasileira, exposta nos trabalhos de grandes sociólogos da época. Ao entender este percurso, buscar-se-á compreender como se deu o processo de apropriação das histórias advindas dos povos que se fixaram no Brasil e que propiciaram a instauração das manifestações tradicionais brasileiras. Tais tradições, inventadas ou não, oferecem cotidianamente um amplo leque de possibilidades de tradução para as mais variadas artes e para a literatura. Assim, a partir da construção histórica sobre o que seriam denominadas manifestações folclóricas, será discutido um conceito sobre os trabalhos artísticos desenvolvidos por diversos artistas e grupos na interpretação de danças brasileiras. A definição de tais trabalhos parece pertinente, pois existe atualmente uma infinidade de sinônimos encontrados em pesquisas acadêmicas e na autodenominação de centenas de grupos de danças brasileiras no país: balés folclóricos, balés populares, grupos parafolclóricos, grupos de projeção folclórica, grupos de aproveitamento folclórico, grupos de danças étnicas, grupos típicos, grupos autêntico-tradicionais e mesmo companhias folk-etno-contemporâneas, entre outros. Tais termos são utilizados para referenciar trabalhos que se situam, na maioria das vezes, no que poderiam ser chamados de Grupos de Danças Brasileiras (ou estrangeiras ou nordestinas, ou gaúchas etc.) que realizam um trabalho de Tradução da Tradição. A especificidade se

dará para cada trabalho, desenvolvido de forma singular em cada caso.

A confusão quanto à conceituação dos trabalhos é grave e muitas vezes causa problemas de identidade dos Grupos ou de Intérpretes, especialmente no entendimento dos órgãos de fomento para apoios e patrocínios, ou de propostas para elaboração de *shows* e de pesquisas em leis de incentivo. Seriam os trabalhos realizados por grupos de folclore, de dança ou de preservação/resgate imaterial? Tal indefinição causa dificuldades no reconhecimento dos grupos, que ficam situados na liminaridade entre o que é dança e o que é folclore. Na identificação de dezenas de festivais de dança pelo Brasil, competitivos ou não, a definição dos trabalhos artísticos sobre danças brasileiras sempre causam dúvidas sobre em qual categoria devem ser relacionados: se são tradicionais demais, devem ser colocados como étnicos, ou folclóricos, ou autênticos, mas se os trabalhos são mais elaborados artisticamente, devem ser considerados como modernos ou contemporâneos. A situação se torna crítica especialmente quando tais trabalhos tentam patrocínios em leis de incentivo ou são indicados em premiações de danças existentes nos mais variados festivais: as montagens artísticas ora se mostram muito contemporâneas para serem enquadradas como folclore, ora são tradicionais demais para serem definidas como dança.

Como exemplo desta discussão, o maior festival de dança do mundo, situado na cidade de Joinville⁸, já na sua XXXI edição em 2013, mantinha como critério de competição dos grupos o estilo denominado Danças Folclóricas. Depois de um acordo entre o corpo de jurados presentes no ano de 2001, ocorreu uma mudança do nome do critério de avaliação para Danças Populares, pois os trabalhos artísticos apresentados se tratavam de composições para a cena, traduzidas a partir de tradições nacionais ou internacionais, e não de danças tradicionais, folclóricas, autênticas. Em Joinville, manteve-se como critério de avaliação a obrigação do envio de um resumo sobre a pesquisa realizada na construção do trabalho poético, o que indicava a importância que o texto teria na interpretação da obra como forma de ratificá-la como um estilo de dança popular, cuja fonte tradicional deveria ser reconhecida através de uma pesquisa teórica. Obviamente, em um amplo leque de possibilidades, os trabalhos apresentados

⁸ O Festival de Dança de Joinville tem como um dos estilos avaliados o de Danças Populares, como mostra o site do Festival (INSTITUTO FESTIVAL DE DANÇA DE JOINVILLE, 2013).

variavam de níveis mais próximos da tradição pesquisada representada pelo texto enviado aos de uma encenação limítrofe com elementos de danças contemporâneas. Neste caso, o fator primordial de entendimento do que estava sendo tratado como estilo dança popular se fazia textualmente, através da pesquisa realizada na construção da obra poética, que era identificada através do resumo enviado aos avaliadores. Tal fato buscava auxiliar o júri no entendimento do que era estabelecido entre a obra encenada e a pesquisa realizada. A ordenação estabelecida pelo festival em Joinville acabou norteando critérios de avaliação em vários festivais de dança no Brasil a adotarem a mesma regra, e mesmo que ainda sejam variados os nomes para os trabalhos (Étnicos, Populares, Folclóricos ou Tradicionais; especialmente), os resumos sobre a pesquisa realizada para a construção do trabalho coreográfico são quase unânimes nas avaliações de tais trabalhos cênicos (sejam brasileiros ou não).

Outro ponto a ser destacado nesta tese são os estudos artístico-acadêmicos que buscaram nas manifestações tradicionais brasileiras possibilidades de leituras diversas para a cena contemporânea da dança. As pesquisas teóricas, que surgem de práticas desenvolvidas por pesquisadores artistas, têm uma função importante nesse aspecto: trazer novas possibilidades de compreensão dos trabalhos da cena, buscando na liminaridade entre a teoria e a prática um novo olhar sobre os processos de criação estabelecidos. Neste sentido, o estudo de caso será apresentado como uma possibilidade de entendimento da metodologia de Tradução da Tradição. A pesquisa buscou o caminho da historiografia como percurso inicial, mas a tese apresenta aspectos metodológicos advindos da Fenomenologia descrita especialmente pela obra *Fenomenologia da Percepção* (1945/1994), do filósofo Merleau-Ponty, e pelos estudos da Traductologia, especialmente definidos na obra *Quase a mesma coisa* (2007) do escritor e pesquisador Humberto Eco. A pesquisa apoiou-se em tais estudos no desenvolvimento de uma leitura dos movimentos, de ações e de subjetividades existentes nos processos de criação e percepção artística dos trabalhos realizados pelo Grupo Sarandeiros, através dos seus intérpretes.

As fontes da pesquisa também serão expostas na tese a partir das descobertas feitas pelo pesquisador no percurso das aulas realizadas no doutorado na UNICAMP. Os alicerces do estudo tiveram influência a partir do reconhecimento das pesquisas

desenvolvidas por professores da Pós-Graduação em Artes nesta universidade. A primeira fonte de conhecimento se deu através do estudo sobre *Corpo e Ancestralidade* realizada pela pesquisadora Dra. Inacyra Falcão dos Santos, descrita pela sua proposta pluricultural de dança-arte-educação. No diálogo que se estabelece entre a proposta da pesquisadora e este estudo buscou-se o cruzamento de elementos teóricos e práticos. O resultado final de todo o processo, que entrelaça elementos culturais tradicionais nos corpos de cada intérprete, passa a ser justificado como a elaboração de uma dança-arte, conceituada por Santos (2006, p. 40), “como a expressão artística do indivíduo que produz conscientemente um trabalho corporal com um objetivo estético”. A segunda fonte de conhecimentos que auxiliou o processo de construção deste estudo é denominada *Teatro do Movimento: um método para o intérprete criador* (2007), obra escrita pela pesquisadora e professora da UNICAMP Dra. Cássia Navas juntamente com a coreógrafa da Cia. Alaya Lenora Lobo. Ambos os trabalhos foram importantes na construção de um caminho próprio, que buscasse reconhecer nas manifestações tradicionais possibilidades de produção de novos conhecimentos para as artes da cena, por meio da dança. Traduzidas pelos espetáculos, as pesquisas realizadas na construção dos trabalhos artísticos do grupo fizeram emergir possibilidades para a compreensão dos processos de criação.

Na última parte deste trabalho, foram fundamentais os estudos realizados pelo pesquisador junto ao doutorado Sandwich realizado na Université Paris VIII Saint Denis, Departamento de Danse, Esthétique, Philosophie et Musique na definição dos níveis de análises criadas para entender os processos de criação que margearam os trabalhos artísticos do Sarandeiros. A partir das pesquisas propostas pela Professora Dra. Christine Roquet sobre a *Abordagem Sistêmica do Gesto Expressivo*, foi desenvolvida uma proposta teórica para a compreensão dos elementos desenvolvidos sobre o percurso de instauração das obras artísticas do Sarandeiros. Crucial para o entendimento de todo o processo, que busca a ação do sujeito sobre o fazer artístico e o trabalho da obra, as entrevistas realizadas com os vários intérpretes envolvidos nos processos de criação do grupo são essenciais na compreensão de todo o percurso.

Na conclusão do trabalho, o detalhamento teórico busca no caminho do artista instrumentos, conceitos e possibilidades de generalizações. Desta forma, o processo de

significação do caminho metodológico mobiliza as diversas dimensões que ele pode assumir no decorrer do tempo, influenciando (ou não) uma produção subsequente, abrindo possibilidades para novas pesquisas sobre o tema. Desta forma, ao atuar como pesquisador/artista busca-se um compromisso com a produção de um saber teorizado, que se realiza a partir de uma história de vida e de uma práxis cotidiana centrada nas artes e na educação, integrados aos estudos acadêmicos. Acredita-se, neste trabalho, que este deve ser o caminho de uma pesquisa acadêmica em Artes da Cena: – na obra que se apresenta, no processo que se cria e que gera possibilidades e potências para a instauração de um novo conhecimento. Uma pesquisa em artes deve sempre trazer algo novo, permitindo um novo olhar sobre uma práxis:

[...] muito mais importante do que achar respostas é saber colocar questões. A arte produto de pesquisa não se limita à simples repetição de fórmulas bem-sucedidas. A pesquisa faz avançar as questões da arte e da cultura, reposicionando-as ou apresentando-as sob novos ângulos. É desafio constante para o artista-pesquisador provocar um avanço, ou, talvez, mais próprio seria dizer um *deslocamento* desse campo específico de conhecimento que é delimitado pelas artes visuais. (REY, 2002, p. 127).

Rey coloca tal proposição pensando no campo específico das artes visuais; na presente pesquisa, extrapola-se à questão das artes cênicas. Na construção de processos de criação e possibilidades de interações teóricas, busca-se estabelecer pontes de aproximação entre as pesquisas de campo e as artes da cena. Neste sentido, traçando um percurso artístico-acadêmico, esta tese apresenta seus processos de instauração da obra, desde como se deu a construção dos trabalhos, com as amarguras dos conceitos (que sempre trouxeram inquietações iniciais), passando pelas pesquisas de campo (e pelo meio de todos os caminhos, cidades, pessoas, autores, livros, intérpretes e pesquisadores que dela fazem parte), até a finalização de todo o processo, traduzindo anos de estudos. Cada parte é gerada por um desejo que não se expressa em palavras e sim no sentimento: a paixão pelas danças brasileiras.

2 A TRADUÇÃO DA TRADIÇÃO: POR UMA TEORIA APLICADA ÀS ARTES DA CENA

A proposta elaborada nesta tese e definida como Tradução da Tradição não busca qualquer tentativa de congelamento e de prescrição para os processos de criação nas artes da cena. Não se trata de um roteiro para a criação ou um manual que conduzirá o leitor a ter, após segui-lo, um resultado artístico. Trata-se, principalmente, de uma possibilidade de apropriação teórica de estudos da Traductologia⁹, para auxiliar os artistas envolvidos com processos semelhantes a refletirem sobre suas obras, a partir da verificação e análise dos seus processos de criação. Professores, artista, pesquisadores ou intérpretes podem se utilizar dos pressupostos teóricos expostos nesta tese para buscar compreender teoricamente os seus próprios trabalhos artísticos. A produção de uma metodologia baseada na teoria da tradução apresenta amplas ferramentas que podem ou não estar presentes, em maior ou menor escala, na construção das mais variadas obras artísticas. Por ser desenvolvida dentro da Academia, e estar alinhada aos preceitos da construção de um conhecimento, esta pesquisa tenta construir um caminho para o artista sem, contudo, mostrar o endereço. Cada processo de assimilação do trabalho aqui exposto está relacionado à unicidade individual autoral, na medida em que as análises e o próprio desenvolvimento do trabalho são sempre singulares.

A teoria da tradução construída especialmente em pesquisas sobre a Literatura tem ampliado seus estudos para outras áreas do conhecimento de forma multidisciplinar. Tais estudos tratam especificamente de temas relacionados aos trabalhos de tradução entre sistemas simbólicos diversos, como, por exemplo, quando se traduz um romance para um filme, um poema épico para uma revista em quadrinhos, ou se cria uma coreografia a partir de um poema, o que reforça o aspecto interdisciplinar da teoria. Nesta pesquisa buscou-se estabelecer pontes entre os processos tradutórios estabelecidos entre um estudo de campo e a sua representação

⁹ A palavra Traductologia designa literalmente a Ciência da Tradução. De acordo com Guidére (2011), o objeto da Traductologia é a tradução em todas as suas manifestações. Em realidade, a Traductologia é também a disciplina que estuda a teoria e a prática da tradução sob todas as suas formas. (GUIDÉRE, 2011, p. 12).

pelas artes da cena, notadamente a dança. Neste sentido, o campo é entendido como um lócus que oferece várias possibilidades para a realização de um trabalho de tradução: estudos de movimentos realizados em festas e danças tradicionais, relatos de entrevistas, dramaturgias retiradas de estórias orais e mitológicas etc. As pesquisas de campo buscaram especialmente, dentre outras finalidades, a elaboração de um texto sobre o qual o trabalho tradutório viria a resultar na realização de um percurso de criação em dança.

Partindo de tal proposição, a pesquisa desenvolveu um percurso metodológico para trabalhos interpretativos em danças brasileiras através da tradução cênica de manifestações tradicionais culturais. No caso da Tradução da Tradição, nas pesquisas de campo foram definidas as possíveis manifestações culturais e que necessariamente deveriam ser escolhidas a partir de critérios estabelecidos *a priori*: aceitação coletiva, tradicionalidade, dinamicidade e funcionalidade. Tal definição é estabelecida pela Carta da Comissão Nacional de Folclore (1995), item I, que delimita como tradicionais ou folclóricos apenas as manifestações que contenham tais critérios. Desta forma, os diálogos entre as Artes da Cena e os estudos da Teoria da Tradução fornecem elementos para trocas entre estes campos de estudos, criando possibilidades de análises dos processos criativos de centenas de grupos/intérpretes que trabalham com danças brasileiras traduzidas para a cena a partir de pesquisas de campo de manifestações tradicionais. Esta relação de transposição artística entre campo e cena pode auxiliar no entendimento e na análise dos processos de criação em trabalhos afins.

Mas, enfim, para que serve uma tradução? Será ela dirigida a leitores que não compreendem o original? Na produção literária entre línguas diferentes, talvez seja esta a principal função do trabalho de traduzir algo, que busca oportunizar o acesso e a leitura de um texto para outras pessoas. Além disso, este parece ser o único motivo possível para se dizer “a mesma coisa” repetida vezes, e quase sempre, de formas diferentes. Partindo pela definição do que seria tradução, na interpretação de Humberto Eco no livro *Dizer quase a mesma coisa*, o autor apresenta a seguinte definição do termo:

A primeira e consoladora resposta poderia ser: *dizer a mesma coisa em outra língua*. Só que, em primeiro lugar, existem muitos problemas para estabelecer o que significa “*dizer a mesma coisa*” e não sabemos bem o que isso significa por causa daquelas operações que chamamos de paráfrase, definição, explicação, reformulação, para não falar das supostas substituições sinonímicas. Em segundo lugar, porque, diante de um texto a ser traduzido, não sabemos também o que é a coisa. E, enfim, em certos casos é duvidoso até mesmo o que quer dizer, dizer. (ECO, 2007, p. 9).

O autor aponta o aspecto fluido do conceito e que, inúmeras vezes, *traduzir* assume a mesma conotação de *interpretar*, recorrendo aos estudos de Jakobson¹⁰, um dos grandes teóricos da Linguística e da Semiótica¹¹, para justificar a equivalência dos termos. Ele demonstra que para este autor interpretar um elemento semiótico significa traduzi-lo em outro elemento (que pode ser um discurso completo) e que o elemento a ser interpretado é sempre criativamente enriquecido por tal tradução. Eco postula, por meio de inúmeros exemplos, que não basta apenas relacionar como sinônimos as palavras *tradução* e *interpretação*, pois, do ponto de vista etimológico, as diferenças não são irrelevantes: “Nada impede que se amplie o espaço semântico do termo para incluir fenômenos afins ou análogos sob alguns aspectos ou sob certo perfil” (ECO, 2007, p. 276). De acordo com Laranjeira (1993), é importante reconhecer que o conceito de tradução cobre domínios muito diversos e perfis variados:

Etimologicamente, traduzir, (do latim trans + ducere), significa levar através de. Ora, o verbo levar (duco) é essencialmente transitivo; portanto, a primeira pergunta a responder é: o que se leva? Informação? Emoção? Imagem? Cada resposta implicaria ver o ato tradutório como uma atividade preferencialmente intelectual (conceitual-abstrata), ou psicoemocional, ou físico-sensitiva, o que iria determinar e diferenciar os processos e os resultados. Levar através de – implica ainda que se responda a indagações de natureza circunstancial: De onde? Para onde? Mediante o que? As respostas a estas duas perguntas expandem o lugar da tradução, levam-no para além do linguístico, situam-no em qualquer área da comunicação em geral e das artes em particular. (LARANJEIRA, 1993, p. 15).

¹⁰ No seu artigo *O aspecto lingüístico da tradução*, de 1959, Jakobson distingue três tipos de tradução considerados como outra maneira de interpretar uma língua: “Nos distinguimos três maneiras de interpretar um signo lingüístico, a partir da tradução de um outro signo de uma mesma língua, de uma outra língua, ou de sistemas simbólicos não lingüísticos.” (JAKOBSON, 1959, p. 233).

¹¹ De acordo com Santaella, o século XX viu nascer e está testemunhando o crescimento de duas ciências da Linguagem. Uma delas é a *Linguística*, ciência da linguagem verbal. A outra é a *Semiótica*, ciência de toda e qualquer linguagem [...] A *Semiótica* é a ciência que tem como objeto de investigação todas as linguagens possíveis, ou seja, que tem por objetivo o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno como fenômeno de produção de significado e de sentido. (SANTAELLA, 1990, p.10 e 15).

O conceito de tradução estabelecido por Laranjeira expande as possibilidades de apropriação e de diálogo do termo pelas pesquisas em artes. Ampliando a utilização do emprego da teoria da tradução nas pesquisas em artes expostas no livro *La Traduction Aujourd'hui* (1994), Lederer afirma que:

Definido de maneira sumária, o ato de traduzir consiste em “compreender” um texto e então, na segunda etapa, “re-exprimir” este “texto” em outra língua. A qualidade desta “re-expressão” depende do grau de conhecimento da língua de chegada, do talento com o qual o tradutor maneja sua pluma; ela é igualmente atribuída ao seu conhecimento do objeto. (LEDERER, 1994, p. 13, tradução nossa)¹².

A autora argumenta que, com base na Teoria Interpretativa da Tradução¹³ desenvolvida basicamente a partir da observação do trabalho de tradutores em conferências, de uma maneira geral, os elementos essenciais que dão significado ao ato de traduzir devem estar sempre presentes no produto final. O sentido da tradução deve manter, durante todo o processo, diálogos com o texto fonte, seja ele qual for. No processo de tradução são definidos alguns critérios determinantes que devem estar presentes em qualquer trabalho de um tradutor: o “sentido”, a “equivalência” e a “fidelidade à fonte de pesquisa” (LEDERER, 1994, p. 79). Tais elementos, presentes em maior ou menor escala nos trabalhos, conduzem todo o processo tradutório, construído a partir de um leque de escolhas pelo tradutor. Somente desta forma podemos entender o ato de traduzir como uma interpretação, pois relaciona quem desenvolve a tradução, no caso, um “emissor”, para quem recebe a mensagem, um “receptor”. Assim, partindo das mais variadas possibilidades de investigação nos trabalhos com tradução, Lederer (1994) indica claramente que “não se pode traduzir sem interpretar” e que “não existe tradução sem interpretação”:

¹² Défini de façon sommaire, l'acte de traduire consiste à “comprendre” un texte, puis, en deuxième étape, à “reexprimer” ce “texte” dans une autre langue. La qualité de la “reexpression” dépend du degré de connaissances de la langue d'arrivée, du talent avec lequel le traducteur manie la plume; elle est également tributaire de sa connaissance du sujet.

¹³ A *Teoria Interpretativa* é também conhecida como *École de Paris*, local aonde adquiriu importantes estudiosos. Dentro desta concepção teórica, a preocupação central reside na interpretação do sentido da palavra, construída de forma não verbal pelo tradutor. De acordo com esta teoria, o tradutor deve possuir um grande conhecimento do mundo, do contexto e, principalmente, ampliar sua percepção do que se quer traduzir a partir do que foi construído como conceito da palavra. (GUIDÉRE, 2011, p. 69).

Faz-se necessário mostrar que o começo de um bom tradutor é fundamentalmente o mesmo, quaisquer que sejam as línguas e qualquer que seja o texto em assunto. A pesquisa do sentido e as re-expressões são o denominador comum a todas as traduções (LEDERER, 1994: 9, tradução nossa).¹⁴

Dentro dessas possibilidades, um processo tradutório a partir de uma teoria interpretativa designa uma percepção específica no trabalho do tradutor, uma prática singular que pode ser encontrada em diversas ações, traduzida por um emissor e interpretada por um receptor. Dentre essas ações, por exemplo, a tradução de uma obra literária de uma língua à outra, a tradução simultânea de um discurso realizado, ou a tradução de uma obra literária para a cena teatral, consistem em possibilidades sistêmicas de análises diversas. Ao manipular sistemas simbólicos diferentes, o tradutor abre possibilidades para que o trabalho interpretativo no campo artístico possa ser desenvolvido com criatividade, rompendo com a noção de reprodução, o que traduz novas possibilidades de sentido, equivalência e fidelidade ao texto fonte. Tais elementos tradutórios, que dão sustentação a todo processo, definem muitos critérios de análise relacionados a trabalhos com as danças brasileiras. Entretanto, será somente através da prática, na relação que se estabelece entre as pesquisas de campo e os processos de tradução, que tais elementos poderão ser identificados em um trabalho artístico, e nunca serão iguais ao original. De acordo com Ladmiral (1994):

Dentro da prática, a tradução será sempre parcial. Como todo ato de comunicação, ela comportará certo grau de *entropia*, outra forma dita, uma certa perda de informação. O trabalho do tradutor consiste em escolher o menos mal; ele deve distinguir o que é essencial daquilo que é acessório. *Suas escolhas de tradução* serão orientadas por uma escolha fundamental concernente à *finalidade* da tradução [...] (LADMIRAL, 1994, p. 18-19, tradução nossa).¹⁵

¹⁴ Il s'agit de montrer que la démarche du bon traducteur est fondamentalement la même, quelles que soient les langues et quel que soit le texte en cause. La recherche du sens et sa réexpression sont le dénominateur commun à toutes les traductions.

¹⁵ Dans La pratique, La traduction sera bien sur toujours partiel. Comme tout acte de communication, elle comportera un certain degré d'*entropie*, autrement dit une certaine désperdition d'information. Le métier de traducteur consiste à choisir le moindre mal; il doit distinguer ce qui est essentiel de ce qui est accessoire. *Ses choix de traduction* seront orientés par un choix fondamental concernant La *finalité* de La traduction[...]

Na representação dentro da academia, o pesquisador, traduzido neste caso para uma noção de *artista-tradutor*, buscará na construção do seu trabalho artístico um sentido singular que irá articular, através do percurso da criação, uma proposta metodológica apropriada para a sua pesquisa artística. Elaborados em um espaço liminar, as produções artísticas em danças brasileiras realizam a tradução de uma pesquisa de campo (transformada em texto ou roteiro de partida), para um produto coreográfico de cena (o texto final). Esta relação entre dois sistemas diversos, campo e cena, transformados em texto fonte e obra concreta, fazem da teoria da tradução uma possibilidade de entendimento dos processos criativos desenvolvidos no âmbito das produções nesta área. Partindo de sua experiência pessoal no campo da tradução, Eco (2007) afirma que seria necessário indicar e distinguir *graus de intensidade* nos processos de tradução. Assim, o autor propõe uma classificação das diversas formas de interpretação de modo que as infinitas modalidades de tradução possam ser reunidas em item abrangentes: 1 – Interpretação por Transcrição; 2 – Interpretação Intrassistêmica; 3 – Interpretação Interssistêmica.

Neste trabalho interessa-nos a relação estabelecida pelo autor em uma interpretação interssistêmica, especialmente relacionada ao que ele chama de casos de *fronteiras e variação de substância* (ECO, 2007, p. 298). Construir variações nas músicas, nos movimentos, nas construções coreográficas, a partir de uma pesquisa de campo para trabalhos com a dança, permite a existência de múltiplos casos de fronteiras. De acordo com o autor:

Estes casos de fronteira são infinitos e poderíamos distinguir um para cada texto a ser traduzido. Assinalo ainda uma vez que não se pode elaborar uma tipologia das traduções, mas no máximo uma tipologia (sempre aberta) de diversos modos de traduzir, negociando a cada vez a que nos propomos – e a cada vez descobrindo que os modos de traduzir são mais numerosos do que supúnhamos. (ECO, 2007, p. 370).

O fato de lidar com o já posto desafia o artista-tradutor a encontrar novas ações, outros modos de produzir sua arte, a busca de uma *infidelidade* em relação à pesquisa de campo. O autor relata a dificuldade que existe em aceitar que uma tradução possa, de certa forma, ser diferente da forma original, e que é nessa infidelidade que existem novas possibilidades de interpretação:

Por outro lado, no decorrer de minhas experiências de autor traduzido, sentia-me continuamente dividido entre a necessidade de que a versão fosse “fiel” ao que escrevera, e a descoberta excitante de como meu texto poderia (aliás, às vezes deveria) transformar-se no momento mesmo em que fosse recontado em outra língua. E se às vezes percebia impossibilidades – que de algum modo eram resolvidas –, com maior frequência percebia possibilidades: ou seja, percebia como, no contato com a outra língua, o texto exibia potencialidades interpretativas que passaram despercebidas por mim mesmo, e como, às vezes, a tradução poderia melhorá-lo (digo *melhorar* precisamente em relação à intenção que o próprio texto manifestava de improviso), independente de minha intenção originária de autor empírico. (ECO, 2007, p. 15-16).

Isso significa que toda obra artística, ao optar por determinados aspectos que foram encontrados e traduzidos a partir de uma pesquisa, por si só já apresenta elementos de infidelidade em relação ao todo. E é exatamente nessa liminaridade que existe a possibilidade de um processo de criação, cuja decisão dependerá dos objetivos e da negociação que o artista-tradutor terá frente à sua obra. Ao analisar o aspecto da infidelidade a partir da tradução de textos de ficção, Bezerra (2012) nos oferece pistas para entender que a tradução é, também, uma criação:

A tradução de ficção tem como produto final a recriação, mas uma recriação toda derivada da criatividade do tradutor. Logo, o processo tradutório é um processo criador e, por consequência, a tradução também é criação, pois nela interagem duas instâncias criadoras – o autor do original e seu tradutor. Este parte de uma criação já concluída e a transforma em produto “secundário” (sem juízo de valor!), segundo expressão do ensaísta russo P. Topior, isto é, transforma-a em uma obra segunda mas de valor equivalente, cuja realização exigiu um grau de criatividade diferente daquele empregado pela primeira instância criadora, mas, por certo, não inferior como criatividade[...] (BEZERRA, 2012, p. 47).

Nesta mesma direção Walter Benjamin (2011) discute, a partir de aspectos literários, uma oposição à ideia de inferioridade de uma tradução em relação à obra fonte, ao diferenciar o sentido dos trabalhos: “A intenção do escritor é uma intenção ingênua, primeira, intuitiva, enquanto aquela do tradutor é uma intenção derivada, por detrás e da ordem da ideia” (BENJAMIN, 2011, p. 126, tradução nossa).¹⁶ Através do ensaio publicado inicialmente em alemão, “*Die Aufgabe des Übersetzers*”, traduzido para o português como: *A Tarefa do Tradutor* (BENJAMIN, 2008), o autor realizou um

¹⁶ L’intention de l’écrivain est une intention naïve, première, intuitive, celle du traducteur é une intention dérivée, dernière et de l’ordre de l’idée.

trabalho que se tornou um texto fundamental para a construção de uma teoria da tradução no ocidente. Publicado em 1923, como prefácio na edição de sua tradução dos *Tableaux parisiens* de Baudelaire, em Heidelberg, Alemanha, o texto se tornou célebre por dar ao papel do tradutor uma liberdade poética na execução do trabalho, libertando-o das amarras linguísticas, trazendo a noção do significado como elemento principal na tradução de um texto. Para Benjamin, a tradução é um processo de escolha individual, refletido, de perdas e ganhos, que se constitui no campo das ideias e da intencionalidade, pelo qual o tradutor entra em contato com a fonte original de seu trabalho e a partir das informações coletadas encontra possibilidades de criação a partir de seu modo de enxergar o mundo. Traduzir passa a ser um processo exemplar de um movimento pela diferenciação no qual fidelidade e liberdade de expressão se completam. Na tradução de Karlheinz Barck para o mesmo texto de Benjamin, chama a atenção a forma como a tradutora questiona tais termos. Na sua interpretação, liberdade e fidelidade podem parecer palavras antagônicas, mas se completam em uma teoria interpretativa da tradução:

Fidelidade e liberdade – liberdade da reprodução do sentido e, para seu alcance, fidelidade à palavra – são os velhos conceitos empregados nas discussões sobre as traduções. Uma teoria que busca na tradução só a reprodução do sentido, não mais parece ser de valia. É verdade que seu emprego tradicional sempre toma esses conceitos como uma antinomia insolúvel. Pois a que pode propriamente conduzir a fidelidade à repetição do sentido? Fidelidade, na tradução, de cada palavra, não assegura que se reproduza o pleno sentido que ela tem no original. Pois este não se esgota em sua significação poética conforme o original, mas a adquire pela forma como o significado se une ao modo de significar a palavra em questão. (BARCK, 2008, p. 61).

Por isso não é de maior valor que uma tradução possa ser, sobretudo na própria época em que surge, compreendida como se fosse um texto original. De acordo com Walter Benjamin, na tradução de Fernando Camacho, “a verdadeira tradução é transparente. Ela não oculta o original, nem lhe rouba luz” (CAMACHO, 2008, p. 38):

A intenção da tradução não é somente dirigida a finalidades diferentes, mas difere já em si própria da intenção da obra original: enquanto a intenção da obra artística é ingênua, primária e plástica, a tradução norteia-se por uma intenção já derivada, derradeira mesmo e feita de ideias abstratas. (CAMACHO, 2008, p. 35).

De acordo com Lederer é o sentido que fica entre o texto original e o resultado da obra que irá definir a qualidade do trabalho realizado:

Para explicar a tradução faz-se necessário muito mais fazer a separação entre as boas traduções (e interpretações) apoiadas sobre uma metodologia racional e as más traduções (e interpretações) que apresentam erros de conceitualização ao nível da língua do texto a traduzir. (LEDERER, 1994, p. 17)¹⁷

Eco (2007) chama a atenção para a diversidade de casos, dentro do processo de tradução de uma obra, que se apresentam como resultado de uma *Adaptação*, como a utilização de um trecho de um poema (texto fonte) em uma ação coreográfica (texto de destino). Esta possibilidade é descrita pelo autor como uma interpretação por manipulação, ou uma *Transmutação*. Assim, a partir dos aspectos singulares ligados à manipulação do texto fonte, a adaptação é mediada pelo tradutor não apenas na sua forma, mas na sua intencionalidade e interpretação. Nesta transformação da substância, entre sistemas simbólicos diferentes, o tradutor pode optar por licenças poéticas para produzir um determinado efeito no plano da expressão estabelecendo determinadas concessões e violando, por vezes, o texto referência. O autor do livro *Quase a Mesma Coisa* denominou tal aspecto de *Reelaboração parcial e radical*, e a diferença entre elas estaria mensurada em uma *escala* (não definida pelo autor) de licenças:

Existem alguns casos de reelaboração parcial, nos quais os tradutores, para permanecerem fiéis ao sentido profundo e ao efeito que o texto devia produzir no plano da expressão, concediam-se e deviam conceder algumas licenças, violando, por vezes, a referência. Mas há ocasiões de uma reelaboração mais radical, que se dispõe em uma escala, por assim dizer, de licenças, até chegar àquele limiar além do qual não há mais nenhuma reversibilidade. (ECO, 2007, p. 353).

No trabalho dos mais variados artistas, autores de teatro, coreógrafos, escritores, pintores em geral que desenvolvem processos de criação e criam novos conhecimentos

¹⁷ Pour expliquer la traduction il s'agit beaucoup plus de faire le départ entre les bonnes traductions (et interprétations) appuyées sur une méthodologie raisonnée, et les mauvaises traductions (et interprétations) restant, faute de conceptualization, au niveau de la langue de texte à traduire.

no cinema, na música, na literatura, no teatro e na dança, podem ser encontrados inúmeros exemplos de uma adaptação, ou de reelaboração parcial e/ou total a partir de uma Tradução da Tradição. Tais processos são cotidianamente reestruturados nas suas mais diversas formas de construção, a partir de novas experimentações. Muitos desses trabalhos têm como foco produções artísticas traduzidas de situações vivenciadas nas manifestações tradicionais brasileiras, e apresentam um papel relevante na interpretação da diversidade cultural existente no Brasil. Tal fato explicaria a necessidade de compreender como, em que nível e de que maneira os estudos da Traductologia poderiam auxiliar na compreensão de como se organizam tais trabalhos. Assim, buscar uma aproximação teórica entre a Traductologia e as Artes da Cena parte de dois pressupostos principais inspirados na atuação do tradutor-artista nos processos de interpretação criadora de uma tradução: 1- *Toda tradução é uma forma de interpretação pessoal*; 2- *Toda tradução é uma possibilidade de escolhas dentre várias possibilidades*. Desta forma, podemos dizer que uma tradução, sob a ótica das artes, pode expressar uma forma libertária e criativa do artista, trazendo novos elementos e dinamismo aos elementos tradicionais encontrados em uma pesquisa de campo e abrindo novas possibilidades de construção de conhecimentos. O trabalho, nesse caso, não deve ser interpretado como uma reprodução fiel ao que foi pesquisado, mas deve oferecer como proposição artística um novo caminho de compreensão a partir do processo de tradução. Bakhtin (2003) apresenta uma interessante reflexão a partir de sua interpretação do processo de tradução no diálogo de culturas no campo da literatura:

Existe uma concepção muito vivaz, embora unilateral e por isso falsa, segundo a qual, para se melhor interpretar a cultura do outro é preciso como que transferir-se para ela e, depois de ter esquecido a sua, olhar para o mundo com os olhos da cultura do outro... É claro que certa compenetração na cultura do outro, a possibilidade de olhar para o mundo com os olhos dela é um elemento indispensável no processo de interpretação; entretanto, se a interpretação se esgotasse apenas nesse momento ela seria uma simples dublagem e não traria algo de novo e enriquecedor. A interpretação criadora não renuncia a si mesma, ao seu lugar no tempo, à sua cultura e nada esquece. A grande causa para a interpretação é a distância do intérprete – no tempo, no espaço, na cultura, em relação aquilo que pretende interpretar de forma criativa.. Nesse encontro dialógico de duas culturas, elas não se fundem nem se confundem; cada uma mantém sua unidade e sua integridade aberta, mas se enriquecem mutuamente. (BAKHTIN, 2003, p. 365-366).

Partindo desta ideia de interpretação criadora exposta pelo autor podemos entender que o ato de traduzir uma determinada tradição realizada na obra de um artista, cujo trabalho anseia por esgotar todas as possibilidades de tradução que a pesquisa de campo revela, significaria apenas recriar o original como uma cópia, e não traria nada de original em termos artísticos. Entender o ato de traduzir como uma interpretação transforma o artista-tradutor em um mediador entre a obra e a pesquisa, a obra e o público, o público e a pesquisa. Neste aspecto uma metodologia inspirada na Tradução da Tradição apresenta possibilidades de entendimento da interpretação criadora do artista-tradutor, através da descrição do percurso da criação. Descrever tal processo a partir do resultado da obra artística é demonstrar quais ferramentas existiam no início a partir da pesquisa realizada e como tais elementos foram sendo apropriados no percurso do trabalho.

No processo de Tradução da Tradição, a partir de múltiplas possibilidades, os elementos culturais de manifestações culturais tradicionais reorganizados pelo olhar singular do artista e teorizados pelo conhecimento crítico de um pesquisador podem auxiliar a desconstruir uma imagem de não dinamicidade das tradições e de reprodução das traduções. Nos trabalhos em grupos de danças brasileiras, as formas como são realizadas as pesquisas de campo e as escolhas feitas durante o percurso em um trabalho de Tradução da Tradição determinam uma metodologia de ação nos trabalhos de criação, diferentes em cada grupo e em cada produção. Todo processo metodológico será resultado de múltiplas negociações entre os integrantes do projeto e resultará em uma obra original. Bezerra (2012), em relação ao percurso de uma tradução, afirma que:

Em suma, traduzir um original à altura de suas qualidades estéticas implica encontrar a poética adequada à sua manutenção na ordem do contínuo, na ordem aberta do discurso. A dessemelhança do semelhante permite à obra traduzida manter seus valores essenciais, semânticos e estéticos, numa poética pautada pelo espírito do original, graças ao engenho criador do tradutor. (BEZERRA, 2012, p. 52).

Desta forma, o artista-tradutor realiza um trabalho poético mediante de uma interpretação pessoal e subjetiva e a partir de sua experiência, pois ao manipular o

texto fonte elaborado a partir de uma pesquisa de campo, ele cria uma obra única, original e singular. Sendo assim, a teoria da interpretação em sua relação com a produção em Artes da Cena oferece um percurso metodológico de tradução de uma tradição que deve apresentar três etapas de pesquisa:

- 1- a análise do objeto a traduzir (a Fonte);
- 2- a análise do trabalho do artista-tradutor (o Processo);
- 3- a análise da operação de tradução (o Produto).

Desta forma, qualquer obra coreográfica em danças brasileiras, que passa por um processo de transmutação ao manipular elementos encontrados nas tradições culturais para se transformar em coreografias, pode ser analisada sob estes aspectos. A pesquisa de campo marca o trajeto inicial da obra, cujos conteúdos definem o percurso de todo o trabalho coreográfico, em maior ou menor intensidade de tradução. A organização do trabalho e o eixo estrutural da composição na realização da obra são elementos singulares traduzidos a partir de uma escolha pessoal mediada pelo artista-tradutor. É através de todo o processo de criação, a repetição, os ensaios, a memorização de todos os detalhes e a concretude da obra, que o artista-tradutor apresenta o desenvolvimento da mesma, de seu estado de fonte para o trabalho final. Na metodologia da Tradução da Tradição podemos argumentar que todo o trabalho artístico construído será caracterizado por certa instabilidade, por ser um processo mediador não apenas entre duas culturas espacialmente distantes, mas também entre momentos históricos muitas vezes diversos. É nesse espaço simbólico e temporal, caracterizado pelas escolhas do artista-tradutor, que se desenha o trajeto da interpretação no trabalho artístico de tradução. No processo de criação não se fixam momentos cristalizados, identidades absolutas ou reproduções de imagens concretas, mas se apontam continuamente processos de diferenciação e identificação pessoal do artista. Neste caso, cada tradução de cada tradição pesquisada será diferente, pois é nessa diferença que se encontra a riqueza dos trabalhos.

A proposta aqui desenvolvida não é a de apresentar um pensamento supostamente definitivo sobre processos de tradução em relação às manifestações

tradicionais e suas apropriações pelo campo das artes. Buscou-se, a partir de situações concretas e práticas vivenciadas na interpretação criadora do próprio autor, com o apoio do *corpus* bibliográfico investigado, identificar possibilidades de sistematizações e elaborações de análises para futuros caminhos metodológicos. Desta forma, a proposta de Tradução da Tradição não tem pretensão de ser prescritiva e é estabelecida nesta tese unicamente para um estudo acadêmico pedagogicamente estruturado sobre trabalhos coreográficos em danças brasileiras, podendo ser apropriada para outros processos pela livre escolha do pesquisador.

Sabe-se que dentro de um percurso metodológico de uma produção artística os elementos estão sempre se relacionando dentro de um processo de criação sem uma ordenação. A importância central de um processo metodológico nas pesquisas acadêmicas em Artes não reside na comprovação de resultados, mas na possibilidade de entendimento de um percurso criativo de uma obra. Qualquer estudo relacionado a um trabalho criativo pode ter como base uma metodologia científica, mas o princípio e a motivação do processo de criação deve ser a criação em si mesma. Esta criação, analisada como um fenômeno cercado de novos significados que se encontram na própria obra desenvolvida, é, ao mesmo tempo, pesquisa de campo, processo criativo e concretude da obra. Muito mais do que verificar resultados, muitas vezes são as relações múltiplas entre a fonte e o produto, o produtor e o processo, o processo e a fonte que dão sentido singular a uma pesquisa e abrem possibilidades para o surgimento de novos conhecimentos. A análise dos processos artísticos que surgem no decorrer de toda pesquisa deve ser estudada em um constante devir, no qual as fases que motivaram a concepção da obra, de compreensão, reformulação e verificação a serem detalhadas posteriormente, se misturam e abrem caminhos para que o conhecimento seja sistematicamente revisitado. A utilização dos conceitos da Traductologia como possibilidade de construção de um arcabouço teórico na relação dos processos artísticos produzidos no campo das Artes da Cena, unindo tradução e tradição nos trabalhos com danças brasileiras, abre possibilidades para novos estudos e estabelece novas relações dialógicas entre uma pesquisa acadêmica e a obra artística.

2.1 Folclore e Tradição: aspectos históricos e a apropriação do saber tradicional no campo das artes e da literatura brasileira

Grandes obras históricas, escritas por importantes pensadores nacionais, como Sérgio Buarque de Holanda em 1936 (1995), Gilberto Freyre em 1933 (1975), Caio Prado Júnior (1942), Darcy Ribeiro (2000) e, recentemente, Laurentino Gomes (2010), fizeram uso da historiografia e das expressões culturais para redefinir e sugerir respostas para o entendimento de uma tradição nacional ou de uma identidade brasileira. Podemos dizer, em comunhão aos estudos desta pesquisa, que todos esses autores traduziram, de acordo com olhares específicos, uma visão de Brasil a partir das experiências de vida e dos interesses pessoais de cada pesquisador. Neste tópico faremos um percurso também historiográfico que buscará identificar aspectos culturais que acabaram por estabelecer as tradições nacionais no Brasil, partindo da noção e da evolução dos estudos sobre folclore especialmente postulados nos estudos das Ciências Sociais no Brasil.

Hobsbawn e Ranger (2002) trazem importantes considerações ao investigar as origens das tradições nos países europeus. Segundo eles,

A tradição inventada é essencialmente um processo de formalização e ritualização, caracterizado por referir-se ao passado, mesmo que apenas pela imposição da repetição, e que muitas vezes foram modificadas, ritualizadas e até mesmo institucionalizadas com propósitos bem definidos. (HOBBSAWN; RANGER, 2002, p. 12).

Sendo assim, para esses autores, tradições são permanentemente inventadas com o propósito de dotar o grupo que as realiza de uma identidade. Em Portugal, de acordo com Bitter (2010), antropólogos têm se dedicado a estudar um fenômeno que chamam de folclorização da cultura. Tal fenômeno estaria ligado a processos de construção e institucionalização de práticas performativas, tida como tradicionais, por meio dos chamados ranchos folclóricos (agremiações de músicos e dançarinos em voga no país desde 1930), que realizam representações de um passado remoto, cujas indumentárias, músicas, danças e cantos resultam em expressões culturais reinventadas.

Processo semelhante no Brasil, os estudos sobre as tradições nacionais deram-se com a redescoberta cultural do país a partir do movimento modernista. Na década de 1920 a noção de que o meio rural era o local privilegiado das tradições populares foi amplamente divulgado pelos folcloristas nacionais e conduziu teoricamente os primeiros estudos sobre a cultura do povo brasileiro. O homem do campo era considerado mais conservador, tradicional, ingênuo, rude, elementos compreendidos pelos pesquisadores da época como característicos de um saber popular (AMARAL, 1948). O termo “folclore”, derivado das palavras anglo-saxônicas *Folk* e *Lore*, significava o “saber do povo” e foi divulgado por William John Thomas no periódico *The Athenaeum* pela primeira vez em 22 de agosto de 1846 (MARTINS, 1986). Ao simbolizar o saber popular, a palavra *Folklore* opunha-se ao “saber erudito”, conhecimento dominante em uma sociedade considerada, na época, como civilizada, que era transmitido pela instrução organizada, pela escola e pelo livro (REVEL, 1989). Folclore seria, pelo contrário, conhecimento basicamente transmitido oralmente, incluindo as artes e técnicas aprendidas por imitação e excluindo, assim, os produtos de massa ou industrializados (ALMEIDA, 1974).

De acordo com Côrtes,

A oposição entre folclore e civilização, analisada sob o prisma e a crença de que as manifestações populares iriam desaparecer no embate com elementos culturais civilizados, acabou por criar uma preocupação que foi determinante no desenvolvimento de uma metodologia de pesquisa pelos folcloristas do século XIX, na qual tudo que viesse do povo deveria ser registrado antes que morresse, antes que fosse apagado da memória popular. Vários países europeus criaram comissões que se apoiaram em trabalhos de coleta de materiais como forma de tentar preservar manifestações populares do desaparecimento. Decorre desse tipo de iniciativa a valorização exacerbada do fato folclórico que marcou esse período, difundindo uma busca de padrões que enalteciam o ideário nacional, imbuídos de um dever patriótico personificado na figura de um herói que centralizasse um personagem histórico, um herói nacional. (CÔRTEZ, 2003, p. 31).

Segundo Amaral (1948), mesmo após a ampliação dos estudos que procuraram diversificar o campo de atuação dos folcloristas, ainda havia resistência aos estudos acadêmicos sobre o folclore nacional. Podemos verificar ainda, nos dias de hoje, que tudo que se relaciona à cultura erudita e à escolarização são ameaças ao folclore. A ampliação dos meios de comunicação e a chegada da educação com os conteúdos

dispostos em disciplinas rígidas quebrariam o isolamento desses grupos rurais, e determinariam o fim da cultura local nacional e regional, impregnada por valores acadêmicos. A discussão sobre qual era o objeto de estudos do folclore no Brasil era uma questão polêmica na época, e grandes debates foram também realizados durante a semana de 13 a 18 de fevereiro de 1922, realizada no Teatro Municipal de São Paulo, conhecida como a *Semana de Arte Moderna*¹⁸. Um dos principais articuladores deste movimento, Mário de Andrade (1893-1945), procurou compreender o folclore em estreito diálogo com as ciências humanas e sociais então nascentes no país. Para ele, o folclore, expressão da nossa brasilidade, era decisivo no ideal de uma "*cultura nacional*" (ANDRADE, 1959), permitindo ao país a construção de uma identidade diferenciada no contexto mundial. Essas preocupações são herdeiras de debates e das correntes intelectuais europeias vigentes na época, cujos maiores expoentes eram os estudos ingleses, que influenciaram a discussão em diversos outros países da Europa, como na Itália, através de autores como Raffaele Corso e Giuseppe Pitré, e na França, com os livros de Paul Santtyves, Arnold Van Gennep e Jean Paul Sébillot¹⁹.

Na busca de uma interlocução com as Ciências Sociais que se estruturavam no Brasil, Mário de Andrade propôs acabar com a falta de cientificidade no trato com o folclore. Para tal, organizou cursos de formação para professores e folcloristas, coordenados pela antropóloga Dina Levi Strauss, e criou, em 1937, a Sociedade Brasileira de Etnografia e Folclore. Para Fernandes (1978) era imprescindível que os pesquisadores do folclore no Brasil desta época realizassem estudos de maneira mais científica, pois a falta de familiaridade do folclorista com as Ciências Sociais acarretava consequências graves: ao se fixar em determinado aspecto da manifestação popular, o folclorista deixava de encarar o estudo folclórico como parte de um conjunto cultural

¹⁸ A principal característica desse evento foi à busca, pelos intelectuais brasileiros envolvidos – sejam através das artes plásticas, cênicas, música e literatura – de formas de expressões enraizadas na cultura do país, que procuravam se libertar de padrões culturais externos. Para maior aprofundamento sobre o assunto ler Mário de Andrade (1975).

¹⁹ De acordo com Canclini, os estudos folclóricos passam a ter grande relevância em diversos países europeus ao se tornarem uma referência no debate sobre a identidade nacional dos países durante todo o século XIX. Tais estudos trataram de abarcar todos os estratos da população como parte da formação dos estados nacionais, buscando identificar no povo os seus aspectos intrínsecos, que se constituiriam no ideário de uma pretensa e verdadeira cultura nacional. Assim, músicas, danças, festas, literatura começaram a despontar no cenário mundial identificando cada novo país como um elemento singular característico de seu povo. (CANCLINI, 1997).

mais amplo, parte de uma configuração sociocultural na qual ele tem forma, uso, significado e funções características. O autor, entretanto, também criticava a postura cientificista exagerada do cientista social, que não deve perder de vista nas suas pesquisas os aspectos da vida humana que precisavam ser abordados por especialistas com treino nos ramos humanísticos do saber.

Seria também durante a Semana de Arte Moderna de 1922 que vários intelectuais brasileiros começaram a buscar explicações para compreender como a sociedade brasileira se estabelecia. Os autores nacionais, em busca de novos valores culturais e incentivados pelo romantismo na época, elegem o índio, até então ignorado no processo de miscigenação cultural do país, como novo símbolo brasileiro. Os povos do interior do país, distantes da civilização e livres do contágio da civilização foram os personagens principais dos autores nacionais na visão romanceada da cultura brasileira, considerados como os heróis nacionais em uma cultura brasileira que se estruturava. O trabalho de Sílvio Romero (1962), ancorado no mito das três raças no Brasil, apresentava os estudos de um vasto material sobre o povo brasileiro, que ele próprio definia como um povo mestiço, fruto da confluência racial, em uma abordagem que não chegava a discutir criticamente o processo de mestiçagem ocorrido no Brasil. É durante a década de 1920 que se expande o acesso a uma educação geral, passa-se a questionar a supremacia da religião sobre o ensino nas escolas e impulsiona-se a edição de livros que falem sobre o Brasil recém-descoberto pelos artistas, libertos de padrões europeus. Tais mudanças refletiram a noção de que havia uma cultura do povo e outra erudita, alicerçada pela criação das primeiras universidades no país.

De acordo com Pereira (2003), a discussão deflagrada após a Semana de Arte Moderna de São Paulo repercutiu na formação do primeiro bailado nacional que apresentava um balé com uma temática pautada pela expressão da brasilidade, em 1930. Na elaboração temática e musical da construção do balé *A Libertação de Pery*²⁰, a coreografia ousava tanto na utilização do violão na orquestra (visto como símbolo modernista das culturas populares nacionais), quanto pela figura do índio no papel principal de uma obra erudita de balé clássico. Desta forma, a figura indígena, tema

²⁰ Coreografia de Maria Olenewa para o Corpo de Baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, que estreou no dia 6 de dezembro de 1930, como parte do terceiro ato da ópera *O Guarani*, de Carlos Gomes (PEREIRA, 2003, p. 109).

central da fase romântica da literatura nacional no final do século XIX, em livros como *Iracema*, de José de Alencar (1856/2011), tornava-se emblemática também nas artes e, em especial, na dança brasileira²¹.

A partir da década de 1940, os estudiosos da cultura brasileira passaram a perceber que o objeto de pesquisa do folclore constituía uma realidade social dinâmica e complexa e era basicamente transmitido de maneira espontânea pelo povo. Desta forma, os estudos deveriam ter como principal objetivo a manutenção das tradições do país e sua difusão pela escola, como forma de preservação da memória nacional. De acordo com Côrtes:

Nas décadas de 40 a 60, diversos trabalhos de Cecília Meirelles já haviam sugerido, em livros e palestras, que o país deveria investir no folclore nacional e que ele precisava ser divulgado e trabalhado na educação de base. Entretanto, somente no III Congresso Brasileiro de Folclore de 1957, para tentar *salvar* as manifestações nacionais diante do temor da perda cultural que isso pudesse ser para o país, foram debatidas por Edison Carneiro (1965) a importância do registro e da preservação das tradições populares e a urgência de sua difusão pela educação, sugerindo ao governo a implantação dos estudos de folclore nas escolas. O autor sugere que qualquer pessoa poderia realizar estas pesquisas, a fim de garantir uma documentação acerca das manifestações populares, visando a sua reelaboração nas escolas. Novamente constatamos que esta proposta vinha desfigurada de uma preocupação com o contexto social das manifestações populares e um rigor metodológico, que dotassem a esses trabalhos um valor científico. Desta forma, segundo o autor, qualquer um poderia reproduzir o fato através da sua reconstituição, sem que isso afetasse o seu caráter, tanto no que diz respeito ao conteúdo, quanto à sua forma. (CÔRTEZ, 2003, p. 37).

Na oposição que se estabelece nesta época entre a cultura erudita e a cultura popular, discutia-se, na realidade, a presença ou a ausência de conhecimentos eficazes para o ser humano. “Para compreender a cultura popular seria necessário ir ao povo, ouvir-lhes as falas, sentir-lhe o pensamento, organizar-lhe o esquema conceitual, buscar a recriação.” (GOMES; PEREIRA, 1992, p. 77). Dizem ainda os autores que

²¹ No Brasil, desde os tempos de sua descoberta, são muitas as narrativas que fazem referência à presença da dança nas culturas ameríndias, que, com a chegada dos colonizadores, passaram a sofrer diversas influências. Com a ação jesuítica sobre nossas nações indígenas, inseriram-se elementos europeus em suas tradições com o intuito de tornar mais eficiente a catequese desses missionários, tendo em José de Anchieta seu grande representante. Relatos contam que o padre teria utilizado das danças “catira ou cateretê”, de origem tupi, integrando-as aos preceitos da fé católica. Embora as tradições portuguesas se imponham fortemente no período colonial, ainda hoje pode ser observado o legado das práticas indígenas em muitas danças e festas existentes no Brasil. (CAMINADA, 1999).

A expressão “cultura popular”, associada normalmente ao termo “folclore”, sintetiza uma série de conhecimentos heterogêneos que constituem os saberes do povo. Além da heterogeneidade, que torna impreciso e dificilmente delimitado o termo cultura popular como objeto, existe a falta de reconhecimento da forma popular de conceitualização de mundo como um saber. (GOMES; PEREIRA, 1992, p. 73).

A primeira definição distinta entre cultura popular e folclore no Brasil vai ocorrer segundo Oliveira (1992), por influência do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), criado em 1955, cujos intelectuais concebiam o campo da cultura como fator de transformação socioeconômica: “A identidade entre folclore e cultura popular se rompe na ISEB. Folclore passa ser tudo o que é passado; cultura popular, transformação. Cultura popular passou a significar um meio para atingir a determinado fim, dar consciência ao povo.” (OLIVEIRA, 1992, p. 72).

Nos anos finais da década de cinquenta a falta de clareza das pesquisas sobre as tradições nacionais levaram o termo folclore a causar mal-estar entre os pesquisadores brasileiros, adquirindo um teor negativo, que ainda ocorre atualmente:

Folclore é um termo gasto e tem servido até para avaliar, pejorativamente, ações e situações sociais, numa aplicação do uso vocabular que termina por confundir conceitualmente a expressão composta desde o século passado na Inglaterra e que serviu, originalmente, para cobrir a área de manifestação cultural popular, até então marginalizada dos estudos críticos. (BARRETO, 1994, p. 45).

Desta forma, uma série de acontecimentos históricos ocorridos nesta época determinou uma desvalorização semântica gradual do termo folclore, especialmente pela sua não consolidação como campo de estudos nos recém-institucionalizados cursos de Ciências Sociais das universidades brasileiras. Para Vilhena (1997), a transformação de um tema meramente descritivo, como era o objeto de estudos do folclore, passou também a definir uma área de pesquisas, que se consolidou especialmente no senso comum e não científico. O autor cita exemplos da desvalorização do termo ao afirmar:

O folclore é associado ao conservador, ao anedótico e, no final, ao ridículo. Imagino que vários dos leitores estão familiarizados com várias dessas

utilizações do termo. Elas consagram o processo de marginalização dos estudos do folclore com que, mais do que lutar contra uma visão na qual eles estão associados a uma abordagem conservadora e pré-científica, o folclorista tenha que combater esses usos depreciativos generalizados do termo que identifica sua disciplina. (VILHENA, 1997, p. 65).

A consequência deste fato é que, ainda hoje, tudo que se relaciona ao estudo do folclore é associado a uma falsa cientificidade, especialmente dentro das chamadas Ciências Sociais. Está aí uma das fortes razões para ainda ser relativamente pequena a quantidade de estudos e pesquisas que buscam relacionar o saber popular com pesquisas acadêmicas. Percebe-se que é nos estudos das artes e da literatura que existe um maior destaque acadêmico das produções sobre as manifestações tradicionais. Observa-se que o tema folclórico esteve sempre presente nos trabalhos de grandes nomes da cultura brasileira, em suas obras artísticas e literárias, que se apropriaram deste conhecimento de diferentes formas, resultando em diferentes produções, longe da academia, mas perto do povo.

Segundo Chauí (1981), devemos distinguir a cultura do povo, que seria a cultura produzida pelo povo, na qual estariam inseridas as manifestações folclóricas; e a cultura popular, como a cultura produzida para o povo, muitas vezes realizada pelas elites, para atingir as camadas populares. Ao discutir esta questão, devemos levar em consideração os aspectos econômicos, políticos e sociais na definição de cultura popular, em contraponto à cultura das elites. Para a cultura do povo, o principal foco de preocupação está relacionada à funcionalidade do fato, fixando-se nos aspectos culturais, no folclore, nas artes e nas manifestações espontâneas deste povo. Segundo a autora, o folclore faz parte da cultura do povo, mas não pode ser entendido como a sua totalidade de expressão, pois envolve apenas uma parte desta produção, especialmente relacionado às tradições culturais. A cultura popular, entretanto, atinge todas as camadas da população sem que, necessariamente, tenha sido produzida pelo povo e tenha se estabelecido através das gerações. É nesse sentido que vários pesquisadores têm tentado distinguir cultura popular e folclore, sendo este uma das formas de expressão da cultura do povo, com características essenciais de ser funcional, porque exerce uma função dentro da comunidade em que está inserido, ser popular, pois será sempre realizado pelo povo de forma espontânea e não dentro da

academia, e ter tradicionalidade, que implica na noção de tempo desta manifestação, importante característica que serve também para diferenciá-la de expressões decorrentes da cultura de massa, como, por exemplo, a cultura da mídia (ARANTES, 1981; BRANDÃO, 1982; CHAUI 1981; CÔRTEZ, 2003; FERNANDES, 1978; MARTINS, 1986; MOREIRA, 1995).

De acordo com Brandão (1982), ao contrário do que acontece com a cultura erudita ou popular, especialmente através dos meios de comunicação de massa onde os produtos culturais exibem padrões de curta duração, os do folclore, mesmo quando renovados por necessidade de adaptação a novos contextos, ou pela iniciativa criadora de seus praticantes, preservam por muito tempo os mesmos elementos dentro de uma mesma estrutura. Segundo o autor: “De um ponto de vista rigoroso, seriam expressões folclóricas aqueles fatos que no correr de sua própria reprodução de pessoa a pessoa, de geração a geração, foram incorporados ao modo de vida e ao repertório coletivo da cultura de um povo.” (BRANDÃO, 1982, p. 40).

Ainda de acordo com o autor, o caráter dinâmico das manifestações culturais impõe uma discussão que ora admite, ora recusa o folclore como possuidor de dinamismo. Em outro trabalho do pesquisador, tendo como foco privilegiado o estudo das Folias de Reis no interior de São Paulo, admite-se que o fato folclórico (a própria Folia) seja construído por todo um sistema simbólico que envolve os moradores das casas visitadas, os cantores, instrumentistas e demais devotos para qual a manifestação cultural estabelece um significado para a vida social da comunidade De acordo com Bitter, “esta abordagem permite deslocar o olhar objetificado sobre uma determinada manifestação cultural para as relações sociais, interações e alianças concretas que, por meio dela, se constroem.” (BITTER, 2010, p. 11).

A pesquisadora Ana Paula Campos Lima, em sua pesquisa *Sertão Alumiado Pelo Fogo do Cordel Encantado*, defendida no mestrado em Culturas Populares, na Universidade Federal Rural de Pernambuco, em 2003, analisa a trajetória da banda pernambucana Cordel de Fogo Encantado, que saiu do sertão pernambucano de Arcoverde para ganhar o Brasil e o mundo. Neste estudo, a autora faz um importante paralelo entre as influências da cultura de massa nos trabalhos originalmente populares e tradicionais, argumentando que se devem afastar, em termos de conceitos híbridos,

as visões puristas do popular ou tradicional:

Não se pode enxergar as culturas populares como estáveis ou intocáveis, pois suas características sofrem constantes transformações, apropriando-se de elementos da modernidade. Tais elaborações têm, hoje, a cultura de massa como aliada, sendo o espaço do massivo propício a novas combinações, permitindo a inserção de elementos como os eletrônicos. As reconversões do popular para a cultura de massa amplificam as tradições do local, passando não mais apenas a sofrer influências, como também a influenciar no global, tornando o popular uma base fértil para a criação de novas identidades a partir da união multicultural contemporânea entre elementos do rural e do urbano. (LIMA, 2005, p. 108).

Desta forma, e de acordo com a visão da pesquisadora, também nesta pesquisa estabelece-se que o conhecimento folclórico, para além das definições de cultura popular, não é apenas ativo culturalmente, mas é também um codificador de identidade, de símbolos que consagram um modo de vida e criam uma maneira de agir, pensar e viver socialmente, que influencia e é influenciado por todos os níveis culturais existentes na sociedade. Desta forma, as manifestações folclóricas estão presentes em qualquer sociedade, exercendo por vezes uma função de elo entre as diferentes classes, independente de fatores econômicos, políticos ou de camadas sociais. Vale ressaltar que, para fins desta pesquisa, o termo folclórico(a) será distinto do termo folclorístico(a) em consonância com o que estabelece Vilhena (1997, p. 31): “Para manter a distinção no plano dos adjetivos, falarei em folclórico quando me referir a algo relativo à cultura popular tradicional tal qual é definida pelos folcloristas, e em folclorístico como aquilo relativo ao seu estudo”. De um ponto de vista mais dinâmico, no qual este trabalho se afirma, as pesquisas sobre o folclore se abrem a campos mais amplos da cultura popular, sem se tornar um sinônimo desta, estruturado em conhecimentos próprios, historicamente e tradicionalmente reproduzidos. Tais conhecimentos estão enraizados em saberes ancestrais, que invadem o mundo das crenças, das falas, dos modos de viver e agir, de dançar e de cantar, que criam a identidade de um povo e tornam os indivíduos seres sociais e pertencentes a um grupo que se identifica mediante sua cultura, como analisa Cascudo (1988):

Folclore é a cultura do popular, tornada normativa pela tradição. Compreende técnicas e processos utilitários que se valorizam numa ampliação do emocional,

além do ângulo do funcionamento racional. A mentalidade móbil e plástica torna tradicionais os dados recentes, integrando-os na mecânica assimiladora do fato coletivo. (CASCUDO, 1988, p. 334-335).

O estudo das manifestações folclóricas foi o trabalho privilegiado de diversos pesquisadores e artistas brasileiros, especialmente a partir de 1950, e já demonstravam o interesse literário e artístico em apresentar as particularidades da cultura nacional, na maioria das vezes, ainda desconhecida da maioria da população. Desta forma, os intelectuais brasileiros buscavam materializar em um saber erudito (a produção de livros, de balés, de teatros, concertos etc.) os acontecimentos e fenômenos folclóricos que existiam na sociedade, que se nutriam de histórias de vida e de aspectos singulares regionais do saber popular. Percebe-se também, historicamente, que tais estudos folclóricos serviram de inspiração no campo das artes como geradores de potências para as diversas possibilidades de criação artística, seja nas artes plásticas, na literatura, na pintura, na música e nas artes cênicas ou no cinema. Neste sentido, os elementos tradicionais podem ser transformados ou transformadores dos processos de instauração de uma obra artística, em uma dialética que, ao mesmo tempo, nutre e é nutrida pela tradição. Goldstein relata em seu livro, *O Brasil Best Seller de Jorge Amado* (2003), que a obra do escritor ajudou a construir uma identidade baiana calcada na mestiçagem e influenciou a vida pessoal do autor:

[...] mas nada disso seria possível sem o trabalho artístico do escritor, que conseguiu transpor poeticamente para a literatura, formas populares de viver e de narrar. Além disso, não se pode ignorar todo o folclore que envolvia a vida pessoal do romancista – que, por vezes, parecia viver dentro de seu universo ficcional. (GOLDSTEIN, 2003: contracapa).

Cineastas como Néilson Pereira dos Santos, em filmes como: *Amuleto de Ogun* (1974), *Tenda dos Milagres* (1977), *Jubiabá* (1986) e, mais recentemente, o documentário sobre a obra de Sérgio Buarque de Holanda *Raízes do Brasil* (2003), buscaram aspectos folclóricos relacionados às manifestações tradicionais da cultura nacional na instauração dos seus trabalhos artísticos, em processos que poderiam ser estudados como de tradução de tradições, unindo pesquisa de campo e cinema. Além do cinema, de acordo com Côrtes (2000), um dos principais fenômenos observados na

transmissão e na transformação como arte ou literatura do conhecimento folclórico na sociedade têm sido os folguedos, definidos como “brincadeiras, jogos, danças e representações teatrais existentes dentro das festas nacionais, exercendo uma função específica nas sociedades que se interessam pela sua criação e manutenção”. (CÔRTEZ, 2000, p. 7). Nesse sentido, o foco privilegiado desta pesquisa foi direcionado aos estudos sobre as danças tradicionais ou folclóricas estabelecidas no Brasil. Tais danças, e todos os elementos que as constituem, como dramaturgias, movimentos e gestos, figurinos e adereços, estruturação espacial e temporal, entre outros, foram o norte deste trabalho. Identificar que esta pesquisa não busca um resgate da tradição na construção de uma obra acadêmica ou artística, tendo como arcabouço teórico os estudos da Traductologia, faz-se mister neste momento de interpretação.

2.2 Por um não resgate da tradição nas artes da cena

As danças brasileiras tradicionais apresentam-se normalmente com valores bem definidos em um determinado grupo social, que podem variar com características sagradas (como nos Congados, em Minas Gerais), profanas (como no Lundu, na Ilha do Marajó), lúdicas ou exibicionistas (como o Frevo, em Pernambuco), teatralizadas (como os Guerreiros em Alagoas, Bumba Meu Boi no Maranhão etc.), sendo que uma característica não exclui outras²². Mesmo uma dança sagrada pode ter, em determinado momento, elementos profanos e vice-versa. Nas festas tradicionais, em rituais ou manifestações populares de caráter espontâneo, as danças ocorrem como um fator de comunhão cultural e de transmissão de ideias e costumes de uma geração a outra, transformando ou não determinados aspectos, mas permanecendo atual pelo valor de seu tempo tradicional. Desta forma, todos os modismos que ainda não se fixaram como tradicionais na cultura brasileira, como as danças de Axé e Funk, por exemplo, não podem ser considerados folclóricos, pois foram recentemente estabelecidos na sociedade, e não oferecem ainda elementos como a tradicionalidade, aceitação coletiva

²² Para definições e reconhecimento histórico de cada uma das danças citadas sugere-se a leitura do livro: *Dança, Brasil! festas e danças nacionais* (2000), do autor desta pesquisa.

e funcionalidade, descritos pela Comissão Nacional de Folclore²³ como essenciais para serem aceitos como folclore ou tradição. Entretanto, a discussão sobre a classificação e o agrupamento dos diversos tipos de danças folclóricas existentes no Brasil tem trazido inúmeros questionamentos.

Para que uma dança seja considerada tradicional ela deve estar de acordo com as características que definem o estudo do saber popular tradicional. Nesse sentido, uma das principais características das danças folclóricas seria a forma tradicional como ela acontece. “Tradição” é um conceito ligado ao tempo e à transmissão da dança realizada de geração a geração pelos seus integrantes. Tão importante quanto à tradição da dança é a *função* que ela exerce na coletividade, conceito ligado ao espaço aonde a dança acontece, que define a importância dada pelos participantes ao ato de dançar, o que dá ao indivíduo que a realiza um sentido de pertencimento ao grupo. Esta relação é descrita muitas vezes como *enraizamento* e, no caso da dança e da festa especialmente, pelo modo e pela forma como os integrantes do grupo se relacionam com o mundo. Este fazer coletivo é também uma característica da dança folclórica, pois ela acontece espontaneamente e a sua existência está condicionada a uma aceitação coletiva e identitária dentro de um determinado grupo social²⁴. Desta forma, ela acontece sem a intervenção de um coreógrafo, normalmente mantida pelos indivíduos mais antigos, chamados de mestres, que guardam o saber tradicional. As danças que o grupo desenvolve obedecem a uma sequência de passos criada pela repetição e

²³ A Comissão Nacional de Folclore é o órgão responsável pelos estudos sobre o folclore no Brasil. Era ligada ao Instituto Brasileiro de Educação Ciência e Cultura (Ibccc) do Ministério das Relações Exteriores e foi instituída em 1947. A partir dos trabalhos dessa Comissão Nacional e das comissões estaduais, bem como da mobilização decorrente dos congressos realizados em todo o país, foi criada, em 1958, a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, subordinada ao Ministério da Educação. A entidade iniciou suas atividades no Brasil tendo como ilustres fundadores os pesquisadores Câmara Cascudo, Renato Almeida, Édison Carneiro, entre outros, e contou com colaboradores que são grandes expoentes da cultura nacional, como Cecília Meirelles, Clóvis Salgado e Heitor Villa-Lobos. A partir dos trabalhos dessa Comissão Nacional e das comissões estaduais, bem como da mobilização decorrente dos congressos realizados em todo o país, foi criada, em 1958, a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, subordinada ao Ministério da Educação e Cultura. A Campanha, incorporada à Fundação Nacional de Arte (Funarte) transformou-se, em 1979, no Instituto Nacional do Folclore. Em 1990, com a reforma governamental, o instituto passou a ser denominado Coordenação de Folclore e Cultura Popular, sendo hoje o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, único órgão federal a tratar específica e sistematicamente das questões relativas ao folclore e à cultura popular no país. Atualmente, a entidade estabelece encontros bianuais para debater propostas e atuações sobre os estudos do folclore. Conta com o apoio da Funarte, mas não tem mais a grande atuação que teve no passado, como demonstra Vilhena (1997).

²⁴ Para maiores detalhes sobre as características do fato folclórico, conferir Martins (1986).

mantida pela tradição. Em sua relação íntima com a vida de uma coletividade, o grupo aceita que os movimentos sejam mantidos inalterados pela importância de sua integração social, o que lhes confere um significado singular. No cruzamento de elementos, informações e processos culturais híbridos, os grupos buscam na tradição uma forma de manter viva, através das festas, cantos, músicas e danças a representação de um fato ou de um acontecimento importante ocorrido na comunidade. Desta forma podemos afirmar que toda tradição utiliza-se da história como uma ponte temporal legitimadora das ações e do espaço como cimento da coesão do grupo.

Canclini (2003) aponta que processos culturais híbridos dizem respeito à dinamicidade de grupos tradicionais que, nos tempos atuais, são tensionados a realizar combinações nem sempre conscientes pelos seus integrantes, que determinam novas estruturas, objetos e práticas. Muitas vezes essa hibridização acontece de forma aleatória, como decorrência inesperada de processos migratórios, intercâmbios culturais, econômicos e turísticos. Para Vilhena (1997), verifica-se um traço recorrente na produção folclórica facilmente perceptível na sua vertente brasileira: a ênfase nos aspectos “espontâneos” e “comunitários” das culturas do “povo”, de maneira a apresentar suas expressões culturais como uma base adequada para a definição do caráter nacional. Chartier (1990), ao indagar sobre hábitos culturais populares, relata que não faz sentido tentar identificar uma cultura popular por seus objetos específicos, tais como literatura de cordel, por exemplo. Estes objetos foram, na prática, apropriados para suas próprias finalidades por diferentes grupos sociais, sejam eles nobres, comerciantes, ou o próprio artista. A relação de apropriação do objeto está intimamente relacionada ao significado que se dá a ele. Desta forma, o antropólogo sugere que não se deve ter em mente apenas a definição do que são os conjuntos culturais populares, mas que se discutam também os modos específicos de cada apropriação destes conjuntos culturais. Para este autor faz-se necessário perceber:

A combinação de formas, motivos, invenções e tradição, cultura letrada e base folclórica que resultam em práticas e pensamentos mistos, que apontam para a existência de um corpo social com divisões múltiplas onde é impossível identificar diferenças e especificidades radicais. Portanto, mais do que definir cultura popular pelo que não é, isto é, em oposição àquela da elite, o que importa é verificar como se imbricam formas culturais das mais diferentes fontes. (CHARTIER, 1990, p. 56).

No campo dos estudos do folclore, um dos maiores embates e questionamentos recorrentes está relacionado ao que se apresenta como “resgate” do caráter nacional, ou da identidade brasileira. Tal termo encontra-se normalmente presente para designar obras inspiradas pela perspectiva folclorística, seja no âmbito da literatura, do artesanato, ou nas danças folclóricas, foco privilegiado nesse estudo.

Abrindo uma discussão sobre o assunto, deve-se questionar se o resgate de uma expressão folclórica poderia apenas sugerir um “sequestro” do discurso do outro. Quem resgata pede algo ou salva alguém de algum lugar: “Resgate: sm (der. regressiva de resgatar). 1 Ação ou efeito de resgatar. 2 Aquilo que se paga para libertar um cativo, um prisioneiro etc. 3 Pagamento de uma dívida. 4 Quitação. 5 Libertação” (DICIONÁRIO..., 2009).

Ao verificar seu significado acima, pergunta-se: quem ou o que se quer resgatar? Destaca-se, também, que em uma visão unidirecional, pode-se ter uma conclusão precipitada de que se estabelece nesta relação cultural uma disputa de poder entre quem tem ou detém um conhecimento dito erudito e aquele que cria ou vivencia o saber popular. Percebe-se, entretanto, que o que existe é uma circularidade de informações entre os dois níveis culturais, o erudito e o popular, estabelecendo um conjunto de trocas, criando novos campos culturais, o que não exclui a disputa de poder ou a dominação, mas que nunca é apenas em uma direção. De acordo com Bosi (1994),

Se pelo termo *cultura* entendemos uma herança de valores e objetos compartilhada por um grupo humano relativamente coeso, poderíamos falar em uma cultura erudita brasileira, centralizada no sistema educacional (e principalmente nas universidades), e uma *cultura popular*, basicamente iletrada, que corresponde aos *mores* materiais e simbólicos do homem rústico, sertanejo ou interiorano, e do homem pobre suburbano ainda não de todo assimilado pelas estruturas simbólicas da cidade moderna. A essas duas faixas extremas bem marcadas (no limite: *Academia* e *Folclore*) poderíamos acrescentar outras duas que o desenvolvimento da sociedade urbano-capitalista foi alargando. A *cultura criadora* individualizada de escritores, compositores, artistas plásticos, dramaturgos, cineastas, enfim, intelectuais que não vivem dentro da Universidade, e que, agrupados ou não, formariam, para quem olha de fora, um sistema cultural alto, independentemente dos motivos ideológicos particulares que animam este ou aquele escritor, este ou aquele artista. Enfim, a *cultura de massas*, que, pela sua íntima imbricação com os sistemas de produção e mercado de bens de consumo, acabou sendo chamada pelos intérpretes da

Escola de Frankfurt,²⁵ *indústria cultural, cultura de consumo*. (BOSI, 1994, p. 309).

Questiona-se, desta forma, o sentido de “resgate”, termo usual nos estudos folclorísticos para justificar as ações acadêmicas ou eruditas de apropriação do folclore brasileiro. Deve-se refletir que os limites de separação entre as culturas praticamente são inexistentes nos tempos atuais. As mídias – como a televisão, o vídeo, ou a internet – trouxeram um mundo de informações e aproximaram os saberes, aumentando ainda mais a rede de conhecimentos e as potencialidades de produções científicas e artísticas. Ao possibilitar uma leitura crítica dessas influências e das mudanças que ocorrem nas interfaces dos processos de hibridização cultural, as pesquisas em artes devem trazer possibilidades de surgimento de novas potências e de novos estudos por meio da cultura criadora, citada pelo autor.

Uma das características dos estudos teóricos em arte é a dificuldade que se tem em conferir-lhes utilidade, devido ao caráter extremamente subjetivo das pesquisas. Muitas vezes esta dificuldade potencializa preconceitos contra a arte e os artistas. Talvez isso explique a tentativa de muitos trabalhos buscarem na noção de resgate cultural, partindo da noção de cultura como produto, uma forma de validação do fazer artístico. Entretanto, deve-se refletir que a arte não possui utilidade, no sentido pragmático e imediatista de servir para um fim além dele mesmo. Assim, um quadro não “serve” para outra coisa, como um desenho técnico, por exemplo, serve para que se construa uma máquina. Mas isso não quer dizer que a arte não tenha uma função. Na relação com o folclore, também não se pode transpor uma função específica deste saber para o campo das artes sem fazer alterações no sentido que isso acarreta. Partindo deste exemplo, dentre inúmeras possibilidades, a principal função da arte seria a de transcender uma noção cotidiana da realidade, trazendo para um nível subjetivo um novo fazer do universo racional, justificando com poéticas o surgimento de um novo

²⁵ Escola de Frankfurt foi o nome dado ao grupo de pensadores, filósofos e cientistas sociais alemães que se dedicaram aos estudos de variados temas que compreendiam desde os processos civilizadores modernos e o destino do ser humano na era da técnica (ou tecnologia) até a política, a arte, a música, a literatura e o cotidiano. Dentro desses temas, chamaram a atenção para a extrema importância da mídia (meios de comunicação) como fomentadora da cultura de mercado e formadora do modo de vida contemporâneo. Dentre os grandes pensadores desta Escola, podemos citar Theodor Adorno, Max Horkheimer, Hebert Marcuse, Erich Fromm e Walter Benjamin. (LEITE JÚNIOR, 2007).

conhecimento. Compreender que a arte possui uma função transcendente, que pode envolver movimentos de uma dança coreografada sobre um palco ou palavras escritas sobre um papel, simboliza entender também estados de consciência humana, abrangendo percepção, emoção e razão. Esta visão subjetiva, que busca um estudo sensível para reconhecer o mundo simbólico estabelecido pelos valores tradicionais, parece não ter sido contemplada pelos estudos folclóricos no Brasil, o que acabou por justificar a noção de resgate que permeia muitas pesquisas sobre a cultura africana e de outros grupos marginalizados no país. Ao racionalizar uma questão subjetiva de apropriação de conhecimentos, percebe-se que a intenção de resgatar o saber de um povo tem muito mais de uma dominação, que congela as relações circulares culturais, impondo um modelo e um conceito de submissão das classes populares que transforma tudo em mercadoria por meio da cultura de massa ou da indústria cultural²⁶.

Sodré (2005) parte de uma pretensa verdade universal, como uma lei pautada em uma interpretação ideológica clássica das ciências, para compreender as formas de controle e de dominação na cultura nacional, buscando desnudar os olhares para compreender historicamente de que forma se consolidou a presença da cultura negra no Brasil. Discute que o conhecimento cultural no entendimento pós-moderno, para além do racionalismo e do positivismo científico, aceita uma complexidade e uma diversidade de fenômenos que vão estabelecendo jogos que dialogam com os segredos do mundo simbólico contidos na cultura negra. Sodré não considera a noção de resgate cultural e aponta indícios de que, no Brasil, os rituais nagôs não se implantaram exatamente como existiam na África. De acordo com o autor, “a ordem africana foi reposta no Brasil sofrendo alterações de submissão” (SODRÉ, 2005, p. 132).

De acordo com Ostrower:

²⁶ Adorno e Horkheimer, no livro *Dialética do Iluminismo*, apontaram um novo conceito com relação à cultura e a massificação da cultura. Na visão deles a “cultura para a massa” não passava de uma simples industrialização da cultura, ou seja, haveria o uso da racionalidade técnica (a tecnologia) a serviço da dominação ideológica. Apontavam, assim, o conceito de Indústria Cultural, que seria, portanto, um mecanismo de massificação da opinião, dos gostos e da necessidade de consumo. Na Indústria Cultural tudo passa a ser um produto de mercado (inclusive o ser humano [reificação, a coisificação do homem]), a verdadeira preocupação não é transmitir informações ou conhecimento, mas sim vender, cada vez mais, produtos e ideias homogeneizadas, a fim de se obter o lucro acima de (quase) tudo. (LEITE JÚNIOR, 2007).

Os valores culturais vigentes constituem o clima mental para o seu agir. Criam as referências, discriminam as propostas, pois, conquanto os objetivos possam ser de caráter estritamente pessoal, neles se elaboram possibilidades culturais. Representando a individualidade subjetiva de cada um, a consciência representa sua cultura. Nos processos de conscientização do indivíduo, a cultura influencia também a vida de cada um. Orientando seus interesses e suas íntimas aspirações, suas necessidades de afirmação, propondo possíveis ou desejáveis formas de participação social, objetivos e ideais, a cultura orienta o ser consciente. Com isso, a sensibilidade é aculturada e por sua vez orienta o fazer e o imaginar individual. Culturalmente seletiva, a sensibilidade guia o indivíduo nas considerações do que para ele seria importante ou necessário para alcançar certas metas de vida. (OSTROWER, 1999, p. 16).

Observa-se, assim, que a função da manifestação folclórica está relacionada com aspectos da vida social e cultural do agente ou da localidade enquanto significado cultural, e estabelece níveis conscientes de realização pessoal para cada indivíduo de forma pessoal e social e, para quem realiza, não precisa ser resgatada.

Neste trabalho, danças folclóricas ou tradicionais são manifestações culturais construídas coletivamente e tradicionalmente em um tempo e um espaço específico. Derivadas de um saber popular, elas constituem um elo cultural entre os membros de um determinado agrupamento social. Essa forma de expressão cultural, entretanto, não é estática e pode sofrer transformações das mais variadas formas ao longo dos anos, mantendo o significado e o simbolismo original de um acontecimento específico, que devido a sua importância cultural é preservado pela comunidade. Sendo assim, essas danças carregam as mesmas características básicas de qualquer fato folclórico e devem sempre ser compreendidas na sua totalidade, como forma e expressão de uma determinada tradição coletivamente aceita como forma de pertencimento de um grupo social.

Transferindo esta discussão para a apropriação de elementos tradicionais pelas pesquisas em artes, o artista da dança que busca inspiração no folclore para a criação de suas coreografias deverá ter a liberdade de expressar o seu trabalho com um caráter único, pois a visão da arte é específica e vai de acordo com as experiências vividas pelo seu autor. Dadas as atuais circunstâncias de transformação social, econômica e política, refletir sobre tradição e o sentido de pertencimento na atualidade é uma tarefa complicada, em decorrência das novas dinâmicas culturais que alimentam os pluralismos da sociedade atual. Associa-se comumente ao termo tradição à ideia

construída nos estudos antropológicos e folclóricos do passado pelos quais os aspectos culturais estão cristalizados, mas a tradição também diz respeito ao vindouro, pois as práticas estabelecidas são utilizadas como uma maneira de se organizar o tempo futuro. A repetição, realizada ano, após ano de determinadas ações culturais estabelecidas tradicionalmente, significa de certa forma manter o controle do tempo, traduzindo dialeticamente um voltar ao passado, enquanto também aproxima o passado para construir o futuro. Para além da questão da temporalidade ou da persistência, a tradição é constituída de reelaborações e processos e, segundo Giddens (2001), “do trabalho contínuo de interpretação que é realizado para identificar os laços que ligam o presente e o passado” (GIDDENS, 2001, p. 33).

Especificamente relacionada às danças brasileiras, a noção de passado passou a ser entendida como uma possibilidade de tradução em relação ao trabalho de vários grupos nacionais. Tal pensamento tem permeado as obras de companhias e intérpretes brasileiros que trabalham com a temática folclórica na elaboração dos seus espetáculos. Com a clara proposta de não resguardar as tradições, e sim construir novos significados a partir desses estudos, tais grupos se articulam formalmente em universidades, academias de danças, centros culturais em espaços públicos ou privados, para praticarem passos e dançarem os ritmos encontrados nas manifestações populares brasileiras. Cada vez mais reconhecidas através da cultura da mídia, as manifestações tradicionais possibilitam diversas formas de apreensão de suas formas e conteúdos. Músicas e passos característicos de Boi Bumbá, ritmos do Forró (Xote, Baião, Quadrilhas, Cocos, entre outros), Maracatus, Frevos, Carimbós e Congados, entre variadas possibilidades de interpretação da tradição, tiveram seus códigos simbólicos reinventados e traduzidos de diversas maneiras para artes e a educação.

2.3 Discussões sobre Tradução da Tradição: possibilidades de atuação nas artes e na educação

Uma das principais características dos trabalhos dos grupos de dança que se inspiram no folclore é a de manter na essência dos seus espetáculos a matriz elementar de movimentos encontrados nas pesquisas de campo, assim como figurinos, músicas e

movimentos, em uma tentativa de levar ao palco toda uma “atmosfera” tradicional. Este tipo de trabalho de grupos de dança no Brasil tem sido motivo de infindáveis discussões entre estudiosos do folclore.

Com relação à tradição que se estabelece nas dinâmicas culturais entre grupos distintos durante gerações, deve-se entender que o trabalho artístico que se estabelece entre o artista e seu objeto pesquisado não trará um resgate ou será representado na sua forma original. A originalidade e a autenticidade da proposta artística deverão estar presentes na obra artística traduzida a partir de uma manifestação tradicional. O estudo das possibilidades de apropriação dos elementos tradicionais existentes nas danças folclóricas deve buscar a aquisição de novos significados. Neste caso, o que importa não é a repetição literal das danças pesquisadas, seja de maneira didática ou artística, mas o que elas representam em termos de “significado”. O que se buscou descrever e analisar neste trabalho foram as diversas possibilidades que tais estudos podem oferecer como potências para trabalhos junto à Educação e às Artes, a partir do fenômeno observado nas pesquisas de campo das manifestações tradicionais. Entretanto, a partir da experiência do autor desenvolvendo trabalhos e encontros com grupos que realizam a tradução da tradição, observa-se que a maioria dos trabalhos reproduz a forma e a organização da tradição pesquisada tentando manter na elaboração dos seus espetáculos elementos característicos da manifestação autêntica. Neste caso, tais grupos receberam variadas denominações que os diferenciam nominalmente dos grupos autênticos, como: Grupos de Projeção Folclórica, Aproveitamento Folclórico, Balés Populares, Balés Folclóricos e, principalmente, Grupos Parafolclóricos.

Denominados de grupos parafolclóricos pela Comissão Nacional de Folclore (CNF), as danças realizadas por estes grupos apresentam concepções e funções diferentes das apresentadas pelas manifestações populares autênticas. No primeiro item do capítulo IX da releitura da Carta do Folclore Brasileiro, escrita em 1995, publicada em Anais no mesmo ano por estudiosos e pesquisadores da CNF do Brasil, encontra-se uma definição para esses grupos:

1 - Grupos Parafolclóricos: São assim chamados os grupos que apresentam folguedos e danças folclóricas, cujos integrantes, em sua maioria, não são portadores das tradições representadas, se organizam formalmente, e aprendem as danças e os folguedos através do estudo regular, em alguns casos, exclusivamente bibliográfico e de modo não espontâneo. (COMISSÃO NACIONAL DE FOLCLORE, 1995).

Percebe-se uma intenção da CNF de distinguir trabalhos realizados por grupos “institucionalizados”, que se organizam formalmente, e os grupos chamados de “espontâneos”, que seriam os portadores da tradição, ou autênticos. Ao se utilizarem nas suas apresentações da matriz mantida pela tradição de uma manifestação folclórica, grupos parafolclóricos acabaram por elaborar uma nova função para essas matrizes, que, segundo a CNF, estaria ligada a uma função exibicionista²⁷. Entretanto, contrariamente ao que indica a carta, nas manifestações folclóricas consideradas autênticas encontram-se diversos exemplos em que danças tradicionais têm características exibicionistas na própria gênese, e não necessitam ser transformadas ou levadas para teatros. As disputas de lundus e catireiros no interior do país (especialmente em Minas Gerais), os embates entre os bois no Maranhão e no Amazonas, as disputas de chulas gaúchas, as brincadeiras do carimbó, as umbigadas e as habilidades demonstradas nos jongueiros cariocas são movimentos exibicionistas, mesmo que tais atitudes não tenham na sua gênese este propósito. No Recife, os passistas de frevo ganham destaque em suas exibições, com disputas acirradas para demonstrar novas habilidades e novos passos. Essas disputas são resultados de novas possibilidades de circularidade dos conhecimentos, fazendo com que os elementos culturais interajam com a sociedade atual, que se modifica dia a dia e, muitas vezes, tornam-se atrações de suas comunidades, gerando novos interesses.

Verifica-se na leitura do conteúdo do capítulo sobre o parafolclore, na carta, que o uso de tal termo vem imbuído de certo preconceito, como sendo uma forma de exprimir uma manifestação didatizada e erudita, que veio para resgatar, como um “sequestro de informações”, o saber popular tradicional. Nesse sentido o trabalho de grupos artísticos que se inspiram nas manifestações folclóricas não pode ser

²⁷ O trabalho desses grupos é descrito pela Carta do Folclore Brasileiro da CNF: “Dança parafolclórica é a dança folclórica que é executada fora do seu local de origem transformada em espetáculo teatral, por possuir qualidades exibicionistas” (COMISSÃO NACIONAL DE FOLCLORE, 1995).

considerado como um “resgate”, uma vez que a própria noção de resgatar teria outro sentido e jamais alcançaria o mesmo valor simbólico encontrado nos grupos autênticos. O novo conhecimento, que surge na tradução dos trabalhos de tais grupos organizados formalmente, terá uma função do saber/fazer tradicional. Ao congelar em uma definição de parafolclore o trabalho de centenas de grupos no Brasil, verifica-se que tal denominação nega a dinamicidade dos saberes populares e das potencialidades que trabalhos de tradução podem oferecer. Tal fato gera dificuldades e diminui possibilidades para novas relações culturais, dificultando a circulação dos saberes especialmente relacionados às artes e a educação, tornando ainda mais rígidas as estruturas dicotômicas nas relações culturais: popular e erudito, tradicional e moderno, senso comum e saber científico. Entretanto, diferentemente dos estudos de folclore existentes no campo das ciências sociais na década de 1950, que auxiliaram a construção da Carta do Folclore Nacional, originalmente escrita em 1956, a busca das pesquisas em artes e na educação têm sido muito mais para uma abertura de novas possibilidades de estudos. Esta relação pode ser observada na relevância e na quantidade de trabalhos que têm sido realizados no âmbito acadêmico, apresentando as individualidades subjetivas da criação como novas potências de instauração de uma pesquisa, em um sentido para além de uma conceituação, que visa ao aprisionamento. Um exemplo deste movimento libertário das artes pode ser visualizado no livro *Rituais e Linguagens da Cena: trajetórias e pesquisas sobre Corpo e Ancestralidade* (CÔRTEZ; SANTOS; ANDRAUS, 2012), no qual 12 pesquisadores, de diferentes partes do Brasil, apresentam estudos relacionados às traduções acadêmicas das linguagens existentes nos rituais e nas tradições, iluminando inúmeras possibilidades de apropriação de tais estudos nos campos das artes e da educação.

De acordo com Ayala e Ayala (1995), as manifestações folclóricas são parte de um contexto sociocultural historicamente determinado, que as explica e torna possível a sua existência e, ao se modificarem, fazem com que as práticas culturais também se modifiquem. Ao analisar danças presentes nos repertórios de grupos considerados parafolclóricos, observa-se que as ressignificações das matrizes estão presentes no trabalho de tais grupos, mas a forma como são estruturadas em um espetáculo é que as torna diferentes. Assim, grupos ou intérpretes solistas podem apresentar ao público

improváveis combinações entre manifestações que, na tradição, jamais encontrariam lugar e nem tempo para se concretizarem juntas, pois fazem parte de momentos e lugares específicos. Tais apresentações são marcadas por uma temporalidade inexistente em uma festa autêntica, que terá sempre lugar, data e período certo para acontecer. Talvez seja esta a razão existente para a CNF identificar o trabalho de tais grupos como importante, como uma maneira alternativa para o ensino e como atração turística na divulgação das tradições folclóricas: “Os grupos parafolclóricos constituem uma alternativa para a fábrica de ensino e para a divulgação das tradições folclóricas, tanto para fins educativos, atendimento a eventos turísticos e culturais” (COMISSÃO NACIONAL DE FOLCLORE, 1995).

Entretanto, causa estranhamento tal proposição criada pela comissão, ao afirmar a importância do trabalho dos grupos parafolclóricos como divulgador das “tradições folclóricas”. Não será através destes trabalhos que o público terá acesso a essas manifestações. Não será assistindo a um grupo que dança coreografias inspiradas nos movimentos ancestrais existentes nas danças para os orixás que os espectadores estarão em contato com o candomblé. Os trabalhos coreográficos podem até despertar interesse, no público que os assiste, em conhecer tais manifestações, mas nunca terão a mesma simbologia do original e não deverá ser esta a razão dos seus espetáculos. Isso seria meramente uma imitação do autêntico e não teria nenhum valor artístico. Assim, em desacordo com a proposição da carta da CNF, a única forma de pertencer a uma manifestação folclórica é participar da própria festa ou estudá-la de forma mais abrangente possível sempre em contato com a tradição, buscando um sentido de enraizamento. Nesta proposição estabelecida pela carta, percebe-se que a utilização das diversas manifestações populares como forma e meio turístico de determinada localidade é evidente. A força das comemorações é alvo de festivais, festas e espetáculos que atraem milhares de turistas interessados em identificar a cultura daquele povo, proporcionando grande avanço na economia local e empregos para a região. Não é surpreendente, então, observar que o fato folclórico pode ser transfigurado de sua função autêntica, seja ela sagrada ou profana, para ser também valorizado por interesses locais. O cuidado para isso deve ser a valorização e o apoio às instituições que realizam, de forma espontânea, essas comemorações.

Pelo fato de a dança folclórica ser uma forma interpretativa de uma celebração específica em uma determinada comunidade, em um tempo e um espaço definido *a priori*, ela pode ser representativa de aspectos de um povo e contém valores educativos para o público, seja em uma escola ou em um teatro. Por meio de uma dança podem ocorrer a convergência de diversos assuntos, tornando possível estudá-los de forma interdisciplinar nas escolas. Por isso, é relevante que a CNF indique a importância de que este assunto seja contemplado nas escolas, mas não apenas mediante o trabalho dos grupos parafolclóricos.

Fenômeno recente em Belo Horizonte, onde já existem mais de 15 escolas com grupos de danças que traduzem cenicamente as tradições populares brasileiras, faz necessário um estudo sobre tais trabalhos, para estabelecer uma coerência entre a pesquisa realizada e o desenvolvimento da proposta pedagógica. De acordo com Santos (2006):

Em se tratando de uma proposta de pesquisa em arte, é preciso estabelecer uma coerência, uma organicidade entre as danças criadas e o saber da tradição teorizado, possibilitando o desenvolvimento da proposta na realização do trabalho artístico. (SANTOS, 2006, p. 44).

A presença da dança trabalhada nas escolas em todos os graus e nas universidades trará a possibilidade de valorizar a trajetória de diferentes grupos que compõem a cultura de um povo. Entretanto, apesar de constituírem uma excelente alternativa para trabalhos com a dança em escolas e instituições, os estudos com as danças brasileiras na educação ainda são restritos a poucos locais.

Nesse sentido, o trabalho com a dança poderá preencher uma lacuna existente nos estudos sobre o folclore nas escolas, onde é raramente discutido. Talvez tal discussão tenha sido esquecida nos currículos escolares por se tratar de assunto hermeticamente fechado, costurado dentro de padrões de pesquisas que visam ao “resgate” e ao aproveitamento do folclore com a finalidade de demonstrar o passado. Perdem-se, assim, possibilidades de compreensão e respeito acerca da cultura do outro, revisitado por um viés artístico, construído historicamente e com novas possibilidades de entendimento. Em trabalho anterior, cujo tema foi o processo de escolarização dos saberes populares, o autor verificou que os programas de ensino são unânimes em

apontar a importância dos trabalhos com o estudo das manifestações folclóricas nas escolas:

A escola deve, nesse sentido, apresentar a cultura como memória viva, reativação incessante, mantendo os caminhos abertos para as discussões e a valorização da cultura de nosso povo. Dessa forma, estaremos discutindo as nossas origens, buscando elementos que nos deem uma identidade. Acreditamos que as manifestações da cultura popular do seu povo sejam valores educativos relevantes para o desenvolvimento do ser humano, e contribuem para que eles se tornem autônomos, críticos e participantes no processo de construção do seu saber, uma vez que demonstram variados aspectos da realidade que os envolve. Debater a problemática educacional é discutir a própria condição humana, o que nos faz refletir sobre a abrangência do campo cultural e derivar análises para a importância da educação no país. (CÔRTEZ, 2003, p. 129).

Entretanto, este fato ainda não ocorre por diversos fatores, mas, principalmente, por falta de professores capacitados, materiais didáticos relevantes e trabalhos para serem apresentados nas escolas. Deve-se destacar também que, em diversos idiomas, a palavra folclore é muitas vezes empregada ainda com sentido pejorativo, como algo que apavora e causa medo nas pessoas, ou designando assunto pouco sério, sinônimo de fantasia, mito, ou lenda. Assim, uma obra artística que busca uma mudança de conceitos no entrelace cultural entre arte e ciência, saber popular e saber erudito, contribui para uma circularidade dos estudos folclorísticos e para a adoção de uma postura não preconceituosa e discriminatória diante das manifestações e expressões dos diferentes grupos étnicos e sociais.

Segala (2000) ressalta que no contexto educacional deve haver o estabelecimento de um diálogo entre tradição e a cultura “contemporânea”. Nesse sentido, observa-se a importância de fazer com que os conhecimentos produzidos pela cultura popular estabeleçam diálogos com as vivências culturais que fazem parte do dia a dia do aluno. Isso significa que os professores devem estabelecer relações entre os elementos folclóricos e as características do espaço onde o processo educacional se estabelece, destacando a dinâmica dos processos culturais que nos permite relacionar o hip hop e a capoeira, os cordéis e as revistas em quadrinhos, o congado e a dança contemporânea, as casas de hoje e de ontem:

Nessas construções culturais, o popular e o erudito se imbricam, abrindo circularidades, formas de apropriação recíprocas. Essas oposições complementares fazem-se por dentro de um espaço de luta simbólica, de relações de força que buscam afirmar os conhecimentos legítimos. O trabalho das instituições educativas pode relativizar o projeto de homogeneização das competências linguísticas, culturais, abrindo-se para o reconhecimento das diferenças. (SEGALLA, 2000, p. 66).

Dentro da proposta pluricultural de arte-dança-educação, elaborada por Santos (2006), os processos devem ser acolhedores de uma relação direta entre os novos conhecimentos adquiridos e a vivência pessoal de cada aluno. O trabalho metodológico de atuação prioriza o sentido de pertencimento e apropriação da cultura, buscando a valorização e o reconhecimento de práticas dos diferentes grupos sociais, constituintes de um amplo leque de possibilidades educativas e artísticas. Tomando como exemplo a tradição africana brasileira, Santos afirma que:

Para pensar na tradição africana brasileira e compor formas verdadeiramente expressivas na dança-criação artística, era necessário levar em consideração os valores da cultura em questão. Era importante percebê-la como celeiro portador de ideias, como agente de integração que pode estabelecer uma coerência; uma organicidade entre a tradição de um povo e o conhecimento da arte teorizado possibilitando o enriquecimento da cultura e a atividade voltada para a educação. (SANTOS, 2006, p. 90).

A partir de pesquisas de campo, oficinas com mestres e cursos com estudiosos do tema, aprendem-se as gestualidades, movimentos, cantos, costumes, mitos e elementos tradicionais presentes na manifestação específica estudada, ou na história que se desenvolve sobre ela. Na composição de uma dança como o Xaxado, cuja origem remonta à luta de cangaceiros e à história de Lampião e Maria Bonita, muitos grupos se apropriaram deste conto e criaram coreografias baseadas na vida do cangaço, transformando em mitos pessoas reais. O conhecimento gestual passa a ser construído não apenas de movimentos reais e presentes nas manifestações, mas é muitas vezes reinventado e apropriado pelos artistas, mediante uma dramaturgia reinventada. Desta forma, o fazer artístico e o aprendizado nas aulas sobre as tradições e suas interpretações traduzem um universo de descobertas que devem destacar a importância da arte como um elemento fundamental na formação educacional.

Os resultados das pesquisas em artes apresentados em teses, livros e

dissertações, ou sob a forma de performances, *shows*, ou como projetos e grupos educacionais, passam a fazer parte da sociedade sob um novo conceito, tensionando as estruturas herméticas das culturas, fazendo circular dentro das universidades possibilidades de interações práticas reais, entre os saberes populares e as pesquisas acadêmicas. De acordo com Mário de Andrade,

Muito antes que ser subjugada por abstrações, a atividade artística deve contribuir para que nos libertemos delas, pois é justamente a atividade artística que nos abre um dos caminhos mais penetrantes de introdução ao ser. (ANDRADE, 1975, p. 27).

3 CONVERSAS DIALÓGICAS SOBRE DANÇAS BRASILEIRAS NAS ARTES E NAS CIÊNCIAS

3.1 Danças Brasileira: discussões conceituais

Discutir as possibilidades de análise de movimentos gestuais e de formas de expressão existentes em danças tradicionais brasileiras, e a sua tradução para as artes da cena, sem que isso seja um “resgate” da cultura nacional, torna-se fundamental na discussão deste trabalho. A pesquisa dos processos de criação artística em dança inspirados nas tradições e na memória coletiva das festas e folguedos populares decorre de vários questionamentos que emergiram a partir do trabalho de extensão universitária realizado junto ao Grupo Sarandeiros desde 1997, na Universidade Federal de Minas Gerais. Partindo para o foco privilegiado desta pesquisa, como se estabelecem as pontes de criação entre invenção e produção cênica a partir de matrizes existentes nas manifestações populares brasileiras que resultam em trabalhos da cena? No caso específico das danças brasileiras, como se organizam os trabalhos e como são elaboradas metodologias na transposição artística dos trabalhos realizados pelos artistas/tradutores, do campo de pesquisa para o palco?

Tal fato nos leva a questionar como deveremos entender e analisar tais trabalhos, identificados dentro de uma lacuna que se estende entre o que são danças tradicionais e a dança contemporânea, tendo como elemento de coesão o fato de serem sempre interpretações traduzidas para a cena contemporânea de manifestações tradicionais do Brasil. Se levarmos em conta trabalhos de outros grupos representativos de países como Rússia e México (e seus tradicionais Balés Folclóricos), Japão e Índia (e suas danças milenares orientais traduzidas para a cena), entre outros, poderemos definir como danças brasileiras todo e qualquer trabalho que se inspirem nas manifestações folclóricas tradicionais nacionais. Desta forma, na tentativa de entender o significado com que se elaboram os trabalhos da cena traduzidos a partir destas manifestações, discutir-se-á a neste capítulo o conceito de danças brasileiras e sua apropriação na história da dança no Brasil.

O termo danças brasileiras necessita de um referencial para indicar a que tipo de

trabalhos está se referindo. O adjetivo brasileiro deixa clara a importância do local, do espaço geográfico na conceituação do termo: “adj. (top Brasil+eiro) 1 Pertencente ou relativo ao Brasil; brasiliense; brasílio. 2 Que possui ou adquiriu a nacionalidade brasileira. sm 1 O habitante ou natural do Brasil.” (DICIONÁRIO..., 2009). Desta forma, observa-se que o termo “dança brasileira” é pertencente ou relativo ao Brasil. O seu significado é único: são as danças do Brasil elaboradas a partir de representações culturais dos povos que habitam este país e que foram se enraizando na cultura nacional como uma das formas de expressão, sendo reconhecidas como parte identitária do povo brasileiro.

É inegável que, quando se vê uma dança como o samba, imediatamente reconhece-se esta dança como parte de um repertório simbólico que identifica o povo brasileiro. Assim, as danças brasileiras devem ser consideradas como fontes de identificação cultural do país, sempre definidas no plural pela heterogeneidade que carregam cultural e geograficamente. Construído por representações simbólicas, o conceito de lugar contém em si uma dimensão representativa inerente ao termo:

O mundo dos lugares é um mundo de elementos que parecem intangíveis: o cotidiano, o simbólico, a subjetivação, a vida. O Lugar é o conceito que nos aproxima do presente e que envolve a memória, pois é onde a vida acontece e, assim, é onde os significados se inscrevem, ficando ali disponíveis para serem lidos, recriados, apagados. (HISSA et al., 2011, p. 48).

Observamos no trabalho de Mundim (2010), citando o conceito de localidade desenvolvido por Bhabha (2005), que a noção de brasilidade impregnada na expressão dança brasileira está instaurada neste conceito, no qual o autor acredita que o local se apresente híbrido nas articulações culturais. Desta forma, a autora cria o conceito de “brasilocalidade”, pelo qual sugere que:

Nesse sentido, é fundamental termos a clareza de que essa brasilocalidade na dança não está presente apenas nos trabalhos artísticos que tenham vínculo direto com as manifestações populares ou que possuam símbolos perceptíveis de um imaginário brasileiro. Ela se revela tanto nas evidências, como nas sutilezas. Cada um em perspectiva distinta e móvel no seu entendimento de Brasil e da relação da dança com esse contexto, mas todos os Brasis. (MUNDIM, 2010, p. 5).

De acordo com a autora, as danças brasileiras estão, portanto, no lugar da brasilidade como uma passagem de um conjunto de características comuns, mas que não se fecham em si mesmas porque estão sempre em transformação. Essas características que atravessam a brasilidade podem tomar várias formas na pluralidade de elementos que se alteram, agregam e desagregam. Assim, a brasilidade é o local onde, para este trabalho, encontramos o significado de danças brasileiras. De acordo com Najjar (2005), a ideia de que o patrimônio cultural de um país não é um dado objetivo com o qual as pessoas têm de lidar, mas uma construção ideológica que se manifesta em diferentes objetos, ganha força conceitual justamente pela possibilidade plural de fazer “brotar efeitos de significação”, que reforçam a construção ideológica. Tal ideia, afirma o autor, oxigena e renova constantemente a ideia de “brasilidade”. (NAJJAR, 2005, p. 7).

Navas (2003) considera que existe uma tríade de expressões que podem indicar três tipos de abordagens relacionadas ao termo Danças Brasileiras: Dança no Brasil, Dança do Brasil e Dança sobre o Brasil. No caso deste trabalho, a partir do conceito de brasilidade, danças brasileiras são as Danças do Brasil, etnicamente estruturadas e construídas tradicionalmente pelo povo brasileiro. A partir deste conceito, podemos associar outros adjetivos aos termos, que darão às danças outra dimensão simbólica do lugar onde se manifestam, como no caso das danças brasileiras relacionadas a tal comunidade, ou que tiveram sua origem em tal local (Ex: Dança do Congo dos Arturos, em Contagem, Minas Gerais).

A discussão sobre o conceito de danças brasileiras como estudo e teorização é importante, visto que tal conteúdo é parte integrante de matrizes curriculares nos cursos de Artes Cênicas, Dança e Educação Física. Em diversos casos, as expressões “danças do Brasil” ou “danças brasileiras” aparecem com interpretações equivocadas, deixando de considerar a influência da localização geográfica aos estudos de tais danças. A falta do reconhecimento de quem produz uma dança e o estudo das matrizes e dos elementos tradicionais, principalmente estabelecidas por uma construção histórica no tempo e no espaço, levam, por vezes, a apropriações equivocadas da expressão “danças brasileiras”. Outra importante contribuição na construção teórica de um conceito sobre tal expressão é a falta de compreensão sobre quais seriam tais

danças e o significado que cada uma traz consigo. No trabalho de Vera Cristina Athaíde, *A dança brasileira e o projeto universidade que lê: contribuições para o estudo de dança na universidade* (2012), a autora relata a falta de familiaridade dos alunos de um curso universitário de dança com o tema:

Lançamos as primeiras perguntas aos alunos do quinto período do curso de dança: Quem já havia tido contato com o repertório das danças baseadas no imaginário simbólico brasileiro? Quais as manifestações culturais brasileiras que possivelmente eles conheciam? As respostas foram quase unânimes: os alunos não tinham nenhuma familiaridade nem com a prática, nem com o conhecimento histórico, nem com a origem mítica destas matrizes culturais brasileiras. Concluímos, então, que para introduzir este repertório seria necessário certo cuidado, para que os alunos se aproximassem com curiosidade e vontade de identificar e investigar essas potencialidades culturais, não com o intuito de se tornarem brincadores, mas, sim, de desenvolverem um olhar crítico como criadores e intérpretes que poderão vir a construir, em seu futuro profissional, fazeres e saberes baseados neste universo, sem dispensar suas memórias pessoais construídas por outros saberes da dança. (ATHAÍDE, 2012, p. 120).

O relato da professora é importante e reflete um dado comum: o desconhecimento, no meio acadêmico, especialmente por parte dos alunos, nos cursos de Dança, Teatro e Educação Física, do que são as danças brasileiras. Percebeu-se a falta de familiaridade dos alunos com o assunto a partir da experiência docente do autor, há 18 anos na UFMG, e como professor da disciplina de Cultura Brasileira, parte do Programa de Estímulo Docente (PED) no curso de Dança da UNICAMP, em 2011. A percepção se agrava quando, ao se trabalhar o assunto em sala de aula, existe um preconceito com algo já posto, ou seja, que vem *de fora*. Neste entendimento, os alunos, que se reconhecem como *intérpretes*, queriam expressar com seus corpos o que vem *de dentro*, como um trabalho singular e único. As criações que surgem dessas interpretações, normalmente elaboradas em cursos de Danças do Brasil, são motivadas por elementos dramaturgicos, músicas, figurinos e adereços, mas raramente pelo conhecimento das matrizes dos movimentos tradicionais. Faz-se necessário compreender que existem, nas tradições, matrizes que caracterizam cada uma delas, e que podem ser desenvolvidas coreograficamente sob vários aspectos e de várias maneiras, em níveis, intensidades e possibilidades distintas. Entretanto, para o reconhecimento deste *de dentro para fora*, especialmente relacionado às danças

brasileiras, torna-se imprescindível o reconhecimento do conhecimento *de fora para dentro*. Como traduzir no trabalho coreográfico de um intérprete uma coreografia inspirada pelo Maracatu sem o conhecimento mínimo de tal manifestação tradicional? No caso da docência nos cursos de licenciatura, a situação é agravada pela falta de conhecimentos de professores com as danças brasileiras, que acabam por privar o aluno das centenas de possibilidades de apropriação do termo.

Na proposta *Corpo e Ancestralidade*, descrita no livro homônimo de 2002 (2006), a pesquisadora Inaicyrá Falcão cita o conceito “porteira para dentro, porteira para fora”, cunhado pela ialorixá Maria Bibiana do Espírito Santo (Mãe Senhora). No contexto da sua experiência de vida, tais termos significavam para a ialorixá separar a vivência pessoal daquela vivida no espaço religioso do terreiro. Reelaborada como uma proposta de criação artística em arte-educação pela pesquisadora, da *porteira para fora* significa uma tradução estética dos elementos rituais tradicionais reajustados para a cena a partir da vivência pessoal do intérprete em relação ao mito, mas nunca uma transposição do ritual para o palco. Nesse sentido, a proposta *Corpo e Ancestralidade* nutre-se de uma releitura subjetiva da tradução dos elementos ritualísticos, que aproxima o resultado artístico de uma experiência em dança contemporânea. Entretanto, para que a tradução ocorra de forma coerente com a pesquisa realizada, o intérprete tradutor deverá, necessariamente, passar pelo conhecimento e pelo estudo dos elementos ritualísticos. Sem este conhecimento, será impossível realizar uma efetiva tradução dos elementos rituais para a cena.

Outra forma de buscarmos um conceito abrangente para a demarcação da expressão danças brasileiras pode ser baseado na ideia de nação proposta por Chauí como um *semióforo*²⁸ fundamental. Definidas desta forma, as danças brasileiras seriam possuidoras de uma força simbólica, da qual não cessam de brotar efeitos de

²⁸ *Semeiophoros* é uma palavra grega composta de duas outras: *semeion*, “sinal” ou signo, e *phoras*, “trazer para a frente”, “expor”, “carregar”, “rotar” e “pegar” (no sentido que, em português, dizemos que uma planta “pegou”, isto é, refere-se à fecundidade de alguma coisa). Um semeion é um sinal distintivo que diferencia uma coisa de outra, mas é também um rastro ou vestígio deixado por algum animal ou por alguém, permitindo segui-lo ou rastreá-lo, donde significar ainda as provas reunidas a favor ou contra alguém. Signos indicativos de acontecimentos naturais – como as constelações, indicadoras das estações do ano –, sinais gravados para o reconhecimento de alguém – como os desenhos num escudo, as pinturas num navio, os estandartes –, presságios e agouros são também semeion; (CHAUÍ, 2000).

significação, a partir de um sentido geral, comum e historicamente construído. Um exemplo poderia ser um objeto de celebração (Ex: a Calunga do Maracatu), ou a adoração de objetos sagrados por meio de cultos religiosos, peregrinações a lugares santos, representações teatrais de feitos heroicos, comemorações e festas diversas, “onde toda a sociedade possa comunicar-se celebrando algo comum a todos e que conserva e assegura o sentimento de comunhão e de unidade” (CHAUÍ, 2000, p. 7). Observa-se, assim, que o fato de ser reconhecida por uma parcela da população brasileira dá ao termo uma integração com a sociedade. No caso da elaboração coreográfica, ela deverá ser uma composição que situa o trabalho do artista na busca de signos comuns, estabelecidos por uma matriz original estudada nas pesquisas de campo. O desenvolvimento do processo de criação contribui para a compreensão dos sistemas de produção de significados, na qual a natureza do signo é pressuposta e o papel do artista será o de criar novos significados para a pesquisa e de produzir uma leitura que seja próxima do estudo realizado, mas que contenha a identidade de um trabalho original. Assim, o artista se torna um tradutor, aquele que faz uma transmutação da pesquisa, incorporando novos elementos ao trabalho, e torna acessível ao público um texto até então inacessível, construído no trabalho de campo. De acordo com Arraes (2007), o tradutor constrói junto à sua pesquisa um texto original através da poética na sua transcrição, desconstruindo o original. Graças a esta reconfiguração, a tradução opera como uma perseguição de um mesmo texto já existente. O papel da poética é justamente este deslocamento na relação entre o significado e o significante, revelando um sentido novo.

Sayonara Pereira (2010) cita, a partir da classificação proposta por Navas (2003), as diversas relações dialógicas que se estabelecem em trabalhos de Dança sobre o Brasil, entre tradução estética e trabalhos poéticos:

Dentro dessa última possibilidade de classificação estariam abrigadas as manifestações que de alguma maneira buscam traduzir um país chamado Brasil, não necessariamente encarado em suas características de origem, formação e contemporaneidade enquanto nação moderna, e sim como uma tipologia que emerge como um lócus, em múltiplos processos de construção artística, instaurados, se verdadeiramente artísticos, com a liberdade necessária às trajetórias da tradução estética, em algum nível. Dentro desta expressão se abrigariam balés modernos e obras da dança moderna que se utilizam de músicas de compositores do Brasil ou de temáticas relativas a este universo,

cuja apropriação caracteriza um desejo de tradução de uma ideia específica de nação ou *topos* nacional e também obras coreográficas relativas às questões do nacional-popular, mas não somente. (PEREIRA, 2010, p. 77).

A autora abre brechas, na sua colocação, para que centenas de trabalhos de grupos nacionais de dança que buscam inspiração sobre o Brasil em pesquisas de campo, construam novos significados na instauração de seus trabalhos poéticos. No caso de uma determinada dança, o conhecimento dela parte de uma pesquisa que revela um significado na estruturação do movimento, que já existe tradicionalmente como significante e identificador de uma cultura localizada (seja brasileira, russa, mineira etc.). No caso do frevo, por exemplo, são dezenas de passos criados e recriados anualmente, que identificam este semióforo (o termo Frevo), como uma dança que carrega em si vários signos e particularidades, que a fazem ser reconhecida pelo público como de tal lugar, tal período, tal grupo, que apresentam figurinos, passos, músicas e formações coreográficas que já fazem parte de um imaginário coletivo do que seria o frevo. Uma performance de uma dança como o frevo, cujo signo está enraizado em um contexto cultural mais amplo, será determinante na relação com o público, que irá comungar com o intérprete o reconhecimento cultural presente nesse significante a partir dos seus elementos prévios (Frevo, Carnaval, Pernambuco, sombrinha). Entretanto, isso não impede que tais trabalhos possam apresentar criações e inovações por parte dos intérpretes, mas a força dos elementos que constituem o imaginário coletivo do Frevo determinam um limite para esta criação. Isso diferencia tal estilo de dança de uma tematização, elemento principal existente nos processos de criação das danças modernas, que partem de uma ideia antes de iniciar a criação (Como a Festa do Rosário, que inspirou o espetáculo *Maria, Maria*, do Grupo Corpo). Neste ponto, em desacordo com Pereira (2010), não se incluem tais trabalhos de balés modernos e contemporâneos como obras de tradução da tradição. Pode-se verificar, no trabalho dos grupos de dança contemporânea, que o principal aspecto a ser pesquisado seria o próprio movimento como linguagem (por exemplo, a apropriação de passos de Caboclinhos presentes no Carnaval de Pernambuco no espetáculo *Breu*, do Grupo Corpo, transformados em movimentos de balé), e não toda a dramaturgia tradicional já estabelecida, como é o caso dos grupos que realizam trabalhos de tradução da

tradição.

De acordo com Louppe (2012), o trabalho com a dança contemporânea “não é um mero reflexo da realidade que lhe é exterior, mas é sobretudo um processo de construção de formas e de sentidos através da ação do corpo” (LOUPPE, 2012, p. 7), sendo, assim, o avesso do que se deseja com um trabalho de tradução da tradição. De toda forma, a autora descreve a importância de estabelecer análises teóricas a partir da prática, utilizando-se da poética das diferentes partes do corpo que se movimentam e das diferentes noções de peso, tempo, fluxo e espaço que constituem uma composição coreográfica. Ela argumenta que as composições em dança contemporânea apresentam uma relação particular entre o intérprete e o mundo, sobre o qual o artista é capaz de ler a história do passado lançando possibilidades de novas análises no presente:

A dança contemporânea é na sua essência, a que recusa seguir um modelo exterior ao que é elaborado a partir de uma individualização de um corpo e de um gesto – todos os instrumentos e conhecimentos visam à construção desta singularidade – é a que faz da sua matéria de trabalho a realidade do próprio corpo. (LOUPPE, 2012, p. 12).

De acordo com Andraus (2013), existem no panorama da dança contemporânea muitos exemplos de sistemas nos quais o bailarino não se utiliza de movimentos de dança extraídos de um código preexistente:

[...] a criação, portanto, não se restringe a rearranjar movimentos de um vocabulário dado, mas efetivamente criar os movimentos que serão utilizados na coreografia ou espetáculo. Deste modo, os movimentos vêm carregados de uma peculiaridade inerente ao artista em questão. Neste ponto, retornamos ao território pertinente à nossa discussão, pois o ideal de criar o próprio vocabulário ao invés de rearranjar movimentos de vocabulários preestabelecidos está nos alicerces da dança pós-moderna. (ANDRAUS, 2013, p. 16).

A partir desta análise podemos hipoteticamente estabelecer uma diferença entre os trabalhos artísticos com as danças brasileiras e a dança contemporânea. Nas composições tradicionais, a dança representa, em uma perspectiva antropológica, o reflexo da cultura ou a própria cultura em si mesma interpretada por seus agentes. As composições das danças, neste caso, estão relacionadas a uma repetição dos gestos

(que geram as matrizes tradicionais) executadas com as capacidades físicas e as habilidades motoras inerentes à vivência pessoal de cada participante (relacionado à sua ancestralidade e possibilidades corporais). A referência para a manutenção e a criação dos gestos expressivos utilizados nas composições tradicionais tem como referência central a importância histórica do fato social, compartilhado por todos os agentes (seja de forma religiosa, profana ou lúdica), que se estabelecem a partir das dramaturgias associadas (histórico da dança e função social, figurinos, adereços, forma coreográfica no tempo e no espaço, períodos de execução e música própria). Já na dança contemporânea é o próprio corpo em movimento que estabelece seu sistema de referência: “ser bailarino é escolher o corpo e o movimento do corpo como campo de relação com o mundo, como instrumento de saber, de pensamento e de expressão” (LOUPPE, 2012, p. 66). Este aspecto fundamental, o de representatividade, tão importante nas danças tradicionais, significou para a dança contemporânea uma quebra das composições narrativas e figurativas cuja origem está justamente no fato de renunciar às convenções da dança clássica existentes no século XIX.

Andraus (2012) defende na sua Tese de doutorado uma definição de danças contemporâneas como aquelas que se produzem no tempo presente e que refletem as inquietações do artista referente ao contexto em que vive. Desta forma, a autora tenta estabelecer uma diferença entre danças brasileiras (já postas no plural) e dança brasileira contemporânea:

No Brasil, uma tendência em buscar nas manifestações populares inspiração para a produção de espetáculos e, por vezes, de técnicas ou linguagens que provenham os elementos necessários para a elaboração de tais espetáculos, vem tomando corpo sob designações diversas, como “danças brasileiras”, “dança brasileira contemporânea”, entre outros; a nosso ver, tratam-se tão somente de dança contemporânea, semelhantemente à dança contemporânea produzida em países europeus, norte-americanos, africanos, asiáticos. Toda dança é, em maior ou menor grau, inspirada nos contextos culturais do país em que vive o bailarino/coreógrafo que a produz; o termo “dança brasileira”, portanto, pode-se aplicar a toda dança produzida neste país. O termo “dança contemporânea brasileira” também não soluciona o problema; afinal, o que tem a dança contemporânea brasileira de diferente da dança contemporânea alemã? Se olharmos pelo prisma das características, a lista de diferenças será, sem dúvida, enorme; mas, em sua essência, ambas expressam as inquietações dos artistas que vivem e produzem arte no Brasil e na Alemanha, respectivamente, nos tempos atuais. (ANDRAUS, 2012, p. 4).

A pergunta que a autora faz em buscar diferenças entre a dança contemporânea que se pratica no Brasil e na Alemanha realmente encontraria uma resposta de que, essencialmente, não há diferenças, mas características diferentes (dentro da contemporaneidade dos dias atuais). Entretanto, o que há de diferente entre as danças brasileiras e as danças alemãs? Essencialmente, ou seja, na sua origem, na sua história e como expressões culturais de um povo, existem infinitos fatores que as diferem. A origem africana, indígena, as misturas de culturas analisadas sob o prisma do antropofagismo brasileiro fazem com que as danças brasileiras sejam únicas no mundo, como também são as danças alemãs, cuja origem é outra. Sabe-se que nenhuma sociedade é estática, pois sua cultura se modifica continuamente pela incorporação de novos elementos. De acordo com Côrtes:

No caso do Brasil, nota-se essa grande diversidade cultural, por causa da miscigenação de seu povo. Herdou-se, por exemplo, o modelo europeu na concepção do calendário das festas tradicionais que se entrelaçaram com as influências dos negros africanos e indígenas nativos, proporcionando ao país muitas festividades singulares. Nessas comemorações, observam-se vários elementos que lhes dão sentido e significado. Dentre eles, as danças são a própria essência da manifestação popular, cada qual com sua função específica, tornada importante pela sua tradição. (CÔRTEZ, 2000, p. 14).

A exclusão da contribuição histórica e social das diferentes culturas que construíram o imaginário coletivo simbólico do que são as danças brasileiras faz do conceito da expressão algo menor, pois tais danças são partes inequívocas da riqueza e da originalidade nacional e foram construídas a partir da enorme diversidade cultural aqui existente. Não se deve esquecer que toda a construção cultural das diferentes etnias existentes no Brasil, e que compõem a população atual do país, trouxeram possibilidades artísticas singulares na construção de uma identidade nacional não somente por meio das danças, mas em toda expressão artística realizada no Brasil. Desta forma, a expressão “danças brasileiras” deve ser antes de qualquer apropriação conceitual, reconhecida como expressão cultural do Brasil, por pertencerem ao universo simbólico que define o que é ser brasileiro perante outro povo. A partir de uma poética dos *lugares-saberes* torna-se possível compreender a constituição dos espaços com uma perspectiva que inclua toda uma rede de significados que compõe estes lugares e

os saberes construídos dentro de rituais e tradições específicas, dando liberdade à existência de uma pluralidade de significados pela singularidade de cada expressão. Assim, nunca uma Nação de Maracatu será igual a outra, ou uma guarda de Congo será igual a outra, pois são vários os elementos que irão distinguir um grupo do outro. Nas danças brasileiras a relação que se estabelece entre o intérprete e o mundo é a expressão de sua cultura. Desta forma analisadas, elas definem também um espaço da cultura onde ocorrem elaborações tradicionalmente desenvolvidas pelo povo brasileiro. De acordo com Hall (1997), a identidade nacional e social decorre e vincula-se da carga de investimento e de identificação com a noção daquilo que pertence ao patrimônio cultural nacional e, nesse caso, do que seja ser brasileiro/a nesta nação. É nessa linguagem, que se localiza na fronteira da tradição com a contemporaneidade, que se situa o norte desta pesquisa.

Um dos trabalhos mais contundentes atualmente no Brasil com danças brasileiras é realizado no *Teatro do Brincante*, com sede em São Paulo, mantido e desenvolvido pelos artistas/pesquisadores Antônio Nóbrega e Rosane Almeida. Há anos os artistas/pesquisadores estudam e inventariam posturas, atitudes, gingados, manobras e procedimentos coreográficos, com o objetivo de codificar uma linguagem brasileira de dança, designada por ambos de projeto *Danças Brasileiras*²⁹. No trabalho de Nóbrega e Almeida, podemos identificar os processos de apropriação de tais danças, os passos, o gestual, as expressões corporais sagradas e profanas das manifestações folclóricas nacionais, sua ancestralidade ibérica, autóctone e africana e sua inserção no mundo contemporâneo, globalizado e multiétnico. Na visão dos artistas, os trabalhos, as pesquisas e a filmagem, a partir dos registros e anotações das matrizes existentes em cada dança brasileira, são as fontes de inspiração para a

²⁹ Nóbrega e Rosane Almeida são dois nomes importantes no cenário brasileiro em relação ao aprendizado e à formação de novos professores especializados em danças brasileiras. O projeto "Danças Brasileiras" circula por todo o Brasil conhecendo, registrando e difundindo o trabalho de grupos regionais e folclóricos de dança. Ao inventariarem as diversas danças, Antônio Nóbrega e Rosane Almeida realizam *workshops* e espetáculos conjuntos com os grupos locais, estabelecendo uma rica troca de conhecimentos e experiências. O Projeto Danças Brasileiras produziu em 2004 e 2005, seis programas de 30 minutos contendo uma fita de apoio para o professor em sala de aula transmitir para seus alunos, uma das maiores riquezas e patrimônios de nossa cultura: os ritmos e danças populares; e um DVD contendo esses dois produtos e outras informações extras, como entrevistas com Nóbrega e brincantes como Mestre Salú de Pernambuco, grande incentivador dos ritmos regionais. (DANÇAS, 2012).

criação dos seus espetáculos e também formam o componente elementar na formatação das aulas ministradas pelos professores nos cursos de danças brasileiras oferecidas no Teatro do Brincante e em todo o Brasil.

Nesse sentido, vários estudos sobre as possibilidades estéticas de reconhecimento de matrizes de movimentos construídos tradicionalmente na cultura brasileira e os processos de criação artística têm sido discutidos por teses e dissertações desenvolvidos no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Universidade Estadual de Campinas. Tais trabalhos apresentam experiências com danças brasileiras, na relação entre as pesquisas de campo com as artes da cena, e trazem do cotidiano da sociedade brasileira novos elementos potencialmente criativos para serem reconfigurados nas performances. Desta forma, pode-se pensar que todo processo criador que busca na tradição os elementos para uma nova obra passa a ser incorporado como um novo elemento de integração na sociedade.

3.2 Pesquisas de campo e a academia: experiências de traduções nas fronteiras entre teoria e prática

Os resultados de pesquisas sobre danças brasileiras, apresentados em teses, dissertações, monografias, sob a forma de *performances*, como projetos educacionais, ou como propostas teóricas de processos de criação em busca do entendimento do gesto criador, passam a fazer parte da sociedade sob um novo conceito, tencionando os limites entre os campos culturais, trazendo potências para as interlocuções entre as ciências e as artes. Santos e Hissa (2011) partem de uma ideia, inspirada no trabalho de Merleau-Ponty, de que a *racionalidade estético-expressiva* presente nos trabalhos com as artes é a racionalidade menos colonizada, mais sub-representada da modernidade, porque adquiriu importância e certa dignidade às custas da sua marginalidade perante à Ciência:

Então, a respeito das relações entre a arte e a ciência: a partir daí, o poeta e o artista podem ser loucos, porque não pertencem à vida, de alguma maneira. Não são tomados a sério. Portanto, foi, digamos assim, um presente envenenado para a arte. Isso, de algum modo, fez com que ela ficasse, relativamente, sub-representada e sub-colonizada diante daquilo que aconteceu com as outras racionalidades, que foram totalmente colonizadas pela *racionalidade cognitiva* ou *instrumental* da ciência moderna. Portanto, eu vejo possibilidades de emancipação particulares na arte, na racionalidade estética-expressiva, como as vejo na comunidade enquanto princípio de regulação, que também não foi tão colonizada quanto os outros pela regulação moderna: dos três princípios de regulação da modernidade – o estado, o mercado, a comunidade – a comunidade terá sido menos colonizada. (SANTOS; HISSA, 2011, p. 29-30).

Nos estudos no Programa de Pós-Graduação em Artes pôde-se verificar, a partir de trabalhos e pesquisas desenvolvidas no âmbito da academia, que o significado da existência de uma tradição como forma de resistência de um determinado grupo, quando organizada como elemento artístico, exerce um novo papel simbólico na sociedade. Um exemplo disso seria a capoeira, luta desenvolvida tradicionalmente pelos antigos escravos como forma de resistência e sobrevivência, mas que, como espetáculo, estaria hoje em dia integrada na sociedade (mesmo a capoeira praticada

em academias, pois esta mantém o seu significado essencial original: a luta³⁰).

Santos (1998) afirma que se pode entender como ação integradora na sociedade e, ao mesmo tempo, processo de resistência da cultura negra no Brasil, a criação de instituições sociolúdicas por comunidades e grupos de origem negra, como as associações de capoeira:

Estas seriam caracterizadas por resultados de diversidades étnicas e de processos sócio-históricos regionais, com características próprias que se expandiram por todo o Brasil, reestruturando novos movimentos tradicionais como também fizeram os afoxés, maracatus, congados e mesmo as Escolas de Samba atuais. (SANTOS, 1998, p. 42).

Sodré (1983, p. 174) identifica que a progressiva ocupação do carnaval por elementos de danças brasileiras de origem negra deve-se às “possibilidades de ritualização oferecidas pelas festas”, de forma a integrar na sociedade valores culturais africanos outrora existentes como resistência cultural. De acordo com o autor, por meio de tais apresentações, os negros tomaram a palavra não para dizer verdades (invertidas ou não), mas para exibir a persistência do segredo, fazendo uso do ritmo, do canto e da dança para colocar em jogo as suas próprias regras, como fazem com a capoeira nos dias atuais. Desta forma, os rituais se estabelecem traduzidos em festas mediante um mito e simbolizam um conjunto de procedimentos (verbais e não verbais) destinados a fazer aparecer os princípios norteadores que ditam a verdade no trabalho do grupo tradicional. Entretanto, é necessário entender que a ciência ou a religião, como produção de conhecimentos, são possibilidades de elaboração de verdades que foram preponderantes na consolidação do poder colonizador, branco e dominante, em contraposição aos saberes das tradições populares, especialmente os mitos africanos e indígenas existentes no Brasil. O autor reconhece que o conhecimento cultural no entendimento pós-moderno aceita uma complexidade e uma diversidade de fenômenos que, desta forma, “vão estabelecendo jogos que dialogam com os segredos do mundo

³⁰ Segundo Vieira (2004), a palavra capoeira seria originária do Tupi, designando um tipo de vegetação, e este vocábulo passou a ser utilizado pelos índios para designar o “negros das capoeiras” – aqueles que já se encontravam estabelecidos em centenas de quilombos no interior do país. Por se tratar de um movimento de resistência dos escravos, ela foi proibida de desenvolver-se como “arte marcial”, ou técnica de luta institucionalizada, apesar de ter sido criada com esta finalidade, mas acrescentaram-se a ela características de jogo, semelhantes também à dança, que a dissimulassem, permitindo, assim, que os escravos e/ou os quilombolas pudessem praticá-la.

simbólico contidos na cultura negra” (SODRÉ, 1983, p. 182).

Santos (2006), ao discutir o caráter simbólico das pesquisas realizadas em ambientes tradicionais, utiliza a proposta metodológica da etnóloga Juana E. dos Santos (1977) para propor a apreensão dos valores rituais *desde dentro para fora*, ou *desde fora para dentro*, como possibilidade de superação de obstáculos etnocêntricos, na relação entre a tradição e propostas artísticas e pedagógicas baseadas nesta relação. A diferença entre o iniciado e o pesquisador, sejam artistas, alunos ou professores, é o sentido de pertencimento do primeiro ao grupo, que se faz *desde dentro para fora*, diferente do trabalho realizado pelo segundo, que constrói e realiza a interpretação simbólica do ritual com a apreensão de determinados elementos do fenômeno observado *desde fora para dentro*: “Trata-se para nós do desenvolvimento do raciocínio coerente, do poder de criar vínculos e de extrair deduções. É a capacidade de expressar um ponto de vista, uma releitura, uma transformação do universo”. (SANTOS, 2006, p. 47).

O percurso criativo do artista, realizado *desde dentro para fora*, deve ser compreendido pela apreensão do conhecimento que se instaura ao estar em contato com o fenômeno a ser pesquisado (escolhido racionalmente pelo artista), que se desprende da realidade externa à criação artística. Assim a obra apresenta um comprometimento diferente da realidade observada, de forma subjetiva e com uma finalidade *estético-expressiva*, pois é uma ficção regida pelo próprio projeto poético do artista:

O artista dá forma a um universo ao atribuir determinadas características (e não outras) para aquele objeto em construção. A verdade da obra é, assim, tecida na medida em que esses traços passam a se relacionar, formando um novo sistema ou uma nova forma. Nesse sentido é que podemos falar do gesto criador como construtor de verdades artísticas. (SALLES, 2009, p. 138).

Salles (2009, p. 118) atesta que “o ato criador, neste sentido, tende para a construção de um objeto de uma determinada linguagem, mas seu percurso é organicamente intersemiótico”, recebendo diferentes tratamentos para alcançar o conhecimento artístico, como, por exemplo, as histórias tradicionais da cultura africana, nas quais o processo de criação de lendas e mitos não é feito somente com palavras, e

sim por meio de cantos, danças, músicas e a gestualidade própria de cada mito. O ato criador apresenta, deste modo, “uma trama de linguagens que vão, ao longo do percurso, recebendo diferentes tratamentos e desempenhando diferentes funções”. (SALLES, 2009, p. 125).

Diversas teses e dissertações têm tentado estabelecer pontes de ligação entre o conhecimento produzido na academia e a pesquisa com as danças brasileiras, possibilitando um olhar artístico sobre a produção do conhecimento na universidade³¹. O fundamento teórico que embasou o desenvolvimento de alguns dos trabalhos aqui registrados foi o estudo *Da Tradição Africana Brasileira a Uma Proposta Pluricultural de Dança-Arte-Educação* (1996), tese de doutorado da Profa. Dra. Inaicyrá Falcão dos Santos. Seu trabalho busca cruzar elementos estéticos e místicos presentes na tradição africano-brasileira como possibilidade de criação artística individual e coletiva, e oferece uma metodologia no desdobramento da vivência pedagógica pluricultural e na construção de uma identidade individual.

Partilhando das ideias de *Dança-Arte-Educação* da pesquisadora, Renata Silva (2010), no seu trabalho de doutorado, parte da observação de que a pluralidade cultural brasileira possibilita que a dança brasileira contemporânea possa emergir a partir de diferentes motivações, não podendo esperar desta linguagem uma homogeneidade de ações, mas um princípio fundamental, que é a busca de elementos na cultura popular para expressão e significação corporal. Na pesquisa intitulada: *Corpo Limiar e Encruzilhadas: a capoeira angola e os sambas de umbigada no processo de criação em dança brasileira contemporânea* (2010), o olhar da pesquisadora/artista para a preparação corporal e o processo de criação de uma obra artística buscou elementos e matrizes ancestrais existentes na capoeira angola e em alguns sambas de umbigadas observados na cidade de São Paulo, relacionando tais manifestações de matriz africana *bantu* existentes no Brasil com o processo de criação em dança contemporânea. De

³¹ Andraus (2012) cita outro exemplo de uma proposta metodológica que valoriza a subjetividade do bailarino na pesquisa e construção da própria linguagem para o espetáculo a partir de elementos da cultura brasileira: o método *Bailarino-Pesquisador-Intérprete*, de Graziela Rodrigues descrito no livro homônimo de 1997, no qual “a construção da cena está relacionada à elaboração de um roteiro interno, privilegiando-se os sentidos para o intérprete. São imagens, sensações e memórias que propulsionam o bailarino-pesquisador-intérprete à construção de matrizes de movimentos posteriormente utilizadas para o direcionamento coreográfico”. (ANDRAUS, 2012, p. 15).

acordo com a autora:

Observar a capoeira e os sambas de umbigada a partir desta perspectiva possibilitou a sistematização de procedimentos metodológicos para uma preparação e processo de criação em dança brasileira contemporânea. Tais procedimentos foram aplicados junto ao Núcleo de Dança Coletivo 22 e resultou na realização do espetáculo “Através”, que estreou em janeiro de 2010 no SESC da Avenida Paulista, em São Paulo-SP. (SILVA, 2010, p. 65).

Também utilizando da prática da capoeira como norte nas suas pesquisas, o trabalho desenvolvido como mestra de capoeira, artista, pesquisadora e docente do Departamento de Artes Corporais da UNICAMP, de 2000 a 2009, fez com que Lara Rodrigues Machado (2001; 2008) oferecesse dos cursos de extensão de capoeira e dança oferecidos pela Escola de Extensão da UNICAMP e realizasse um trabalho artístico de dança focado na questão da identidade do aluno, no resgate das tradições culturais afro-brasileiras e no processo artístico-pedagógico das atividades cotidianas desenvolvidas na Sede dos Arteiros, em Campinas/SP. A dissertação de mestrado da pesquisadora *Capoeira e Dança na Educação de Adolescentes*, que descreve a trajetória do grupo de dança Ilê-Axé desde 1996 até o ano 2001, e a tese de doutorado “O jogo da construção poética: processo criativo em dança”³², propõem, ambos, a utilização de elementos da capoeira como procedimento metodológico para o processo de criação em dança, sistematizando experiências e buscando nas práticas realizadas durante todo o processo de criação unir o trabalho artístico da pesquisadora com a produção de uma pesquisa acadêmica.

Defendida por Larissa Lara (2004), a Tese de doutorado *O sentido ético-estético do corpo na cultura popular* apresentou a possibilidade de reconhecimento da cultura popular da cidade de Recife-PE, através de uma observação participante. Segundo a autora, o estudo realizado com Maracatus *in loco* trouxe a “possibilidade de reconhecimento do gestual de uma manifestação popular religiosa de origem africana no Brasil, criando possibilidades para uma atuação cênica.” (LARA, 2004, p. 7). Ampliando as possibilidades de pesquisa pelo Brasil, Gisela Biancalana defendeu a

³² MACHADO, Lara Rodrigues. *Capoeira e Dança na Formação de Adolescentes*. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas-SP: [s.n.], 2001. 164p. *Ibidem*: *O jogo da construção poética: processo criativo em dança*. Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas-SP: [s.n.], 2008. 174p.

dissertação de mestrado *Fragmentos Gaúchos: tradicionalismo rio-grandense e exercício cênico*, em 2001. Tal estudo, desenvolvido em Centros de Tradição Gaúchos, buscou “elementos para a elaboração de um exercício cênico inspirados nas danças do Movimento Tradicionalista Gaúcho, utilizando para a análise gestual o referencial de Rudolf Laban e os princípios da Antropologia Teatral de Eugênio Barba” (BIANCALANA, 2001, p. 4).

Para Carla Ávila (2007), as observações e pesquisas da sua dissertação *Itinerâncias e Inter-heranças: do ritual do Congado da Zona da Mata Mineira ao processo de criação da performance em dança contemporânea* possibilitaram uma infindável quantidade de matéria-prima para um processo de criação em dança contemporânea, possibilitando ultrapassar o rito, não no sentido de superioridade, mas no âmbito da metamorfose:

Por meio dos significados lidos no ritual, criaram-se interconexões híbridas com a dança, o canto, os símbolos e signos do Congado e suas relações com o inconsciente e a produção em artes na contemporaneidade, permitindo a performance transcender o Congado real, porque não pretende reproduzi-lo ou sê-lo, mas sim relê-lo, absorvendo seus sentidos e articulando-os às temáticas atuais dos processos criativos em dança contemporânea. (ÁVILA, 2007, p. 26).

Maria de Lourdes Barros da Paixão defendeu a dissertação de mestrado junto ao Programa de Pós-graduação em Artes da Unicamp intitulada: *O gestual cotidiano das lavadeiras e sua relação com os orixás: uma concepção coreográfica* (2002), metodologicamente estruturada sob o ponto de vista da ancestralidade. Tal pesquisa trouxe o resultado de estudos que buscavam a relação entre as gestualidades presentes no cotidiano das lavadeiras de Ilhéus e a dança presente nos orixás das águas, Yemanjá e Oxum. A importância do conhecimento das matrizes existentes para dançar em homenagem aos orixás é descrita como fundamental pela autora na busca por uma nova proposta artística. Assim, a pesquisa *in loco* na região trouxe possibilidades de investigação sobre os mitos de origem nagô na Bahia e sua relação com a simbologia da dança afro-brasileira, criando a possibilidade de construção de um trabalho performático denominado *Abebé*. Para a autora:

O conhecimento das matrizes dos movimentos das lavadeiras e das danças de Oxum e Yemanjá possibilitou assegurar o conteúdo proposto na concepção coreográfica, garantindo os elementos estéticos, simbólicos e míticos, considerados fundamentais na proposta. (PAIXÃO, 2002, p. 80).

Os resultados das pesquisas em artes apresentados em teses, dissertações, sob a forma de performances ou como projetos educacionais passam a fazer parte da sociedade sob um novo conceito, tencionando as estruturas herméticas das culturas, fazendo circular dentro das universidades possibilidades de interações práticas reais, entre os saberes populares e as pesquisas acadêmicas. Para Schechner (2002), jamais uma performance poderá ser cópia de outra, pois o processo artístico criado apresenta particularidades e comportamentos individuais que, ainda que tivessem sido colocados na mesma ordem, nunca seriam iguais. Os resultados das inúmeras combinações destes comportamentos diferem entre si do mesmo modo que não podem copiar a si mesmos, pois, ainda assim, haveria fatores circunstanciais que alterariam cada ocasião (local, público, clima etc.). A particularidade de um evento está não apenas em sua presença, mas em sua interatividade. Assim, uma *performance* não está “em” algum lugar, mas “entre”: ela faz, mostra algo, performa entre:

Performances afirmam identidades, curvam o tempo, remodelam e adornam corpos, contam histórias. *Performances* artísticas, rituais ou cotidianas – são feitas de comportamentos duplamente exercidos, comportamentos restaurados, ações performadas que as pessoas treinam para desempenhar, que têm que repetir e ensaiar. Está claro que fazer arte exige treino e esforço consciente. Mas a vida cotidiana também envolve anos de treinamento e aprendizado de parcelas específicas de comportamento, e requer a descobertas de como ajustar e exercer as ações de uma vida em relação às circunstâncias pessoais e comunitárias. (SCHECHNER, 2002, p. 27).

Em sua tese de doutorado *Ivaldo Bertazzo: Dançar para aprender o Brasil*, defendida em 2007, Bogéa afirma que, a partir da década de 1970, vários grupos brasileiros passaram a utilizar nos seus processos de criação em danças contemporâneas coreografias inspiradas em manifestações culturais brasileiras, com a finalidade principal de se discutir questões relacionadas à noção de identidade no país. A autora cita os grupos Ballet Stagium, Cisne Negro e os trabalhos de Ivaldo Bertazzo como exemplos desta tendência (BOGÉA, 2007, p. 26).

As danças brasileiras, na leitura desses trabalhos, podem ser apreendidas dentro

de uma linguagem híbrida, fruto do diálogo criador entre a dança tradicional e a cena contemporânea, uma linguagem estética que se alimenta de elementos da pesquisa para transbordar no palco. Por sua característica multifacetada, o processo de criação com as danças brasileiras pode acontecer de variadas maneiras. Devido à grande quantidade de grupos existentes no país, que se apresentam regularmente no Brasil e no exterior, podemos constatar que as tradições de festas e danças nacionais têm sido uma excelente fonte de tradução para artistas nacionais e possibilitam diferentes linguagens e formas de interpretação na cena contemporânea. Os trabalhos desenvolvidos pelos pesquisadores aqui apresentados, que têm como característica principal a criação artística a partir dos estudos das manifestações tradicionais do Brasil, passam, inevitavelmente, por um processo de tradução artística, da pesquisa de campo para a cena.

3.3 Pesquisas de campo e a cena: a experiência do Balé Popular do Recife

Dentre os grupos que desenvolvem esta transposição cênica encontram-se algumas das mais importantes companhias de danças brasileiras do país, como a Companhia Folclórica do Rio de Janeiro, o Balé Popular do Recife, o Balé Folclórico da Bahia e o Balé da Amazônia, dentre centenas de outros. A dimensão social e o envolvimento de vários aspectos estéticos no estudo das manifestações tradicionais apresentam um campo fértil de trabalhos para os grupos brasileiros. Tais composições têm tentado traduzir para a cena contemporânea as pesquisas realizadas sobre as manifestações folclóricas brasileiras, situando os trabalhos artísticos na liminaridade entre a tradição e a contemporaneidade.

A trajetória do Balé Popular do Recife é importante para contextualizar a ideia de utilização de uma tradução artística a partir de tradições no desenvolvimento de uma linguagem própria de arte popular, baseada no ideário difundido pelos modernistas, fora do eixo Rio/São Paulo. Em Pernambuco, artistas liderados pela atuação do escritor

Ariano Suassuna criaram o Movimento denominado Armorial³³, que mantinha traços ideológicos parecidos com a filosofia modernista de valorização da estética popular para a criação de uma estética artística que merecesse a denominação de brasileira. Tal movimento ganhou força no período em que Ariano Suassuna atuou como Secretário de Educação e Cultura da cidade do Recife na década de 1970. O movimento, de acordo com Galdino (2008), atuava em duas dimensões:

O Movimento Armorial sempre teve duas dimensões inter-relacionadas: uma estética e outra política. Em outras palavras, o líder deste movimento de cultura acreditava – e ainda acredita – na luta pela emancipação política, econômica, social e cultural do Brasil, através da valorização da arte e do artista popular. (GALDINO, 2008, p. 26).

Do encontro entre Suassuna e Flávia Barros, então diretora do Grupo Ballet do Recife, nasceu o desejo de elaboração do Balé Armorial do Nordeste, em 1976. O primeiro trabalho artístico realizado por este grupo foi uma leitura cênica do trabalho do escritor *Iniciação Armorial aos Mistérios do Boi de Afogados*, espetáculo no qual se utilizava de elementos tradicionais da cultura popular nordestina, especialmente os passos característicos, a dramaturgia e todos os elementos que compõem as tradições do Bumba meu Boi, do Caboclinhos e do Pastoril. De acordo com Galdino (2008, p. 28), a coreógrafa decidiu iniciar o processo de construção coreográfica pelos passos das danças, para, em seguida, apropriar-se dos demais elementos constitutivos dos folguedos: figurinos, adereços, música, ritmos, entre outros. Na concepção do elenco para o *show*, uniu bailarinos clássicos e brincantes populares de rua, o que acabou originando diversos conflitos na instauração da obra. André Madureira, atual diretor do Balé Popular do Recife, chamou de choque cultural o acontecimento, pois, segundo ele, não houve uma adaptação do clássico ao popular:

Quando vi (eu assisti todas as apresentações da temporada, em junho de 1976) a apresentação do balé Armorial do Nordeste, achei maravilhoso. Mas para o pessoal do Movimento Armorial, o resultado tinha deixado a desejar [...] Os

³³ Movimento Armorial foi uma iniciativa artística cujo objetivo seria criar uma arte erudita a partir de elementos da cultura popular do Nordeste Brasileiro. Um dos fundadores e diretores foi o escritor Ariano Suassuna. Tal movimento procura orientar para esse fim todas as formas de expressões artísticas: música, dança, literatura, artes plásticas, teatro, cinema, arquitetura, entre outras expressões. (MOVIMENTO, 2013).

brincantes eram acostumados a dançar nos terreiros tomando uma caninha, e era muito difícil para eles se adaptarem a um roteiro teatral, a um espetáculo de dança. E era difícil para os bailarinos do Ballet do Recife dividirem o mesmo espetáculo com aqueles brincantes, populares em todos os sentidos. Houve uma inadequação recíproca, um choque cultural entre popular e erudito. (Entrevista realizada por Gaudino, dia 26 de abril de 2006 com André Madureira). (GAUDINO, 2008, p. 28).

Desta forma, o trabalho do Balé Armorial teve vida curta, pois de acordo com Siqueira, citado por Gaudino (2008), o resultado do espetáculo *Iniciação Armorial aos Mistérios do Boi Afogados* não deixava claro o entrelaçamento de estilos pelo qual o Movimento Armorial tanto ansiava. O trabalho de André Madureira teve suas raízes nessa história, e a trajetória do artista se confunde com a trajetória do grupo Balé Popular do Recife³⁴, a primeira companhia profissional de dança de Pernambuco.

O trabalho do Balé Popular do Recife surgiu a partir de um desejo de criação de balé regional, cuja proposta era apresentar trabalhos coreográficos utilizando uma miscigenação cênica entre o erudito e o popular. De acordo com Gaudino, no início dos trabalhos fica evidente na fala do diretor a importância da pesquisa realizada com grupos tradicionais:

Doze pessoas integravam a equipe inicial da pesquisa. A prefeitura contratava os grupos populares para se apresentarem aos jovens dançarinos-pesquisadores que viam, anotavam e gravavam tudo. Porém, os resultados não eram satisfatórios, as estratégias não estavam funcionando. (GALDINO, 2008, p. 37).

De acordo com Gaudino (2008), Madureira e equipe acabaram por descobrir outra forma de pesquisa e construir uma eficiente metodologia de trabalho. Percebendo que os encontros promovidos pela prefeitura deixavam os grupos inibidos em suas apresentações, a equipe de pesquisadores passou a convidar os grupos de brincantes para participarem de festas que eles promoviam e brincarem livremente. De acordo com Madureira, a falta de elementos coreográficos era um dado comum dos grupos tradicionais e isso se refletia nas apresentações dos grupos:

³⁴ Nascido em berço de ouro, o Balé Popular do Recife, que começou adotando o nome de Grupo Circense de Dança Popular do Recife, surge como terceira tentativa de Ariano Suassuna para implementação de uma dança armorial. De acordo com Gaudino, existiam no início dos trabalhos do grupo cinco irmãos que atuavam juntos no primeiro elenco do balé, e todos trabalhavam invariavelmente unidos em torno de um projeto artístico. (GALDINO, 2008, p. 34-35).

As coreografias geralmente quem fazia eram os puxadores de fila, na base do apito, na base do grito. Quase não havia variação de desenhos, eram coreografias chapadas, com uma movimentação preliminar, círculos e filas indianas basicamente. (GALDINO, 2008, p. 38).

Foi incorporando criações experimentadas pelo grupo que o diretor da Companhia elaborou misturas de passos, pois não existiam muitas matrizes para compor coreografias. A ousadia criativa das coreografias, mesclando passos pesquisados com os grupos autênticos, com as criações individuais inventadas pelos integrantes do Balé, era também percebida nas concepções de figurinos e nos arranjos musicais executados pelos músicos profissionais contratados pelo grupo para execução dos espetáculos. De acordo com Gaudino, o trabalho do Balé Popular do Recife ficou solto na indefinição como grupo de dança por algum tempo, sem uma nomenclatura que pudesse defini-lo (como popular, tradicional, moderno etc.). O próprio Ariano, criador do grupo, não considerou o resultado estético da dança executada pelo balé como uma expressão armorial, por não ter alcançado, como ele pretendia, a fusão das linguagens da dança popular autêntica e tradicional executada pelos brincantes nas ruas com as técnicas eruditas da dança clássica. (GALDINO, 2008, p. 28).

De acordo com Bergson Queiroz, assessor de Ariano Suassuna que auxiliou as pesquisas iniciais do Balé, a razão do sucesso do Balé Popular do Recife se deu pelo cruzamento de folguedos executados dentro dos espetáculos do grupo. Cada agrupamento tradicional de brincantes tinha sua própria forma de organização, e quem dançava frevo não dançava caboclinhos e não realizava passos de cavalo-marinho, por exemplo. O Balé reuniu todas as danças em um único espetáculo, e tendo o resultado agradado ao público e a crítica, acabou por influenciar também na leitura dos grupos de brincantes, sendo comum hoje em dia um grupo tradicional realizar vários folguedos em suas apresentações. Mas faltava ainda definir qual era o trabalho do grupo. Era um grupo de dança já renomado, inspirado genericamente pelas tradições pernambucanas e posteriormente nordestinas, mas que dança era aquela? Foi inspirado em um livro sobre as Guerras de Pernambuco que André Madureira descobriu uma explicação para o tipo de trabalho que realizava na direção e no papel de coreógrafo do balé. O trabalho de pesquisa e a forma de adaptação para os palcos eram também metodologia e

processo de criação e foram denominados de *Dança Brasília*³⁵. A linha de separação entre a ideia original de Suassuna para uma Dança Armorial e o que Madureira designou como Dança Brasília era bastante tênue. De acordo com Gaudino (2008):

Sendo assim, realmente estamos falando de dois caminhos paralelos que resultaram em produtos diferentes, porém oriundos da mesma fonte, do mesmo pensamento, e que, enfim, vão cumprir objetivos similares de valorização das culturas populares. (GALDINO, 2008, p. 50).

A diferença principal entre as danças estava na concepção dos processos de criação. O trabalho de Madureira junto ao Balé preferiu investir em uma linguagem que buscasse referência no repertório popular, e não nas técnicas ditas eruditas. Sobre isso o diretor acrescenta:

Ariano e Bergson Queiroz insistiam para que a gente praticasse ballet clássico, ginástica. Achavam que estes elementos eram essenciais para a construção desta dança brasileira. Mas eu não quis me contaminar com nada – me desculpe o jeito de falar – quis me manter o mais “puro” possível, isolado, pesquisando somente o riquíssimo manancial de Cultura Popular, fruto das nossas pesquisas, porque sempre acreditei na tese que a nossa dança tem a sua própria cultura e sua técnica. (GALDINO, 2008, p. 47).

A sistematização da metodologia utilizada pelo Balé Popular do Recife acabou sendo utilizada na criação da Escola Brasília, em 1983, um centro cultural no centro do Recife, que funciona ainda hoje. Com a criação da escola, ampliou-se o objetivo inicial do grupo de perpetuar e multiplicar os conhecimentos adquiridos nos seus 37 anos de atuação no cenário da dança nacional. A possibilidade de criação de um método ganhou projeção através dos trabalhos da companhia e influenciou muitos intérpretes que utilizam a nomenclatura criada pelos mentores do Balé nos seus trabalhos coreográficos, solos, ou em outros grupos. Além de ter sido referência para diversos trabalhos e grupos de dança em Pernambuco, o Balé Popular do Recife também influenciou os trabalhos de grupos autênticos, em um processo de via de mão dupla. De acordo com Gaudino:

³⁵ Brasília é um adjetivo que designa tudo que tem origem indígena-brasileira e, neste caso específico, a ideia surgiu a partir das Guerras Brasília, termo pelo qual eram chamadas as guerras dos nativos (índios em sua maioria) contra os invasores estrangeiros em terras brasileiras (GALDINO, 2008, p. 50).

A Escola Brasília passou a formar um contingente de bailarinos populares maior do que a demanda dos elencos do núcleo Balé Popular do Recife. Isso ocasionou o surgimento de vários grupos de dança popular cênica, liderados por dissidentes ou descendentes do balé. O contato do Balé Popular do Recife influenciou também os grupos de brincantes, que incorporaram alguns movimentos, figurinos e até a maneira de atuar do grupo, ou seja, a pesquisa do Balé abriu uma via de mão dupla permanente, de tráfego intenso e resultados surpreendentes. (GALDINO, 2008, p. 69).

4 A LIMINARIDADE NAS PESQUISAS EM ARTES: CRUZANDO FRONTEIRAS E TRADUZINDO POSSIBILIDADES

Nos tempos atuais, em que as formas de entretenimento oferecidas em grandes estratégias de divulgação preenchem cada vez mais os espaços destinados ao lazer, trabalhar com a pesquisa de tradições e suas possibilidades de apropriação para a composição de espetáculos de danças brasileiras parece deslocado no espaço da sociedade. As formas quase artesanais na elaboração de tais trabalhos soam antiquadas e, como se estivessem fora do tempo, acabam por se tornar marginais na produção artística atual. Entretanto, de acordo com Quillici (2006), na discussão sobre o lugar do teatro como forma de entretenimento na sociedade contemporânea, o autor declara que é nesse aspecto marginal e liminar que podem ser encontradas possibilidades criativas e inovadoras:

O conceito de liminaridade surgiu de uma teoria antropológica dos rituais (Van Gennep) e depois foi largamente incorporado e ampliado pela teoria da performance de Turner e Schechner. O que me interessa aqui, é enfatizar o sentido de afastamento das ocupações e dos hábitos da vida comum que a liminaridade evoca, abrindo espaço para outras experiências e modos de apreensão do nosso estar no mundo, que podem impulsionar a atividade artística. (QUILLICI, 2006, p. 67).

A partir desta ideia limítrofe, entre a obra artística e a experiência proporcionada por esta construção, é que se pode inferir sobre estas produções. Tal fato geraria uma inquietude no trabalho, trazido pela instabilidade que a obra apresenta, pois desafia o artista a encontrar novas ações, outros modos de lidar com o já posto. A obra de arte produzida revela o deslocamento de um conhecimento que, na sua singularidade, apresenta uma forma única de como o artista se coloca no mundo. Este caminho deve ser percorrido com uma atitude filosófica, que articula a exposição do trabalho em uma proposta, um método, um conceito, trazendo possibilidades de discussões para além da própria obra. Sendo assim, a experiência deste pesquisador como artista conduz o processo desta pesquisa de tal modo que os trabalhos práticos desenvolvidos são oriundos de um questionamento que delimita um ponto de vista particular, propondo uma nova reflexão sobre os aspectos próprios da cultura tradicional brasileira, na sua

transposição para a cena. O estudo poderá vir a ser comum a várias pesquisas, através da proposta metodológica, mas a experiência da realização artística é particular e impossível de ser repetida, pois não se buscam receitas e sim possibilidades de interações. Como nos fala Bondía (2002):

Não se pode captar a experiência a partir de uma lógica da ação, a partir de uma reflexão do sujeito sobre si mesmo enquanto sujeito agente, a partir de uma teoria das condições de possibilidades de ação, mas a partir de uma lógica da paixão, uma reflexão do sujeito sobre si mesmo enquanto sujeito passional. (BONDÍA, 2002, p. 26).

Rey (2002), de acordo com Heidegger (1987), discute que a obra instaura um mundo, “amplia as percepções e o sentido ordinário que se tem das coisas, dos objetos e das situações” (REY, 2002, p. 131). É nesse mundo novo, aberto, onde há sempre um tensionamento, uma dúvida, que a pesquisa em artes se instaura, transitando ora pelos caminhos da teoria científica com seus grandes campos consolidados pelo tempo das ciências, ora pelos saberes sensíveis e místicos, que fazem com que a realidade não seja apenas o que se comprova, mas também o que se sente. Nas ciências, podemos dizer o que é verdadeiro ou falso, pois o resultado pode ser refutado ou não pelos métodos da experimentação, hipóteses e métodos. Entretanto, em uma pesquisa em artes, o saber trançado pela experiência apresenta outra lógica de reconhecimento, como nos reafirma Bondía (2002):

O saber da experiência é um saber que não pode separar-se do indivíduo concreto em quem encarna. Não está como o conhecimento científico, fora de nós, mas somente tem sentido no modo como configura uma personalidade, um caráter, uma sensibilidade ou, em definitivo, uma forma humana de estar no mundo. (BONDÍA, 2002, p. 27).

Segundo Navas (2009), o que move alguém a realizar uma pesquisa em arte é a busca de uma experiência teórico-estética que resultará em uma obra artística. Por experiência estética a autora considera tudo aquilo que nos tira do cotidiano, da mesmice, do todo dia a mesma coisa. Sendo assim, a experiência teórico-estética do artista deverá ser o ponto de partida de um trabalho criativo, mediante processos interacionistas, semióticos, temáticos, dramaturgicos, interpretativos, entre outros, que

serão reconfigurados a partir do processo artístico instaurado. Em um trabalho de elaboração artística em dança, a autora relata especificamente que “a experiência é construída em corpos estruturados por significados, corpos que são mapas de conteúdo elaborando metáforas corporais frente aos nossos olhos” (BONDIA, 2002, p. 2) e complementa:

[...], no entanto, por mais particular que seja uma situação dançada por um corpo em especial, aquele bailarino carrega consigo traços dos homens e mulheres de seu tempo e espaço e, por isto, frente a nós, também está um corpo cultural. (NAVAS, 2009, p. 6).

O abrir-se a uma experiência teórico-estética, de acordo com a pesquisadora, deve guiar todo o trabalho do artista-pesquisador. No processo de construção de uma obra em dança, o artista assumirá uma especificidade estética íntima, tornando pública a intimidade de seu corpo na sua relação com o mundo. É através desta interação, na organização do fenômeno apreendido dentro de uma determinada cultura, que o artista se comunica, traduzindo em arte sua experiência como um corpo cultural. Fundamentais para a reflexão e o desenvolvimento sobre a cultura e seus desdobramentos nos processos artísticos, os trabalhos devem ser analisados em um constante devir, desde os princípios que objetivaram a concepção da obra aos resultados que podem se constituir em um conhecimento sistematicamente revisitado.

Como possibilidade de entendimento metodológico do processo, o percurso de construção individual do intérprete e da sua obra aponta para a construção de um *corpo fenomenal*, que é, ao mesmo tempo, processo e resultado de sua pesquisa. Utilizando os conceitos existentes na obra do filósofo francês *Merleau-Ponty*, sobre a *Fenomenologia da Percepção*, especialmente em relação à construção de um *corpo fenomenal* a partir da *percepção artística* das manifestações tradicionais, surge uma possibilidade teórica para a compreensão de um percurso metodológico para processos de criação em danças brasileiras: *A Tradução da Tradição*. Como fontes de estudo, e apresentando convergências neste trabalho, discutiremos também duas propostas metodológicas de análises do gesto criador na composição cênica. Tais propostas realizam uma reflexão da singularidade do trabalho do pesquisador, a partir das suas *percepções* baseadas na *experiência* do artista.

4.1 A Fenomenologia da Percepção, de Merleau-Ponty, nos estudos em dança

O caminho metodológico desta pesquisa propõe um reconhecimento teórico, e também sensível e artístico, para análise e estudo de trabalhos poéticos que se inspiram nas tradições brasileiras a partir das experiências dos intérpretes. Por isso, buscaram-se alguns fundamentos no trabalho do filósofo e fenomenologista Merleau-Ponty, um dos maiores estudiosos da Fenomenologia³⁶. Foi Edmundo Husserl (1859-1938) quem iniciou os estudos do que ele chamou de busca das essências, do fenômeno. De acordo com Lomakine (1999), os fenomenólogos mais expoentes – entre eles, Husserl, Heidegger, Scheler e Merleau-Ponty voltaram-se para a ideia de intencionalidade, afirmando que toda consciência é intencional:

A fenomenologia pretende superar não só a separação entre corpo-consciência, como também as dicotomias consciência-objeto e ser humano-mundo. Nessa perspectiva, o corpo não se identifica às “coisas”, mas é enriquecido pela noção de que o ser humano é um ser-no-mundo. O corpo não é simplesmente uma coisa que se possui, é parte integrante da totalidade do ser humano; o ser humano é seu corpo. Ao estabelecer o contato com uma outra pessoa, eu me revelo por meio de gestos, atitudes, posturas, olhares, por manifestações corporais. (LOMAKINE, 1999, p. 27).

Assim, a Fenomenologia parte do pressuposto de que cada indivíduo tem sua história impregnada no seu próprio corpo, a partir das experiências vivenciadas e percebidas através do “mundo vivido”. De acordo com o filósofo, o conceito de mundo vivido parte do seguinte pressuposto:

É retornar a este mundo anterior ao conhecimento do qual o conhecimento sempre fala, e em relação ao qual toda determinação científica é abstrata, significativa e dependente, como é a geometria em relação à paisagem – primeiramente nós aprendemos o que é uma floresta, um prado ou um riacho. (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 4).

Especialmente, na obra *Fenomenologia da Percepção*, Merleau-Ponty

³⁶ A ciência que visa entender como os fenômenos aparecem à mente é a Fenomenologia ou Faneroscopia (de faneron = fenômeno), uma ciência das aparências, ligada à experiência. (PONTE; NIEMEYER, 2010).

(1945/1994) apresenta uma crítica ampla e rigorosa à compreensão positivista da percepção, por meio da revisão do conceito de sensação, sua relação com o corpo e com o movimento. A ciência, em sua fase positivista, considera a percepção como algo distinto da sensação, relacionando-as por meio da causalidade estímulo-resposta (percepção-sensação). Contra esta posição, o autor aponta que a percepção é o ato pelo qual a consciência apreende um dado objeto, utilizando as sensações como instrumento. De acordo com Nóbrega (2008), ao discutir a obra do fenomenologista:

A percepção está relacionada à atitude corpórea. Essa nova compreensão de sensação modifica a noção de percepção proposta pelo pensamento objetivo, fundado no empirismo e no intelectualismo, cuja descrição da percepção ocorre através da causalidade linear estímulo-resposta. Na concepção fenomenológica da percepção a apreensão do sentido ou dos sentidos se faz pelo corpo, tratando-se de uma expressão criadora, a partir dos diferentes olhares sobre o mundo. Considerando-se que “das coisas ao pensamento das coisas, reduz-se a experiência” (Merleau-Ponty, 1945/1994, p. 497), é preciso enfatizar a experiência do corpo como campo criador de sentidos, isto porque a percepção não é uma representação mentalista, mas um acontecimento da corporeidade e, como tal, da existência. (NÓBREGA, 2008, p. 141).

A percepção, nesse aspecto, é a fonte primária do conhecimento do indivíduo, pois é a partir dela que existe uma conexão com o mundo e criam-se significados para os atos. Refletir sobre o mundo e seus fenômenos não significa algo distante do que é vivido, pensado unicamente pelo intelecto, desprovido do sensível. Pelo contrário, no corpo se manifestam, de forma existencial – uma concretude que possibilita sentir de forma integral (corpo e espírito, razão e sensibilidade) – todas as experiências colocadas em contato com o mundo. É sobre este aspecto fenomenológico que a teoria possibilita uma reflexão, abrindo um diálogo com esta pesquisa. Explica-se, desta forma, porque processos pautados sobre o mesmo fenômeno (uma mesma tradição), oferecem diferentes resultados. Desta forma, analisar o processo criativo dos trabalhos analisados nesta pesquisa significa fazer da experiência do sensível um deslocamento do conhecimento para além do resultado artístico. Esta reflexão, especialmente relacionada às origens deste trabalho, abre possibilidades de diálogos com a academia e se posiciona como possibilidade de entendimento acerca do conhecimento produzido, alimentando uma rede de significados que sustenta subjetivamente o fazer artístico, dentro de uma abordagem metodológica objetiva.

Para entender este processo, Merleau-Ponty, citado por Matheus (2010), relaciona uma forma conceitual subjetivista, com um objetivismo formal na construção metodológica de trabalhos com artes:

É subjetivista por reconhecer que toda experiência é experiência de alguém, que é a “aparência das coisas”, é sua “aparência para um sujeito específico. Uma descrição dos fenômenos, isto é, da aparência das coisas, deve ser necessariamente a descrição de uma experiência subjetiva. Todavia, uma vez que o ser do sujeito é ser-no-mundo, isto é, uma vez que a experiência consiste em estar envolvido no mundo, uma descrição da experiência subjetiva não é uma descrição de algo puramente interior, mas de nosso envolvimento com o mundo que existe independentemente da experiência que temos dele. (MATHEUS, 2010, p. 31).

Analisado sob este prisma, o mundo deixa de ser algo em que meramente pensamos, mas o local onde interagimos através dos nossos perceptos, afetos, memória, reunindo experiências que vão sendo adquiridas a partir dos significados que temos de nossas crenças, sobre as quais vamos reafirmando nossos valores e nossas intenções. O trabalho de Merleau-Ponty não busca elevar-se acima do nosso envolvimento prático e emocional com o mundo, mas entender nossa existência nele, nossos vários modos de ser-no-mundo.

Nesta pesquisa, a percepção do trabalho artístico como fenômeno é analisada sob o prisma de um corpo fenomenal, construído culturalmente e que se expressa de formas variadas, na interpretação de um trabalho de tradução da tradição. No caso da dança, é através do corpo que o artista vai expressar a sua obra, revelando ao mundo sua visão subjetiva e original de sua criação. Assim, ele não pode criar as suas obras coreográficas fora do contexto concreto e sensível, não pode estar fora, porque, acima de tudo, ele é um ser situado, consciente de suas modalidades de expressão, capaz de operar uma transformação radical do signo pela ação do seu próprio corpo. Merleau-Ponty chama esta possibilidade de ação corpórea, de *corpo fenomenal*, ou seja, a atuação do artista se mobilizando em direção ao mundo. De acordo com Chih (2010):

Nesse sentido, o corpo fenomenal é a própria essência humana se mobilizando em direção ao mundo, a rede dos atos intencionais que animam a sua percepção. Um feixe de intencionalidades que coloca o sujeito em direção à sua própria transcendência, ou seja, às suas próprias possibilidades de ser no mundo. O sujeito fenomenal passa a ser uma transcendência imanente em

relação às suas tarefas, às suas obras, ao seu meio circundante, ao seu mundo como um todo. Transcendente no sentido de se projetar enquanto possibilidade de ser, e não no sentido de uma transcendência “espiritual”, onde o ser-sujeito se transportaria para fora do mundo. Imanente porque o ser-sujeito passa por uma modulação existencial com a sua realidade circundante. (CHIH, 2010, p. 54).

O dançarino se envolve não somente com a dança interpretada, mas com todo o contexto que envolve a pesquisa, desde a escolha dos elementos que fazem parte do percurso até a concretude da obra, com resultado estético de um processo criativo. Normalmente em definições e conceitos, as manifestações tradicionais se apresentam como circuitos fechados, sendo tradição um termo que define um significado para algo imutável, e que nos trabalhos especialmente relacionados às ciências sociais servem como parâmetro científico. Nas pesquisas em artes, aspectos tradicionais podem revelar novos significados, traduzidos pelo artista pesquisador a partir de suas experiências, através de novas interpretações sobre valores e modos de vida tradicionais, reconstruindo estruturas outrora rígidas. A obra que se instaura, através da percepção singular que o artista focaliza sobre o fenômeno tradicional, passa a fazer parte do mundo como um novo conhecimento na sociedade. Podemos verificar, sob a ótica da Fenomenologia, que o artista quando interpreta os paradigmas do mundo, utilizando a lente de sua experiência, traduzida pela criação artística, traz possibilidades para conversas dialógicas, que favorecem a abertura de novas discussões sobre o sentido do fazer artístico.

De acordo com Chih (2010), se existe um sentido na arte, ele deve ser percebido na própria tessitura carnal da obra, tanto quanto na sensibilidade corpórea do artista. É pelo corpo que o artista desdobra os elementos materiais de sua criação:

O artista não realiza a sua obra fora do campo sensorial em que está situado. Por isso, mesmo que ele quisesse se assumir como um sujeito não-sensível, não-corpóreo, isso não poderá nunca ser efetivamente possível. É porque a percepção do nosso corpo e do mundo que o cerca é o primeiro dado fenomenológico inevitável. Não podemos pôr em questão aquilo que é o mais visível e evidente: o nosso corpo encarnado. (CHIH, 2010, p. 52).

Desta forma, quando executa sua obra, o artista remodela as suas percepções do fenômeno através do seu próprio corpo. É por essa dimensão corpórea e existencial

que o artista pode passar a ressignificar o universo da cultura, os valores da tradição, instaurando novas possibilidades de entendimento do mundo. É pela modulação como ser-no-mundo que ele pode dispor de todos os materiais necessários para que a sua obra possa organizar e criar um universo de significações. Assim, como observa Merleau-Ponty,

O artista não realiza uma operação de pensamento que desenharia diante do espírito um quadro ou uma representação do mundo, um mundo de imanência e de idealidade. Imergindo no visível pelo seu corpo, ele próprio visível, o vidente não se apropria daquilo que vê: ele somente o aproxima pelo olhar, ele se abre ao mundo. (MERLEAU-PONTY, 1992, p. 18).

Alguns autores têm trabalhado com as possibilidades de entendimento do movimento, tendo como ponto de partida a Fenomenologia, por entender a dança como um fenômeno aberto, que não pode ser submetido a uma análise puramente científica. Dantas (1999) afirma que:

A metodologia, segundo Japiassu (1994), é um domínio da interrogação epistemológica; método e objeto são indissociáveis: a escolha do método se faz a partir do objeto a ser estudado. Partindo deste pressuposto, busquei, na imprecisão do método, caminhos para submeter a dança a um recorte conceitual. Acredito que foi o próprio objeto abordado – a dança – que exigiu este procedimento e, em vez de querer apreender firmemente o objeto, explicá-lo e esgotá-lo, optei em descrever seus contornos, seus movimentos, suas hesitações, seus êxitos e seus sobressaltos. Fiz isso, sem esquecer, porém, que escolher uma maneira de descrever a dança já é uma maneira de compreendê-la. Optei, assim pela fenomenologia como método de investigação. (DANTAS, 1999, p. 9).

Os movimentos de uma dança acompanham o acordo perceptivo do artista-intérprete com o mundo. As sensações aparecem associadas a movimentos, e cada elemento encontrado no cotidiano pode ser um possível desencadeador para um gesto criador, que convida à realização de uma criação, concretizando, assim, novas possibilidades de interpretação das diferentes situações existenciais. Esse conceito de percepção só é possível porque Merleau-Ponty rompe com a noção de corpo-objeto e com as noções clássicas de sensação e órgãos dos sentidos como receptores passivos. De acordo com Nóbrega, Merleau-Ponty reforça a teoria da percepção fundada na experiência do sujeito encarnado, do sujeito que olha, sente, e na

experiência de um corpo fenomenal, que reconhece o espaço como expressivo e simbólico. A estratégia criadora possibilita o enriquecimento de uma percepção interna, bem como a de um universo novo vivenciado, que torna evidente a experiência artística do intérprete, concretizando os princípios ancestrais de um conhecimento vivido, concebido mediante uma nova composição artística. A autora considera, assim, que:

A teoria da percepção em Merleau-Ponty (1945/1994) também se refere ao campo da subjetividade e da historicidade, ao mundo dos objetos culturais, das relações sociais, do diálogo, das tensões, das contradições e do amor como amálgama das experiências afetivas. Sob o sujeito encarnado, correlacionamos o corpo, o tempo, o outro, a afetividade, o mundo da cultura e das relações sociais. (NÓBREGA, 2008, p. 142).

Desta forma, pode-se pensar que todo processo criador que busca na tradição os elementos para uma nova obra deverá partir da experiência do artista e das percepções elaboradas sobre o próprio fenômeno tradicional. Essa arte elaborada a partir da experiência retira o artista de um espaço consagrado e previsível, fazendo a ponte entre o que é produzido artisticamente e o cotidiano:

A arte como modo de criar e cuidar das nossas formas de relação com o mundo e conosco mesmo. Transformação do cotidiano significa aqui a descoberta de um agir que não é o mero esquecer-se nas ocupações, o perder-se nos hábitos já cristalizados [...] um olhar que não quer prender as coisas em uma representação que as fixa, não evita a impermanência dos fenômenos e possibilita a apreensão poética dos acontecimentos. (QUILICI, 2006, p. 73).

É por isso que no seu primeiro contato com o fenômeno, objeto de sua inspiração, o artista se encaminha para uma “deformação coerente” da realidade sensível. Assim, como uma distorção criativa ou uma espécie de reconfiguração da linguagem ordinária utilizada diariamente nos gestos e enunciações, o artista dialoga com o cotidiano e cria uma nova relação com o mundo que o cerca. Este conhecimento gerado passa a ser apresentado em teses, dissertações, sob a forma de *performances*, obras coreográficas, e passa a fazer parte da sociedade sob um novo conceito, deslocando paradigmas, redistribuindo estruturas, agregando novos valores a diferentes sistemas. De acordo com Vasconcelos (2002), relacionamos-nos com o mundo e seus diversos sistemas simbólicos por meio de paradigmas que influenciam nossas ações:

além de influir sobre nossas percepções, estes paradigmas (do grego *parádeigma*, que significa modelo ou padrão), são como um conjunto de regras e influenciam as nossas percepções do mundo:

Eles funcionam como filtros que selecionam o que percebemos e reconhecemos e que nos levam a recusar e distorcer os dados que não combinam com as expectativas criadas por eles. Construído sobre bases científicas positivistas, os paradigmas fazem-nos acreditar que o jeito como fazemos as coisas é o certo ou a única forma de fazer. Assim, costumam impedir-nos de aceitar ideias novas, tornando-nos pouco flexíveis e resistentes a mudanças. (VASCONCELOS, 2002, p. 31).

As pesquisas em artes, que partem de reflexões fenomenológicas de experiências individuais do mundo vivido, analisadas em processos de criação, têm justamente a função de romper paradigmas, trazendo para a sociedade novas possibilidades de entendimento do mundo, de maneira singular e sensível, através da obra do artista. De acordo com Chih (2010), muitas vezes quando nos deparamos com as obras de arte, queremos interpretar o que percebemos com nossos sentidos, buscando por vezes um sentido obscuro por trás daquilo que vemos. Analisando desta forma, seria como se a obra tivesse intenções puras, como se o pensamento daquele que fez o trabalho pudesse ser decodificado numa fórmula intelectual: “Somos tentados a especular sobre a ideia ou a intuição do autor, como se houvesse uma incógnita vagando na sua mente criativa.” (CHIH, 2010, p. 51).

Quais as consequências do ponto de vista da percepção fenomenológica para a construção metodológica deste trabalho? No movimento dos corpos, realizados a partir dos processos artísticos gerados pela experiência dos artistas, pode-se fazer a leitura, com lentes sensíveis dos aspectos visíveis e invisíveis do ser, de aspectos relevantes encontrados nas pesquisas. As significações que surgem, o sentido da obra concreta, são, em última instância, significações vivenciadas no cotidiano de cada intérprete, a partir de suas experiências do mundo vivido. Desta forma, o fazer artístico está subjetivamente ligado a um ato de criação único, um meio de expressão e de comunicação singular, inerente a cada indivíduo, com suas próprias motivações e percepções. O artista, como produtor de subjetividades, convida através de sua obra a um mergulho no sensível, que nos permite perceber a profundidade do trabalho

desenvolvido e do encontro entre a arte e o fenômeno que a inspirou. Ao fazer este destaque, não iremos reconhecer no trabalho do artista os fenômenos detectados exatamente da forma como são manifestados na sociedade. O importante neste trabalho não é replicar, imitar ou resgatar o olhar do pesquisador para a obra do artista. A Fenomenologia reconhece a impossibilidade de redução completa sobre o trabalho do pesquisador, influenciado pelos limites da própria consciência, mas oferece possibilidades de entendimento de construção dos processos geradores que constituíram a criação de uma obra.

Nesse sentido, para entender os processos geradores das criações artísticas aqui apresentadas, buscou-se um entendimento sobre o ato criador em sua manifestação na arte, especificamente relacionada às tradições presentes em manifestações da cultura brasileira. Desta forma, averiguar diferentes ângulos de observação na elaboração do processo artístico oferece uma ampliação da compreensão sobre a obra do artista e, conseqüentemente, uma aproximação maior com a complexidade total existente na construção do corpo fenomenal do intérprete.

4.2 As fontes da proposta metodológica Tradução da Tradição: a Ancestralidade e o Teatro do Movimento

A proposta do Teatro do Movimento foi estabelecida por *Cássia Navas e Lenora Lobo* no livro *Teatro do Movimento: proposta metodológica para o intérprete criador* (2007). Partindo de sua experiência como coreógrafa da *Cia. Alaya Dança*, criada em 1989, Lenora Lobo apresenta uma proposta de trabalho para a dança contemporânea, utilizando três eixos fundamentais: o corpo cênico, o movimento estruturado e o imaginário criativo que, juntos, organizam a composição artística:

A composição é a elaboração, ou tradução, do imaginário criativo, que se manifesta no corpo cênico, produzindo e se expressando em movimentos estruturados. Se analisarmos os três vértices, eles poderão ser facilmente reconhecidos em qualquer composição, embora nós, artistas, muitas vezes não tenhamos conhecimento destes. (LOBO; NAVAS, 2007, p. 76).

De acordo com as autoras, a construção de um imaginário criativo estabelece um

espaço cênico ilusório na cena (espaço simbólico), entre os dançarinos e o público, entre os dançarinos e a obra e entre os dançarinos e a pesquisa. Esta construção cria uma atmosfera da obra espetacular, unindo improváveis construções, misturando elementos e suprimindo outros na construção imagética do trabalho. O estudo das autoras, pautado sobre obras contemporâneas, cita a importância da dramaturgia na elaboração dos processos de criação em dança:

Criação, movimento e expressão. Desde os primórdios da civilização a dança vai se construindo nas celebrações da colheita, da vida e da morte, nas manifestações da espiritualidade, na incorporação dos deuses e na tradução mais rica da cultura dos povos. Dramatizando as emoções, pensamentos e significações em movimentos, esta arte, através dos tempos, vai saindo do patamar das celebrações para alçar vôo no universo das linguagens. (LOBO; NAVAS, 2007, p. 73).

Nos trabalhos de criação em dança contemporânea pode-se argumentar que a tradução para a cena, a partir das pesquisas de campo no contato com a dramaturgia (que envolve a música tradicional, os instrumentos, a forma de organização da dança, a cenografia e os figurinos e adereços), pode servir de base para a composição artística. No entrelace dos elementos outras possibilidades surgem, a partir do imaginário criativo elaborado a partir das dramaturgias escolhidas, que podem misturar o congado com técnicas da dança contemporânea, por exemplo. Nesta relação a localidade se perde, o tempo se funde em um espaço irreal, construído na idealização do artista e no terreno simbólico da cena. No caso das danças brasileiras, a localidade não se perde, pois ela é anterior ao processo de criação, já fazendo parte do imaginário criativo de um povo. A dramaturgia que envolve os trabalhos também se dá de forma diferente nas criações. Nos processos de criação em danças brasileiras, os elementos dramaturgicos servem como pilares de todo o trabalho, auxiliando na relação que se estabelece entre a pesquisa e a obra de forma direta. Já no trabalho contemporâneo, a dramaturgia se mantém no âmbito das sensações e percepções especialmente, e o dançarino não buscará, literalmente, a representação da pesquisa de forma direta na cena. Meneghini (2010) argumenta que a ampliação do conceito de dramaturgia como um coletivo de fatores, elaborado por Pavis em seu Dicionário do Teatro (2001), pode levar a uma compreensão maior sobre a utilização do termo nas concepções em dança:

A noção de que a dramaturgia engloba os meios cênicos de realização de uma obra, o que possibilita a compreensão do exercício da Dramaturgia não mais apenas como uma aplicação individual, como seria no seu sentido clássico, mas como um coletivo de eventos, de escolhas, de possibilidades, de realizações de uma obra artística. (MENEZHINI, 2010).

O segundo elemento da proposta do Teatro do Movimento, o movimento estruturado, utiliza-se da organização de gestos como possibilidade de expressão corporal. Nesse sentido, nos trabalhos com danças brasileiras, o reconhecimento e o aprendizado de tais movimentos são cruciais para a reestruturação desses elementos como algo novo. O artista pode utilizar as matrizes pesquisadas, criando interações entre o indivíduo que dança e o espaço, o tempo, o ritmo ou o relacionamento com o outro. Desta forma, estrutura-se uma movimentação nova, capaz de apresentar de onde partiu o processo criativo do artista, possibilitando perceber o princípio do trabalho (a pesquisa) e o resultado (a obra). Tal processo pode ser relacionado neste trabalho à tradução dos passos característicos e das matrizes de movimentos tradicionais encontrados nas pesquisas de campo. Esses estudos podem ser inspiradores e oferecer novas possibilidades de utilização dos elementos pesquisados. Nos movimentos e nos gestos dos mestres e brincantes, existem inúmeras formas corporais estruturadas e codificadas através da tradição. O reconhecimento e o aprendizado de tais movimentos são cruciais para a estruturação desses elementos como potências novas. O artista pode utilizar os movimentos pesquisados a partir da tradição, criando novas interações com o espaço cênico, variando os elementos estruturais da coreografia, com mudanças no tempo, nos níveis de atuação, nas direções estabelecidas, na qualidade dos apoios, no fluxo e dinamicidade dos movimentos, e no relacionamento com o outro. Esta relação está de certa forma mais presente nos trabalhos com as danças brasileiras. No caso da dança contemporânea, de acordo com as autoras, a pesquisa irá desenvolver análises a partir do registro e da observação dos fatores do movimento, que fornecerão novos e eficazes procedimentos para a transposição e teatralização de ações físicas encontradas no cotidiano. Necessariamente, não passarão por uma identificação com as matrizes tradicionais, ou, se fazem esta relação, ela será diluída na estruturação de outros elementos

dramatúrgicos. Desse modo, de acordo com as autoras, a utilização da corêutica de Laban (1978) pode auxiliar as possibilidades de codificação e atribuição de significado da dança, gerando uma leitura profunda e precisa das qualidades dos movimentos presentes na construção da obra. A partir desta teorização, observamos que a relação entre a dança contemporânea e as danças brasileiras apresenta territórios bem definidos quando são teoricamente analisadas em variados aspectos.

Segundo Laban (1978), cada movimento pode ter várias interpretações de acordo com a forma que ele é realizado. Um movimento pode ser executado com **peso firme** (ação vigorosa) ou **suave** (sensação de leveza ou ausência de peso); com **fluência livre** (ação contínua, que não se interrompe facilmente, como os saltos, giros e rolamentos) ou **controlada** (que permite que o movimento seja interrompido ou contido); com **tempo súbito** (com duração menor e velocidade maior) ou **sustentado** (com duração maior e velocidade menor). Em uma coreografia, um mesmo movimento matriz, recolhido em sua forma original em uma pesquisa de uma dança tradicional, pode ser traduzido das mais diversas formas, com possibilidades diferentes de interpretação. Por isso, uma mesma manifestação tradicional pesquisada pode gerar uma infinidade de novos elementos e de possibilidades artísticas.

Como terceiro e último elemento presente no método proposto pelas autoras, a elaboração do corpo cênico é o trabalho corporal do artista do movimento, que o mantém sempre apto ao ato de criar, expressar e repetir, com uma determinada intenção, o novo movimento concebido:

A repetição ou representação do criado deve estar imbuída da apropriação das qualidades inerentes às sensações e ideias manifestadas para que a repetição não se torne mera forma vazia, mas um transbordamento, uma recriação, uma reinvenção. (LOBO; NAVAS, 2008, p. 34).

Desta forma, concomitantemente à pesquisa de movimentos, a expressividade deve ser trabalhada o tempo todo, através da sensibilização do corpo por meio dos trabalhos relacionados à pesquisa corporal que se deseja realizar. Imprescindível para qualquer trabalho com dança, o conhecimento corporal deve ser incorporado na construção do treinamento do corpo, preparado não apenas para o ato de dançar, mas também para a cena. Este elemento estará presente em qualquer processo de criação,

pois terá relação direta com a intencionalidade da obra, seja ela qual for.

Nas oficinas sobre a Escuta do Corpo com a pesquisadora e bailarina Jussara Miller, realizadas em março e abril de 2012, a partir da pesquisa desenvolvida pela autora a partir da sistematização da Técnica de Klauss Vianna, percebe-se a importância dos trabalhos de sensibilização do intérprete, na elaboração do corpo cênico, para que ocorra uma transformação na compreensão do movimento:

Estimulamos o aluno a (re)conhecer o próprio corpo, para que ele possa promover a transformação gradual de ausência corporal para presença corporal, ou seja, da dormência para o acordar, e conseqüentemente disponibilizar o corpo para lidar com o instante do momento presente. Esta transformação se dá pelo despertar dos cinco sentidos, mediante os quais nos relacionamos com o mundo e desenvolvemos o sentido cinestésico que compreende a percepção do corpo no espaço e no tempo. (MILLER, 2007, p. 54).

Desta forma, estruturado sobre um triângulo da composição – o Imaginário Criativo, o Movimento Estruturado e o Corpo Cênico –, o trabalho de Lobo e Navas apresenta amplas possibilidades de compreensão do desenvolvimento artístico, especialmente elaborado para os processos de criação em dança contemporânea, cujas ideias podem ser reestruturadas nas análises de composições em danças brasileiras. Outra proposta metodológica que busca relacionar elementos de pesquisas teóricas em *performances* das artes da cena é o trabalho denominado *Corpo e Ancestralidade*. A análise de tal trabalho terá importância crucial na metodologia da pesquisa aqui desenvolvida em relação à vivência ancestral dos intérpretes, em um trabalho de tradução da tradição.

Desenvolver trabalhos artísticos sob a ótica do universo mítico da cultura afro-brasileira tem sido o objeto de estudo desenvolvido pela Professora Dra. Inaicyrá Falcão dos Santos, junto aos alunos de Graduação e Pós-Graduação em Dança e em Artes na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e, também, quando lecionava no Departamento de Artes Teatrais da Universidade de Ibadan, na Nigéria. Esse trabalho, cuja origem está na própria história de vida da pesquisadora, foi traduzido teoricamente em sua tese de doutorado, defendida em 1996, junto à Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (USP). O trabalho discute as possibilidades

de análises coreológicas e de criações artísticas, com base na proposta coreográfica que traduz, de maneira pessoal, a história do indivíduo. O trabalho de tradução e o processo de criação estão centrados no estudo que se faz sobre o mito selecionado, e não no mito em si ou na reprodução de rituais nos palcos. O que importe é o significado que isso gera no intérprete. A partir deste percurso, a autora discute uma elaboração de princípios, que “poderiam inspirar a arte e a dança contemporânea brasileira, tendo a tradição como ponto de partida, mas que se reestrutura sob o ponto de vista criativo do coreógrafo” (SANTOS, 2003, p. 33). O objeto de pesquisa da metodologia *Corpo e Ancestralidade* é a tradição cultural de povos que vivem no Brasil, especialmente centrada na figura do mito, no universo da cultura Yorubá, cuja análise de movimentos, danças, cantos, músicas e rituais deve ser entendida como expressão da diversidade cultural e corporal de um povo.

Nesse sentido, o trabalho metodológico utiliza-se da tradição oral, da memória, da presença simbólica de histórias mitológicas e das matrizes ancestrais corporais para compor elementos coreográficos, buscando a relação entre a tradição afro-brasileira e a dança contemporânea. Partindo do estudo do universo simbólico e mítico do tambor Batá consagrado ao Orixá Xangô, a pesquisadora realizou um processo criativo com a montagem cênica do poema *Ayán: Símbolo do Fogo*. O mito passa a ser o objeto privilegiado da investigação do método neste caso, pois traz à cena a razão da existência de vários grupos tradicionais, através das expressões rituais de gestos, cantos, danças, objetos, cores, tipos de alimentos, que se revelam no modo de ser, pensar e agir cultural dos participantes do grupo, de modo a reavivar a ancestralidade mantendo a tradição atual. Na tradução coreográfica do poema, a autora situou a experiência mítica da cultura Yorubá no próprio intérprete, em uma percepção artística da expressão oral da cultura africano-brasileira, expressa em movimentos. Outro aspecto importante foi a materialização do discurso, que concernia ao movimento corporal e a elementos da composição coreográfica por meio de qualidades rítmicas, gestuais, vocais e visuais da apresentação. Embora o processo de criação do trabalho coreográfico não tenha ocorrido de uma maneira propriamente linear, já que é impossível precisar os momentos específicos em que as ideias iam surgindo, a autora apresenta uma possibilidade de análise do processo de criação, a partir dos passos

sugeridos por Wilferd A. Peterson (1991), em *A Arte do Pensamento Criativo*:

Primeira fase: Saturação

Para se pensar na criação cênica dessa matéria-prima cultural, Santos procurou relacionar aspectos intelectuais e coreográficos, no modo como os fenômenos se configuravam e nas relações dentro do conteúdo significativo do universo Batá.

Segunda fase: Incubação

Vivenciando o fenômeno e procurando trabalhar o sentido prático da experiência como protagonista da ação, a artista configurou a ideia principal do trabalho ao transformar o conto mítico de *Ayán* em *orikí*. O texto utilizado pela pesquisadora foi de grande importância na elaboração da obra artística, reafirmando o reconhecimento da cultura do povo Yorubá e de seus descendentes.

Terceira fase: Iluminação

A personagem *Ayán*, elaborada a partir da interpretação da artista, trouxe os elementos corporais, rítmicos, vocais e visuais de forma intrínseca através do *orikí* criado a partir do mito de origem do tambor Batá, coletado na pesquisa de campo, na Nigéria. Por sua importância em todo o processo, o *orikí* criado foi apresentado como abertura do trabalho artístico e foi, de fato, o norteador de toda a pesquisa e de toda obra artística.

Quarta fase: Verificação

Era imperativo, para a realização do trabalho, a união da teoria e da prática, refletindo a *performance* artística como um meio de comunicação e expressão, de educação e autoeducação. Foram levantadas e obtidas informações sobre o vocabulário pesquisado, sobre a identificação dos movimentos e gestos pertinentes, que ocorriam com maior frequência nas danças produzidas pelo ritmo Batá. A organização sistemática desses dados visava à possibilidade de reflexão permanente sobre o mito pesquisado, não no sentido de esgotar as possibilidades, mas para abrir caminhos em novas potências de criação.

A montagem de *Ayán: símbolo do fogo* resultou da elaboração de uma linguagem específica, com base concreta no ritmo, na sua implicação no corpo, no espaço, na qualidade dos movimentos, dos gestos, da palavra, fazendo com que a fluência

ocorresse nos planos objetivo e subjetivo. De acordo com Santos (2006), foi durante os exercícios de laboratório, a partir do conhecimento adquirido, que a consciência foi sendo adquirida e, aos poucos, foi formando um vocabulário com movimentos que se repetiam com frequência nas improvisações. “Os movimentos, então, foram experienciados, com variações estruturais diferentes, na elaboração da configuração cênica. Desta forma, a linguagem cenográfica, espaço, tempo, música, ritmo e figurino foram interagindo dialeticamente”. (SANTOS, 2006, p. 88).

Na percepção artística da intérprete, a realidade temática estava no exterior, mas sua realização transformava-se no interior de sua subjetividade, no inconsciente, e voltava à superfície, concretizando o espaço interior externamente. O argumento do poema *Ayán*, e sua expressão estética, fundamentaram-se em uma narrativa sucessiva, na qual as ações entre os versos decorriam no tempo, coordenados de forma direta, na qual cada acontecimento era resultante do precedente. De acordo com a autora:

A montagem cênica pretendeu mostrar sobretudo a personalidade de *Ayán*, e teve como suporte enfático-melódico o ritmo batá produzido nos terreiros *Nagô* na cidade de Salvador-BA, Brasil, enquanto o vocabulário corporal teve a qualidade estilística das ações do *Batá-corporal* da cidade de *Oyó*, Nigéria. (SANTOS, 2006, p. 89).

A experiência do processo de criação da obra estabeleceu a origem de uma hipótese de criação, de uma expressão artística no cenário da arte e da dança-educação brasileira. A autora percebeu a importância da contribuição e, ao mesmo tempo, o desafio e a complexidade de fazer-se compreendida como uma artista-educadora nos parâmetros do universo acadêmico. O aspecto fundamental seria ter todo o processo consciente e informado. Era necessário, para elaborar e divulgar o trabalho, conhecer e investigar a realidade do universo que pretendia estudar. Tratava-se de respeitar, na aventura criativa, os espaços, e de refletir sobre a função do dançar nos rituais dos terreiros de orixás, e as diferenças dessas para os processos traduzidos para as composições coreográficas teatrais. Era preciso, também, discernir a vivência intuitivo-criativa da vivência religiosa no universo estudado. O argumento que a autora desenvolveu é de que, para se pensar a tradição africana brasileira, para compor formas verdadeiramente expressivas na criação artística, faz-se necessário levar em

consideração os valores da cultura em questão.

Analisando a proposta da pesquisadora, fica clara a importância da atuação mediadora do coreógrafo-tradutor como agente de integração, que pode estabelecer uma coerência, uma organicidade entre a tradição de um povo e o conhecimento da arte teorizado, possibilitando o enriquecimento da cultura e, conseqüentemente, da arte e da educação. Assim, o trabalho coreográfico passa a ser um trabalho íntimo, pessoal, que necessariamente perpassa a história pessoal e individual do intérprete que, confrontado com a pesquisa, buscará nas suas experiências de vida (sejam elas artísticas ou não) respostas para a realização de sua obra. Esses pressupostos levam a concluir que o aluno ou o artista podem, de acordo com a vivência, o interesse e a experiência estética de cada um, retomar sua história pessoal, suas raízes e sua autoestima, bem como a valorização de uma tradição na sua ação cotidiana, ou na sua proposição artística. O processo criativo passa a ser direcionado para uma investigação pessoal da tradição pesquisada, mediante elementos ancestrais que estabelecerão potencialidades para a execução de elementos coreográficos e cênicos.

Assim, exemplarmente, podemos observar na leitura de diversos trabalhos decorrentes da metodologia de *Corpo e Ancestralidade* da autora que existem infinitas possibilidades de apropriação e de elaboração na construção de processos de criação em dança. O contato com a proposta pluricultural de dança-arte-educação norteou o perfil teórico-prático do trabalho de treinamento popular para atores na pesquisa de mestrado de Oswanilton de Jesus Conceição, *Do Jongo ao Jogo: Um proposta de treinamento popular para atores* (2011). O trabalho buscou a possibilidade de utilização de uma dança tradicional brasileira (Jongo) como caminho para o fomento de conhecimento, e a busca por elementos na construção do corpo cênico no trabalho do ator. Desta forma, e de encontro com a experiência do pesquisador, a dança do Jongo foi utilizada como uma possibilidade propiciadora de trabalho corporal para atores. Tal escolha deve-se às potências geradoras de criação que a dança propicia, “por causa de seus elementos artísticos, lúdicos, dinâmicos, improvisacionais e coletivos, que consentem a sua classificação como uma prática pública da cultura afro-brasileira e permitem sua inserção no contexto do teatro popular nacional” (CONCEIÇÃO, 2012, p. 51). De acordo com o autor, foram observadas compatibilidades entre a prática do

Jongo, os jogos teatrais e a forma do teatro de rua, que serviu de referência para a elaboração da pesquisa. Como resultado, os conhecimentos das matrizes dos movimentos da manifestação folclórica tradicional, transpostos para a sala de aula como possibilidade cênica, favoreceram o desenvolvimento do potencial criativo dos atores envolvidos nas oficinas.

As experiências das duas propostas aqui descritas, trouxeram possibilidades de apropriação teórica e serviram de fonte para a elaboração de uma proposta de estudos e análises sobre trabalhos coreográficos de danças brasileiras que se inspiram nas tradições nacionais: *A Tradução da Tradição*.

4.3 Abordagem sistêmica do gesto expressivo e análise dos trabalhos coreográficos: metodologia utilizada pelo Departamento de Filosofia, Dança, Estética e Música da Université Paris VIII Saint Dennis

Nos estudos teóricos em dança, o que chamamos de análise de movimento situa-se na liminaridade entre prática e teoria. Ao tentar elaborar discursos referenciais sobre a sua prática, o artista-pesquisador busca, a partir de sua experiência, compreender os aspectos intrínsecos que tornam o seu processo de criação diferente do outro. Este é o sentido do trabalho realizado pelo Departamento de Dança na Universidade de Paris VIII Saint Dennis: *A abordagem sistêmica do gesto expressivo*, coordenado pela professora Dra Christine Roquet³⁷:

Por diversos motivos que vou explicar agora, preferi chamar esse campo de pesquisa: Abordagem Sistêmica do Gesto Expressivo. A abordagem sistêmica considera a corporeidade como um “supra sistema” cujos subsistemas – somático, perceptivo, psíquico, entre outros – estão em interação constante. Trata-se aqui de uma visão holística do “corpo”, e de um pensamento do processo que evita hierarquizar as noções de central/periférico ou

³⁷ A pesquisadora é Coordenadora do Departamento de Estética, Filosofia, Dança e Música da Universidade de Paris VIII Saint Dennis. Dra. Christine Roquet apresentou esta análise durante o curso realizado na Universidade de Paris VIII, durante os meses de novembro a abril, quando o pesquisador desta tese esteve presente como aluno do programa de bolsas PDSE Bolsa Sandwich da CAPES. A professora cedeu o material de aula para que o pesquisador realizasse este trabalho, uma vez que ainda não existe um livro publicado sobre este assunto. De acordo com a pesquisadora, o trabalho sobre análise do movimento através de uma Abordagem Sistêmica do Gesto Expressivo, como uma ferramenta para realização de reflexões sobre obras coreográficas, encontra-se em fase de finalização e deverá ser publicado no final deste ano na França.

profundo/superficial, por exemplo, e que inclui o observador. A neutralidade aqui é impossível; a leitura do gesto do outro me remete à minha própria capacidade de olhar e exclui o juízo de valor. O espectador faz-se espectador e a leitura do gesto é uma “leitura do gesto em relação” com o outro, com o espaço, com o meio-ambiente, etc. Se tivermos que analisar ou observar um detalhe, não poderemos perder de vista que a percepção afirma que “não existe o «homem interior», [que] o homem está no mundo, [que] é no mundo que ele se conhece [e que] o mundo é aquilo que percebemos”. (ROQUET, 2011).

A análise do gesto sistêmico, desenvolvida nesta universidade pela pesquisadora, pressupõe quatro diferentes níveis:

- *Nível da narratividade*: A coreografia ou o espetáculo conta uma história, e a análise se dá a partir aquilo que é criado diretamente de uma anedota (tipologia de personagens, colocação em cena de situações a partir de uma mimeses ou teatralização da personagem), por meio do gesto³⁸;

- *Nível da “mis en scène”*, ou do estar em cena: A composição é analisada como uma construção que engloba a relação de todos os arranjos, desde a relação do intérprete com o espaço dinâmico e simbólico da cena, até a utilização da música, ou de um pedaço da música, ou a ausência desta como estruturação do tema a ser desenvolvido;

- *Nível da Cenografia*: As análises são realizadas a partir do conjunto de elementos intrínsecos das coreografias, ou da ausência deles: local cênico (cenário), luz, figurinos, adereços e maquiagem, e a relação do dançarino com o espaço;

- *Nível da Interpretação*: A análise se faz diretamente em relação ao jogo do intérprete em cena, cuja atuação resulta em uma maneira particular de produzir um gesto ou reproduzir um movimento. Este nível de interpretação diz respeito ao trabalho do dançarino, a partir de um projeto definido previamente;

Os níveis de interpretação propostos fazem parte de um campo de observação que pode auxiliar o pesquisador-artista, aprofundando sobre as questões teóricas inerentes à percepção da sua obra. A importância de uma análise detalhada está sintonizada com a necessidade de se encontrar perguntas e respostas dentro de um novo campo artístico-acadêmico, que busca na diversidade de fazeres a riqueza do

³⁸ Roquet prefere a palavra gesto à palavra movimento: “Estou falando aqui do “gesto”, porque uma máquina tem movimentos, mas o homem faz gestos. Em latim, a palavra “gero” também quer dizer carregar e o movimento do bailarino é de fato, de alguma forma, “carregado” pelo chão, pelo espaço, pelo olhar do outro, pelo seu próprio olhar sobre o mundo” (ROQUET, 2011).

conhecimento produzido.

Segundo Roquet (2011):

Certamente, o nosso campo “científico” é ainda bastante jovem e está à procura de suas próprias “insígnias de nobreza” teóricas, com dificuldade de fixar seus pressupostos epistemológicos. Demos-lhe tempo... Porque, se as demais artes são objetos de uma “pesquisa fundamental”, então, por que não o gesto dançado? Quais são as razões sociais, culturais, políticas que fundamentariam tal recusa? Em nossas sociedades ocidentais, onde a circulação do poder é feita pelo logos – a razão amparada pela linguagem – é indispensável para o bailarino, artista do gesto, refletir, falar, nomear seu próprio trabalho. (ROQUET, 2011).

Cruzando com o trabalho desta tese, pode-se argumentar que todos esses níveis de análise, quando estudados sob a ótica da metodologia Tradução da Tradição, relacionam-se aos processos de criação, a partir do olhar do artista no campo de pesquisa. Desta forma, o texto que surge do estudo da tradição passa a oferecer amplas possibilidades de abstração e inspiração na construção dos trabalhos poéticos traduzidos para a cena, a partir de diferentes referenciais existentes na pesquisa de campo. A tradução atravessa as estruturas cênicas analisadas em diversas configurações dramáticas, que se manifestam como protocolos de criação dos artistas responsáveis pela autoria dos espetáculos. Não podemos esquecer que todo o processo de estruturação cênica está diretamente atrelado à poética daquele que cria a obra artística, a partir de uma escolha pessoal, na figura do diretor, do coreógrafo ou do intérprete.

No próximo capítulo, teremos por objetivo aproximar as teorias de interpretação existentes nos processos tradutórios intersemióticos desenvolvidos nos estudos da Traductologia a partir do corpo fenomenal descrito por Merleau-Ponty, que surge na atuação do artista. Na análise dos espetáculos produzidos pelo Grupo Sarandeiros, faremos uma apropriação dos níveis de interpretação coreográfica a partir da análise do gesto expressivo. Nesta discussão, surge a possibilidade de criação de uma análise própria, que, no contexto desta pesquisa, relacionará a Tradução da Tradição e as danças brasileiras.

5 A TRADUÇÃO DA TRADIÇÃO NO TRABALHO DO GRUPO SARANDEIROS: ESTUDOS DE CASO DE OBRAS DO GRUPO

O trabalho do Grupo Sarandeiros vem sendo construído, nos últimos 18 anos, sob a coordenação do pesquisador deste trabalho. Durante os 33 anos de existência, o grupo se mantém com atividades de extensão junto à Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Ao longo dos anos, todos os trabalhos do grupo vêm tentando construir uma metodologia de ação prática e desenvolver teorias que possam dialogar com a pesquisa em uma leitura acadêmica dos trabalhos. Por estar institucionalmente instalado dentro de uma Universidade, os trabalhos do grupo sempre buscaram diálogo com a academia. Nos últimos 10 anos especialmente, são realizados anualmente trabalhos apresentados na Semana de Extensão da UFMG, sobre os mais diferentes projetos que o Sarandeiros mantém, que situam a experiência do grupo no limiar entre produção teórica e atividades práticas. Já foram realizados trabalhos pontuais sobre as mais diversas atividades coordenadas pelos integrantes do grupo junto à Universidade: Danças Brasileiras para Terceira Idade, Cia. Universitária de Danças Brasileiras, Grupos Sarandeiros Mirim, Infantil, Infanto-Juvenil e Juvenil e trabalhos nos mais diversos projetos de danças brasileiras existentes em 10 escolas de Belo Horizonte, todos coordenados por integrantes do Sarandeiros. Para auxiliar nos trabalhos realizados e ter uma maior compreensão das atividades, buscaremos nesse momento elaborar uma teoria para estabelecer pontes entre o trabalho prático e a academia. Desta forma, a partir de estudos da Teoria da Tradução, partiremos de uma formulação detalhada e didática, proposta por Jean Delisle (1980), para o entendimento de um processo de tradução nos trabalhos do Grupo Sarandeiros, sob a ótica interpretativa:

O autor descreve três fases de trabalho em um processo de tradução literária:

- 1- **Fase de Compreensão:** Consiste em decodificar o texto fonte, o objeto que se quer traduzir, analisando suas relações semânticas que irão determinar o conteúdo conceitual no qual a obra será embasada;
- 2- **Fase de reformulação:** Consiste na reavaliação dos conceitos encontrados no texto fonte em outra forma de expressão (outra língua, outro sistema, outra

forma interpretativa), buscando especialmente a associação de ideias;

- 3- **Fase de Verificação:** Consiste em validar as escolhas feitas através das falas dos intérpretes procedendo a uma análise qualitativa de equivalentes. (DESLILE apud GUIDÉRE, 2011, p. 70).

Seguindo o modelo de tradução e interpretação proposto pelo autor e fazendo adaptações para esta pesquisa, na fase de *compreensão* o artista-tradutor tem a liberdade de manipular elementos encontrados na pesquisa, ocultando alguns e/ou priorizando outros na realização de sua obra. Na fase de *reformulação*, os elementos encontrados se relacionam dentro do processo de criação, estabelecendo relações múltiplas e dialógicas entre a fonte e o produto, assim como entre o produtor e o processo durante todo o percurso. Será na fase de *verificação* que o artista-tradutor chegará à concretude da obra: busca-se a compreensão de todo o percurso, deixando transparecer a interpretação criadora do artista e rastros do seu processo de criação, preservando laços entre o início da pesquisa e a concretização da obra artística. As análises dos espetáculos também serão organizadas, dentro de cada fase, a partir do modelo proposto pelo Departamento de Música e Estética, Filosofia e Dança da Universidade Paris VIII, através da Abordagem Sistêmica do Gesto Expressivo. Desta forma, seguiremos os níveis desenvolvidos pelo grupo de pesquisa coordenado pela Dra. Christine Roquet, fazendo uma relação com a proposta de Tradução da Tradição elaborada para esta pesquisa.

Na primeira etapa, na fase de *Compreensão*, especificamente dentro do trabalho do Sarandeiros, far-se-á um rastreamento do estudo em ambos os trabalhos artísticos aqui analisados: *Gerais de Minas* e *Quebranto*. Nesta etapa, iremos compreender como se deu todo o percurso inicial das obras, desde a pesquisa de campo elaborada para a composição dos roteiros, passando pelos processos teóricos e práticos advindos das coletas de dados.

Na segunda etapa, na fase *Reformulação*, utilizaremos a leitura dos dados encontrados textualmente nas fontes de pesquisa para serem traduzidos em outra forma de expressão, através das reelaborações coreográficas e dos movimentos gestuais para a cena. Nesta fase, utilizaremos todos os elementos que constituem o

processo de tradução de uma tradição: *a vivência ancestral* de cada intérprete, a *dramaturgia recolhida na pesquisa* e os estudos das *matrizes tradicionais* encontradas na fase de Compreensão. Todas essas ferramentas são fundamentais na construção de potências para os trabalhos coreográficos de tradução da tradição, e devem estar presentes em maior ou menor intensidade. As matrizes encontradas nas danças tradicionais, estabelecidas como códigos simbólicos que caracterizam a dança como sendo de tal localidade e relacionada a uma determinada cultura, trazem possibilidades de uma reelaboração estética que pode aproximar ou afastar o trabalho coreográfico de uma leitura mais próxima ou mais distante da tradição. Durante o processo de criação, o aprendizado de tais movimentos são importantes para a reformulação dos gestos tradicionais, de acordo com a intencionalidade de cada obra. Somente a partir da repetição e da incorporação de tais movimentos é que poderemos descobrir novas possibilidades para uma apropriação original das matrizes tradicionais. Neste caso, podemos afirmar que a incorporação dos gestos construídos tradicionalmente e que muitas vezes definem uma dança como sendo tradicional é imprescindível na construção de um trabalho de Tradução da Tradição em danças brasileiras. Outro ponto importante a ser assinalado nesta etapa da pesquisa é que, como a própria fase é definida, trata-se de uma reformulação, e não uma compilação de gestos ou um resgate de todos os elementos encontrados na pesquisa de campo. Será neste momento que o artista deverá realizar uma releitura total ou parcial dos fenômenos encontrados, quando os movimentos escolhidos para serem levados ao palco deverão se aproximar ou se afastar da pesquisa realizada em campo, mas mantendo características que definam uma coerência entre a pesquisa e a obra. O trabalho relacionado à dramaturgia também situa a obra dentro dos limites do que é considerado como dança brasileira neste trabalho, reajustando composições coreográficas, músicas e buscando nas histórias das danças possibilidade cênicas de tradução. Neste momento, também serão realizadas as escolhas dos figurinos, dos adereços e das expressividades corporais, estruturando de que forma serão elaboradas as coreografias, a utilização do espaço, do tempo e a expressão do movimento de acordo com a intencionalidade de uma obra original.

No final do processo de criação, será na fase de *Verificação* que se discutirá a avaliação do trabalho como um todo, em busca de relações que possam sugerir conexões entre o trabalho do intérprete e a pesquisa realizada. Entendemos que os processos de criação não serão lineares, o que faz dos trabalhos em artes quase sempre estudos de casos, estudos singulares em relação às suas próprias composições. A metodologia, que é também um processo, busca na especificidade de cada trabalho elementos de conexão entre a pesquisa e a obra. A possibilidade de categorização dos processos de criação terá como norte um entendimento pedagógico da metodologia utilizada na realização da obra artística. Isso não significa que o método seja hermético, limitado. Seja traduzindo uma expressão cultural, seja estabelecendo relações do intérprete em uma maneira singular de registro do mundo que o rodeia, o trabalho criativo será sempre resultado de um processo individual e único. Será a visão do pesquisador-artista que trará outro dado importante para a realização do trabalho: a experiência do intérprete na realização da obra, que será verificada nesta fase.

Na construção de coreografias de danças brasileiras relacionadas a uma manifestação tradicional, torna-se importante o reconhecimento da cultura do povo que participa da tradição, criando interações entre a dramaticidade percebida durante a pesquisa e a elaboração estética da cena. Desta forma, estrutura-se um trabalho artístico que busca elementos na cultura popular tradicional brasileira para que se instaure um corpo cênico no ator ou no bailarino. Nesta tese, as manifestações tradicionais pesquisadas foram elementos temáticos que geraram potências para a instauração das obras. Esta reelaboração está configurada diretamente no trabalho dos intérpretes que, ao traduzirem para o palco as pesquisas de campo, trouxeram suas experiências e suas percepções para a cena. Entretanto, e dependendo da intenção do coreógrafo/tradutor, as formas podem variar dentro do próprio grupo e a apropriação acontecer de variadas maneiras na construção do trabalho artístico para cada intérprete, na formulação de um corpo cênico. No trabalho do Sarandeiros a criação artística seria a possibilidade de vivenciar experiências sobre a tradição que criam memórias corporais, a partir de uma dramaturgia estabelecida, ao ponto desta experiência ser passível de uma tradução e de uma representação poética. Desta forma, como o desenho de uma espiral, tendo a tradução como eixo central, o trabalho

do grupo pode estar mais perto ou mais longe de uma tradição, dependendo da utilização ou não dos elementos ajustados ao processo criativo. Como veremos a seguir, nas discussões dos trabalhos exemplarmente propostos, quanto mais utilizadas as vivências pessoais de cada intérprete, que geram novas experiências e criam potências corporais diferentes para cada ação física, mais possibilidades de criação aparecem no jogo de construção de uma coreografia. Desta maneira, mais possibilidades de reelaboração se tornam possíveis e mais longe da própria tradição a obra vai se posicionando. Assim, diante do processo que se estabelece na prática e resulta em uma reflexão teórica, as análises realizadas nesta tese buscam identificar e compreender melhor as ferramentas utilizadas pelo próprio artista durante todo o processo de criação. Nesse sentido, o trabalho metodológico da Tradução da Tradição utiliza-se das dramaturgias e das matrizes tradicionais existentes nas danças brasileiras para compor os elementos coreográficos, partindo da vivência pessoal do intérprete e do diretor na construção da obra.

Apesar de aparecerem isoladas teoricamente, as três fases aqui descritas acontecem simultaneamente e não são, na prática, independentes umas das outras, pois afinal os processos de desenvolvimento em arte são tão variados quanto seus produtos. A ideia de, teoricamente, isolarmos esses momentos por suas características próprias, decorre da necessidade de um ajustamento do fazer artístico a um enquadramento acadêmico, de forma linear. Não existe, entretanto, uma progressão temporal criativa específica: as fases poderiam acontecer em qualquer ordem, se sobrepondo e reajustando, se adiantando e retomando, se refazendo ou não, em combinações que não têm limites claros. A tentativa não é de delimitar as regras do jogo, mas de sistematizar, para melhor analisar e visualizar teoricamente a obra.

A tradução de uma tradição deve também ser analisada através dos diversos elementos reajustados pela dramaturgia: tanto na composição coreográfica (dinâmica, esforço, espaço, tempo, direções, relacionamentos entre os pares etc.), quanto em relação à estruturação cênica da obra (figurinos, cenários, luz, adereços etc.). Tais elementos, combinados, reestruturados e adaptados ao trabalho do grupo são também importantes para a compreensão dos processos de criação desenvolvidos pelo Sarandeiros. Desta forma, a partir das três fases descritas na elaboração de um método

de tradução da tradição, faremos a análise dos processos de criação dos espetáculos Quebranto e Gerais de Minas, realizados pelo grupo, com registros videográficos em 2009 e 2011, respectivamente.

5.1 A Tradução da Tradição na obra *Gerais de Minas* (2006)

O trabalho *Gerais de Minas*, espetáculo inspirado e traduzido através das pesquisas sobre as manifestações tradicionais do estado de Minas Gerais, foi realizado entre 2004 e 2006, e teve sua estreia em agosto de 2006. Durante o trabalho, realizado sempre nos encontros e aulas do grupo com a carga horária em torno de dez horas semanais de ensaio, trinta e dois dançarinos e seis músicos construíram a obra, que teve registro videográfico realizado em 2011, especialmente para esta pesquisa.

Pesquisar a cultura brasileira de forma artística e traduzir tais estudos em dança e música sempre foi o intuito artístico na elaboração e produção dos espetáculos do Grupo Sarandeiros, desde 1997. Podemos assim dizer que o trabalho do grupo busca realizar a tradução para a cena de movimentos que foram pesquisados por meio das histórias, de leituras corporais, ou elaborados originalmente a partir de tradições brasileiras. Tais estudos e pesquisas podem surgir de diversas maneiras, com processos metodológicos distintos. Ao demonstrar os processos de criação dos espetáculos pretende-se trazer para a discussão acadêmica o percurso traçado pelo grupo na organização dos processos estruturados a partir da proposta metodológica Tradução da Tradição. Desta forma, podemos discutir teoricamente quais foram as influências e as direções tomadas para cada projeto do grupo, realizados com propostas diferentes, em tempos e lugares distintos.

O trabalho de pesquisa das tradições mineiras trouxe as primeiras informações que se tornaram necessárias para a construção da obra *Gerais de Minas*. Este trabalho teve como norte central discutir a existência de um *mineirismo*, ou de uma *mineiridade* implícita e característica do povo das Minas Gerais. Partindo desta pergunta, a pesquisa procurou investigar em algumas das mais representativas manifestações folclóricas existentes no estado, as origens, os usos e costumes existentes nas músicas, folguedos e danças que fazem parte da expressão cultural mineira. Tais elementos, representativos da noção de um significado na postulação de uma identidade cultural do povo mineiro, serviram de inspiração na construção do espetáculo.

5.1.1 Fase de Compreensão da obra Gerais de Minas

Nesta fase utilizamos a concepção teórica da análise do gesto sistêmico desenvolvido na Universidade de Paris VII, Departamento de Estética, Dança, Música e Filosofia, com os preceitos desenvolvidos na teoria interpretativa da tradução. Desta forma, na fase de compreensão da instauração da obra Gerais de Minas, o foco é o *nível da narratividade*. Na produção Gerais de Minas, esta narratividade foi construída em torno do pretense conceito de “mineiridade”.

A despeito do intuito didático das delimitações propostas pela pesquisa de campo e pelas pesquisas bibliográficas, deve-se fazer a ressalva de que buscar aspectos culturais que definam uma mineiridade trata-se de uma tentativa de circunscrever algo relativamente indelimitável, pois aspectos culturais transcendem as fronteiras políticas do estado. Nota-se, marcadamente, na pretensa cultura mineira, influências oriundas de diferentes povos, o que proporcionou muitos tipos de “mineiridades”, dotando o estado de manifestações únicas e típicas e de uma extrema diversidade entre as suas próprias regiões. Entretanto, foi a liminaridade encontrada entre as pesquisas de campo e as pesquisas bibliográficas que propiciaram a elaboração do argumento na elaboração da poética do espetáculo. A busca por uma “mineiridade” representativa de todos os mineiros acabou nutrindo a obra com inúmeras possibilidades de criação.

Metodologicamente estruturada a partir de pesquisas, o trabalho artístico buscou inicialmente na bibliografia especializada sobre as manifestações culturais do estado estudos sobre o contexto histórico e cultural de Minas Gerais, com a análise de obras e artigos que investigavam a cultura mineira. Como resultado, verificou-se os dois aspectos que marcam fortemente as tradições culturais mineiras (Festas em Homenagem a Nossa Senhora do Rosário e as Festas de Reis), que poderiam indicar um elo poético de ligação entre as diversas regiões de Minas Gerais, uma vez que tais festas aconteciam em praticamente todas as diferentes regiões do estado. Dois tipos de pesquisas foram previamente definidas como norteadoras do processo de criação do espetáculo:

1 – Pesquisas participantes: previam a presença do artista-tradutor e de alguns bailarinos a algumas festas do estado. Tais escolhas foram determinadas pela

quantidade de danças e pela importância tradicional da festa no estado. Dentre centenas de possibilidades, foram escolhidas e pesquisadas as seguintes festas: Festa de Nossa Senhora do Rosário, na Cidade do Serro em 2005; Festa do Rosário de Dores do Indaiá, em 2003, 2004 e 2005; Festival de Folclore de Jequitibá, em 2005, 2006, e Festa dos Reis em Alto Belo (Bocaiúva); em 2005.

2 – Pesquisa documental: Tal pesquisa surgiu a partir de necessidades de complementação às pesquisas de campo, e se deu através da utilização de filmes, documentários e apresentações folclóricas de danças, músicas e folguedos de vários grupos ligados às pesquisas das manifestações do estado, em especial: Grupo de Catira Pedro Pedrinho de Martinho Campos, Grupos de Congado de Belo Horizonte, Grupos de Catopês de Milho Verde, Festa do Divino de Diamantina, Grupo de Marujos de Rio Branco, Cavalhada de Morro Vermelho e de Mateus Leme, Grupos de Caiapós de Poços de Caldas e Oliveira, Grupo de Congo dos Arturos de Contagem. Ainda de acordo com a metodologia traçada para a instauração do *show*, a coleta de dados do trabalho incluiu entrevistas semiestruturadas com capitães de guardas, mestres de folias e responsáveis pelas manifestações pesquisadas, assim como análise das filmagens, documentários, músicas e danças coletadas nas festas observadas.

Fotografia 1 – Pesquisa Gerais de Minas: Marujada



Fonte: Arquivo pessoal

Fotografia 2 – Pesquisa Gerais de Minas: Moçambique



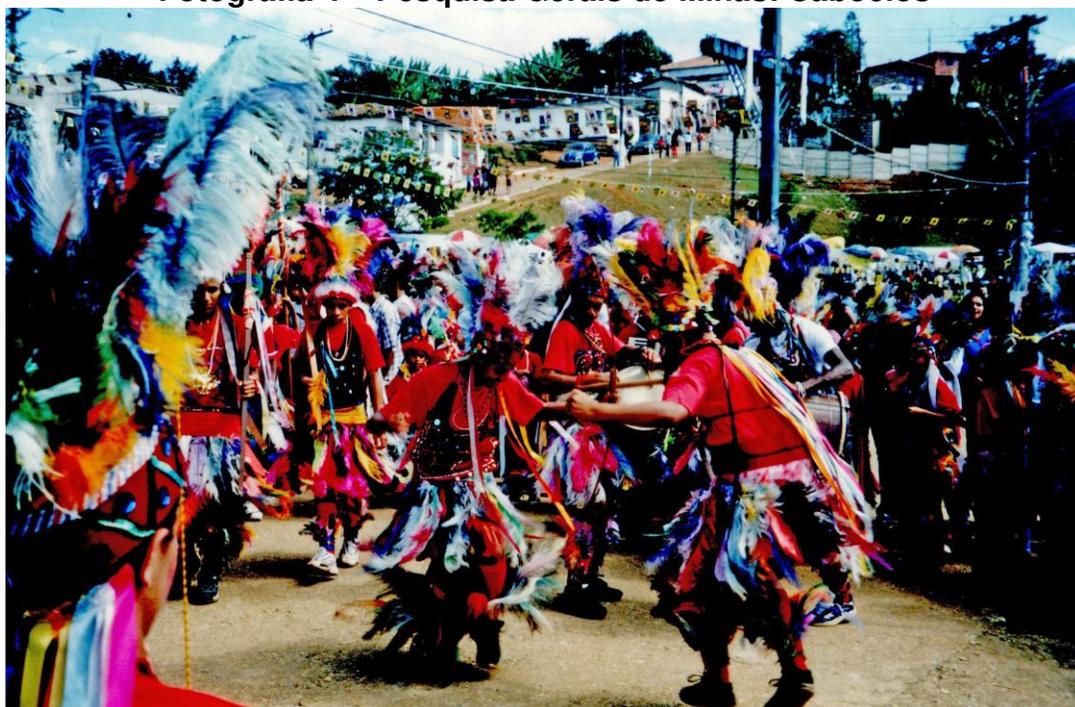
Fonte: Arquivo pessoal

Fotografia 3 – Pesquisa Gerais de Minas: Folia de Reis



Fonte: Arquivo pessoal

Fotografia 4 – Pesquisa Gerais de Minas: Caboclos



Fonte: Arquivo pessoal

Os dados encontrados apontavam para elementos que foram criando relações de reciprocidade, tecendo o arcabouço de toda a proposta artística. O detalhamento teórico trouxe à pesquisa instrumentos para a realização do processo criativo, construído concomitantemente com a pesquisa-ação e a observação-participante do pesquisador coreógrafo nos locais de coleta de dados. Desta forma, tais estudos sobre as manifestações tradicionais mineiras trouxeram uma noção de cultura que, ao ser introduzida como elemento de tradução em um trabalho artístico, adquiriu um novo enfoque para além de definições utilizadas pelas Ciências Sociais e pela Antropologia Clássica. De acordo com Fernandes (2007), percebemos o quão valorativas são algumas formas e expressões culturais para seus grupos, caracterizadas como parte de suas histórias e memórias como justificativa para suas vidas, como seu patrimônio. A cultura, nesse caso, ganha uma dimensão não exterior aos indivíduos, como produto, mas uma dimensão interior e substancial a eles, a partir da experiência vivida e da construção de sua memória ancorada na tradição das manifestações. Observou-se que relacionados às expressões artísticas e, especificamente, aos movimentos da dança e aos seus significados, os conceitos antropológicos se mostravam distanciados da experiência e da subjetividade vivenciada pelos indivíduos. Assim, percebe-se que a cultura não se apreendia somente por meio de métodos formais da pesquisa; no contato com os grupos, com as pessoas e com os intérpretes, a cultura abraça o indivíduo, dando-lhe uma dimensão simbólica própria, que serve de base para a formação das próprias personalidades subjetivas, das formas mentais e da organização social, pois cada uma delas adquiria um sentido e uma importância que não se explica racionalmente.

No contato que tivemos com a Secretaria de Cultura do Estado de Minas Gerais para recolher dados sobre as pesquisas de campo (datas, períodos de festas, contatos com as secretarias de cultura das cidades envolvidas) averiguamos que algumas das festas pesquisadas estavam postulando o título de Patrimônio Imaterial do Estado³⁹.

³⁹ Como exemplo destes processos encontrados na Secretaria de Cultura do Estado de Minas Gerais temos os pedidos das cidades onde ocorrem as Festas de Nossa Senhora do Rosário do Serro e de Nossa Senhora do Rosário em Dores do Indaiá, e o pedido de Comunidades onde ocorrem festas tradicionais, como as existentes nas Comunidades dos Arturos em Contagem e na Comunidade de Jequitibá, em Sete Lagoas.

Este novo dado nos trouxe outro fator importante na elaboração do espetáculo: informar as fontes de pesquisa do trabalho tornou-se também um elemento de valorização das festas em um processo direcionado por uma via de mão dupla, onde tradução e tradição se reconheciam tendo como elo a divulgação das festas pesquisadas, tanto como fonte de estudos, quanto como possibilidades de criação e articulação artística. Isso contribuiu de forma contundente para que os processos de criação se mantivessem próximos da manifestação tradicional, como referência direta ao trabalho na tradução da pesquisa para as artes da cena.

Para compreender as manifestações culturais existentes em Minas Gerais, com a possibilidade de uma sistematização das narrativas encontradas em forma de roteiro na fase de compreensão do *show*, buscar-se-ão pistas históricas na formação do povo mineiro e na origem das tradições regionais.

Na pesquisa de campo realizada ocorreu o reconhecimento histórico do local, das pessoas, da festa, das maneiras de comemorar ou de participação. Tais dados foram aferidos por meio de entrevistas com os mestres e/ou conversas com os participantes da manifestação folclórica. Deste encontro novos elementos surgiram na composição dos personagens construídos na obra poética. Este olhar deve ser realizado pelo intérprete sempre que possível, na busca por elementos característicos e singulares, o que dará a cada trabalho coreográfico uma organização única e resultados diferenciados na instauração da obra. Neste sentido, uma mesma manifestação poderá ser inspiração de várias coreografias, dependendo do olhar que se tem e do foco do trabalho.

Para a realização do espetáculo, o roteiro elaborado foi imprescindível para a organização de toda a obra. Dividido em dois grandes atos, o *show* apresenta a pesquisa cênica sobre as duas maiores manifestações folclóricas do estado que foram definidos como *Reinados* e os *Reisados*⁴⁰. A pesquisa *in loco* das manifestações do

⁴⁰ Os Reinados são manifestações de caráter marcadamente católico, referem-se às manifestações do Congado, nome genérico dado aos diversos grupos agrupados em irmandades, que se apresentam sob forma de reprodução simbólica da história tribal, com a coroação dos reis do Congo e a representação das lutas entre as monarquias negras contra o colono escravizador. Os Reisados são a denominação dada aos grupos de folias de reis, presentes em várias localidades do Brasil, que cantam e dançam às vésperas e no dia de reis, comemorado em 06 de janeiro. Os grupos de foliões são compostos normalmente por três homens mascarados, representando os magos e um ou mais palhaços, os grupos

estado e os estudos bibliográficos dessas expressões folclóricas possibilitaram observar essas duas expressões tradicionais como elementos intrínsecos da cultura mineira, que fazem parte de uma suposta “mineiridade”.

No primeiro aspecto observado, no caso dos *Reinados*, cada grupo pesquisado carrega na sua concepção a marca da tradição, que se repete a cada ano pelo poder da devoção à Nossa Senhora do Rosário ou a outro santo padroeiro do grupo. Essas guardas, por vezes chamadas de batalhões ou cortes, são unidades religiosas ou grupos autônomos, com denominação particular e estandarte próprio, cujos aspectos rítmicos, indumentárias, movimentos e cantos são distinguidos entre oito grupos: o Candombe, o Moçambique, o Congo, os Marujos, os Catopês, os Cavaleiros de São Jorge, o Vilão e os Caboclos, também conhecidos como tapuios, botocudos, caiapós, tupiniquins, penachos. A maioria dos estudiosos dá ao papel da irmandade e da Festa de Nossa Senhora do Rosário um importante elemento na integração do negro junto à sociedade brasileira, mesmo que sua devoção africana tenha sido repostada pela dominação da Igreja Católica.

No período da mineração, essas comemorações eram conhecidas como festas de escravos, e contam a história de Chico Rei, personagem mítico considerado primeiro rei dos negros escravos em Minas Gerais. Segundo Martins (1991), Chico Rei teria sido o Rei Ganga Zumba Galanga, Rei do pequeno reino africano Congo dos Quicuios, trazido como escravo para Vila Rica juntamente com grande parte de sua corte, no princípio do século XVIII, e que, de acordo com histórias locais, teria se tornado muito rico com a exploração de uma mina abandonada e libertado vários escravos, criando a primeira irmandade dos negros livres de Vila Rica. Desta forma, a origem da festa no Brasil, em homenagem a Nossa Senhora do Rosário, estaria ligada à figura deste personagem, pois sua liberdade teria sido considerada um milagre da santa. Para pagar promessa para Nossa Senhora, Chico Rei teria organizado a primeira festa dos negros

de Pastoras e diversas personagens que variam de acordo com a região, sendo mais comuns as presenças da Cigana, do Anjo, da Borboleta e da Bandeira, chamada de Diana. Os grupos saem em procissão pelas ruas das cidades angariando fundos para as comemorações do nascimento de Cristo. Findo o ato sagrado realizam a parte profana da festa com a apresentação de danças e cantos como o Calango, o Carneiro, o lundu mineiro, as disputas do Catira e do Batuque de viola, todas elas traduzidas para a cena no espetáculo Gerais de Minas Para maiores esclarecimentos ler o livro *Dança, Brasil: Festas e Danças Populares*. (CÔRTEZ, 2000).

no Estado, ocorrida na Igreja de Santa Efigênia e Nossa Senhora do Rosário de Alto Cruz, na antiga Vila Rica, em 1747.

Desde então, a tradição festiva africana se disseminou por todo o território das Minas Gerais. Em trabalho anterior (CÔRTEZ, 2000) consta que as festas realizadas em agosto, setembro e outubro são promovidas pelas Irmandades e compõem-se de duas partes: a litúrgica, de conteúdo católico, incluindo missas e outros ofícios religiosos; e a folclórica, constituída pela subida do mastro, espetáculos pirotécnicos, números musicais e a presença dos reinados e suas guardas. Agrupado em torno de uma devoção, o povo escravo procurou manter sua dignidade e aspirava à sua valorização como ser humano dotado de conhecimentos, que merecia ser tratado com dignidade.

O segundo aspecto observado referente à cultura de Minas, que poderia ser considerado como uma expressão da mineiridade, seria a apropriação do termo “caipira”, adjetivo normalmente associado ao povo mineiro. Segundo Cascudo (1988), caipira é o nome que designa o habitante do campo, equivalente a aldeão e camponês em Portugal. Símbolo das principais manifestações relacionadas às *caipiradas*, ou reuniões de caipiras em festas votivas, os Reisados, também chamados de Folias de Reis em Minas Gerais, de acordo com o *Atlas de Festas Populares de Minas Gerais do Instituto de Geociências Aplicadas* (1998), estão presentes em 336 cidades do estado e constituem uma tradição portuguesa que perdura até os dias de hoje. Já foram registrados mais de 220 grupos na confederação das Folias de Reis do estado, presentes nas festas natalinas existentes no estado. Nessas festividades são comuns danças como o Calango, o Lundu, o Carneiro, o Batuque, o Pastoril, as Pastorinhas, entre outras, que buscam homenagear o nascimento de Cristo. Por vezes, essas danças também são apresentadas em festas de padroeiros ou de forma notadamente profana, em agradecimento à natureza por boas colheitas.

De acordo com o conceito de localidade discutido nesta pesquisa, tais danças mineiras adquirem uma valoração importante como elementos de uma suposta mineiridade. Elas representam um conjunto de características comuns, mas que não se fecham em si mesmas porque estão sempre em transformação. Tais características, no entanto, atravessam a mineiridade com diferentes possibilidades de representação,

podendo tomar várias formas na pluralidade de elementos que se alteram, agregam e desagregam nas diversas regiões do estado.

No site da Senac Minas (2013), “*descubraminas.com.br*”, encontra-se uma distribuição das regiões culturais, que divide o estado em seis regiões culturais, a saber: São Francisco, Mineração, Café, Zona da Mata, Triângulo Mineiro e Nordeste, a mesma utilizada pelo *Atlas de festas populares do estado de Minas Gerais*, do Instituto de Geociência Aplicada (IGA), do Governo do Estado de Minas Gerais, de autoria da Professora Deolinda Alice dos Santos. Entretanto existe um outro estudo realizado por pesquisadores da Comissão Mineira de Folclore, desenvolvido sob a coordenação do Professor Saul Martins, de 1991, com a divisão de Minas Gerais em 11 regiões culturais. Essas diferenças entre as pesquisas demonstram que os limites culturais são difíceis de serem demarcados, em comparação a critérios convencionais, como regiões políticas, econômicas, físicas naturais, geográficas ou sócio-históricas. Entretanto, de acordo com Dias (1971), existe certo consenso entre estudiosos de que o caráter regional e cultural do povo de Minas formou-se no período agudo da mineração. Sabe-se que não existe caráter regional que seja imutável, intocado pelos processos de mudanças culturais, e a circularidade de relações entre os habitantes de um lugar, seja através das interações diretas com outros grupos, seja através das mídias, está cada vez mais influente. Entretanto, pode-se dizer que alguns fatores contribuíram para manter, até os dias atuais, a presença de uma marca central acerca da cultura mineira. Um dos argumentos ressaltados pelos pesquisadores é de que o fator geográfico em Minas Gerais legou aos habitantes da antiga província um isolamento natural. Avesso aos processos colonizadores do litoral, nos quais as cidades se mostravam abertas ao mundo pelo mar, as montanhas mineiras tornaram os municípios verdadeiros anfiteatros, fazendo do mineiro um tipo notadamente retraído e interiorano, o que contribui para a força da religião e uma influência menos direta nas mudanças culturais. Sabe-se, contudo, que os fatores geográficos não podem ser tomados isoladamente e, por si só, não determinam exclusivamente os fenômenos da cultura.

De acordo com Diégues Júnior (1977), pode-se dizer que o início do processo de construção de uma nação brasileira se deu a partir da descoberta do ouro em Minas Gerais, já que muitos imigrantes, de todas as procedências e de todas as partes da

colônia, vieram para cá em busca de desenvolvimento e riqueza. Dentro deste contexto utilizado como percurso histórico, a exploração do ouro na região mudou drasticamente o panorama cultural, social e econômico da antiga província. Contingentes demográficos numerosos e diversificados, vindos de todas as partes da colônia, foram atraídos para as Minas Gerais, dando ao país o seu primeiro surto migratório. Não eram mais os portos litorâneos ou os poucos arraiais isolados e usados apenas como pouso que chamavam a atenção do explorador, mas sim as riquezas do novo eldorado. Vindos de todas as regiões do país, os exploradores em busca do ouro traziam para as terras mineiras a atividade produtiva das mais distintas partes da colônia. Do Rio de Janeiro, que era o principal porto de saída do ouro, chegavam as mercadorias estrangeiras e mais escravos africanos; de São Paulo saíam novas levas de bandeirantes em busca de minerais preciosos. Do extremo Sul, os tropeiros gaúchos, fornecedores de carne bovina e de muares usados no transporte; do Nordeste, os fazendeiros, trazendo da Bahia e de Pernambuco o gado e os produtos agrícolas; de mais longe ainda, os curraleiros do Maranhão, do Piauí e do Pará. Desta maneira, as áreas de mineração em Minas Gerais foram ponto de confluência de pessoas proveniente de diferentes partes da colônia e da África, que, atraídos pelas riquezas do novo eldorado, possibilitaram o desenvolvimento de uma cultura marcada pela diversidade e pela constituição do tipo mestiço, tido por alguns, nas devidas proporções, como “verdadeiramente” brasileiro. De qualquer forma, todos esses dados expostos contribuem com argumentos históricos que auxiliam na construção de uma unidade expressa pela ideia de mineiridade.

Segundo Arruda (1999), foi também inegável a contribuição dos imigrantes portugueses, cujo legado trouxeram do Portugal agrário, de aldeias pequenas e pobres, sem qualquer mediação com a vida urbana. Trouxeram consigo valores tradicionais de festas em louvor a santos, do culto à vida doméstica e do apego ao patriarcalismo, implantando-os em terras mineiras. O conceito da tradicional família mineira estaria ligado a esses aspectos patriarcais e na defesa das mulheres de aventureiros que se atiravam no solo das Minas. A autora postula, assim, que graças ao ouro das terras mineiras, ocorreu o milagre da integração brasileira, num evidente contraste com o que se passava no lado hispânico do continente, pulverizado em dezenas de nações.

Outro fator preponderante na formação cultural do estado mineiro foi a presença

da Igreja Católica. De acordo com Dias (1971), em Minas Gerais o catolicismo assumiu a forma contra-reformista que, apoiada na pompa e na ostentação, pregava a elevação do espírito a Deus. Diversas manifestações culturais existentes atualmente nas terras mineiras surgiram no embate entre a religião e o poder do ouro. As maiores heranças desta época são as riquíssimas igrejas e esculturas talhadas em ouro e pedras preciosas, dedicadas ao encontro do espírito com o divino e as festas existentes no estado que homenageiam santos padroeiros. Impregnado de elementos riquíssimos, o ritualismo marcava todas as manifestações comunitárias. Pode-se verificar, por exemplo, através do pagamento de promessas, cantigas, danças, músicas, orações, levantamento de mastro para homenagear os santos padroeiros e os belos cortejos com as suas características próprias.

Nesta fase de compreensão fica claro, ao nível da narratividade, que o percurso histórico utilizado na organização do roteiro do espetáculo Gerais de Minas trouxe os elementos que instauraram a obra. Assim, a partir da pesquisa das danças e da coleta de dados realizada foi possível construir uma noção de mineiridade que influenciou os processos criativos do grupo, na reformulação de todos os elementos para a tradução cênica da obra.

5.1.2 Fase de Reformulação da obra Gerais de Minas

Passa-se, então, à apreciação da fase de reformulação na composição da obra em análise. Nesta ocasião, o eixo de estudo se dá no nível da “*mis en scène*” e da cenografia, sendo ambas imprescindíveis no processo de identificação e construção de um imaginário artístico para o *show*. No espetáculo Gerais de Minas, o espaço cênico funcionou como meio e suporte para a circulação da ideia central do espetáculo, a noção de mineiridade e a junção de elementos constitutivos expressos pela cultura mineira. O espetáculo cria um imaginário coletivo, materializando as ações cotidianas no simbolismo da obra. A maquiagem utilizada pelas bailarinas, por exemplo, foi inspirada no ouro das Minas Gerais e utilizou tons de dourado e terra que lembram as riquezas do estado.

Fotografia 5 – Cenografia Gerais de Minas



Fonte: Arquivo Grupo Sarandeiros por Divanildo Alves, 2011.

Na primeira parte do *show*, evidenciam-se os elementos resgatados na pesquisa e que simbolizam os Reisados e as festas em homenagem ao menino Jesus. No mesmo espaço cênico misturam-se folias traduzidas de diversas localidades do estado, mesclando passos e personagens em uma interpretação autoral na visão do coreógrafo. A movimentação e a forma da composição coreográfica, em cada uma das seis coreografias que envolvem esta parte do *show*, foram trabalhadas em composições que buscaram na formação original possibilidades de apropriação de novas formas e movimentações. A construção cenográfica e toda a “*mis en scène*”, envolvendo os aspectos de iluminação, figurino e cenário da representação na chegada da Folia de Reis, que se apresentam sempre diurnas – a entrada na casa e a saudação da bandeira buscam traduzir ao espectador a imagem de uma cidade mineira que poderia estar localizada em qualquer parte do estado. Dentro desta perspectiva, não existe a representação de uma festa específica, mas sim de todas as festas.

Fotografia 6 – Espetáculo Gerais de Minas: Folia de Reis



Fonte: Arquivo Grupo Sarandeiros por Divanildo Alves, 2012.

Após o cortejo de reis que inaugura uma representação de um ato sagrado, as coreografias surgem mantendo sempre uma relação direta com a pesquisa das folias. Esta relação é estabelecida por todos os outros elementos colocados em cena: o presépio, a presença dos foliões, os pagadores de promessa, as músicas, os instrumentos típicos utilizados na composição musical feita especialmente para a obra etc.

Os procedimentos de estudo para a composição coreográfica passaram pela compreensão dos movimentos e significados dos gestos realizados pelos grupos e pelos mestres populares durante as danças recolhidas nas pesquisas de campo. De acordo com Santos:

Compreender os significados é reconhecer o conteúdo das mensagens comunicadas pela dança que resultam da interação recebida e transmitida por alguns fatores, como a característica de cada indivíduo, o objetivo da

representação e o elemento cultural, o qual determina o uso do vocabulário corporal, ritmo, regras que funcionam em uma determinada comunidade. (SANTOS, 2006, p. 59).

Como exemplo à reformulação feita nesta primeira parte do *show*, a dança do *Calango* foi inspirada pela música tradicional (*Xô meu Sabiá*) e por um movimento específico existente nas festas de reis no Norte de Minas Gerais. Tal movimento, intitulado como *Ponto e Vírgula*, foi a base da construção da coreografia. Trabalhado livremente, deu aos bailarinos possibilidades de criação coreográfica a partir de suas vivências com dança de salão (bolero e gafieira). A partir da dramaturgia existente na música, todos os elementos existentes na coreografia foram adaptados para dar uma ideia de comemoração, de festa, de reunião, simbolicamente unidos para celebrar o nascimento de Cristo dentro do contexto do enredo do espetáculo.

Fotografia 7 – Espetáculo Gerais de Minas: Calango



Fonte: Arquivo Grupo Sarandeiros por Divanildo Alves, 2012.

Outro exemplo da tradução da tradição foram as disputas de palmeados e

sapateados executados por grupos de catira especialmente reunidos em festas do Triângulo Mineiro e Centro-Oeste. Neste caso, a coleta de dados realizada com vários grupos diferentes trouxe à coreografia do Sarandeiros uma originalidade desde a criação de novos passos a uma formação coreográfica inédita. Assim, a coreografia do *Catira* traduz não apenas um grupo específico, mas uma ideia de disputa de catireiros que se apresentam de forma exibicionista em competições existentes em várias localidades do estado. A ideia de disputa acabou por oferecer aos bailarinos uma possibilidade de criação cênica livre de passos, de sapateado e palmeado, a partir do ritmo oferecido pela viola caipira.

Fotografia 8 – Espetáculo Gerais de Minas: Catira



Fonte: Arquivo Grupo Sarandeiros por Divanildo Alves, 2011.

Uma última análise desta parte do espetáculo diz respeito à coreografia criada para o *Canto das Lavadeiras*. Tal dança teve o importante papel de transição entre as duas partes do *show*, vez que não faz parte das comemorações nem dos Reinados

nem dos Reisados. O canto, pesquisa realizada por Carlos Farias e o Coral das Lavadeiras de Almenara, que traduz o árduo trabalho das lavadeiras que realizam seus ofícios nas corredeiras dos rios no Vale do Jequitinhonha, foi adaptado e interpretado através dos movimentos do samba de roda existente em algumas cidades do Norte de Minas Gerais. Nesse sentido, tais movimentos incorporados nesta coreografia assumiram uma característica própria na interpretação das bailarinas. Os pés plantados no chão e a ênfase do movimento concentrada nos quadris, assim como as umbigadas características da dança tradicional, foram adaptados ao canto e à dramaturgia do ofício das personagens representadas. Essa releitura permitiu que os movimentos refletissem o cotidiano do trabalho realizado pelas lavadeiras em uma tradução coreográfica para a cena.

Fotografia 9 – Espetáculo Gerais de Minas: Lavadeiras



Fonte: Arquivo Grupo Sarandeiros por Divanildo Alves, 2011.

Na segunda parte do *show* observamos na análise cenográfica as homenagens

aos santos padroeiros e suas respectivas bandeiras existentes nas festas típicas de comemoração ao Congado mineiro. O elo entre todas as coreografias realizadas nesta parte do espetáculo é a presença das bandeiras, cada uma específica para guarda representada, tal como os adereços/músicas/figurinos utilizados para designar cada um dos batalhões interpretados. Em cada uma das seis coreografias, um adereço específico era o vínculo de ligação entre os brincantes (congadeiros) e o santo de adoração. Assim, desfilam pelo palco as coreografias inspiradas nas guardas de *Congo*, portanto suas manguáras (espécie de bastão enfeitado com flores) e tambores, os *Catopês* com seus pandeiros, os *Caiapós* com os bate-paus (longo bastão usado como arma), os *Caboclinhos* e suas preacas (espécie de arco e flecha), os Marujos e suas espadas e os *Moçambiqueiros* (na dança do *Moçambique*) e suas gungas.

Fotografia 10 – Espetáculo Gerais de Minas: Congo



Fonte: Arquivo Grupo Sarandeiros por Divanildo Alves, 2012.

Um exemplo de proposta de tradução pode ser observado na coreografia que representa a batalha entre Marujos e Caiapós. Tal cena foi visualizada pelo

pesquisador/artista na Resinga⁴¹ da Festa de Congado da cidade do Serro, e serviu de inspiração para a disputa realizada coreograficamente no espetáculo. Os movimentos utilizados na cena carregavam em sua poética a ideia da disputa e foram recriados a partir da narrativa, pois basicamente não havia passos originais utilizados pelos grupos autênticos. A tradução desta batalha cenicamente se deu por meio da dramaturgia existente, o que gerou potências para a construção dos movimentos e da organização espacial e temporal na utilização do espaço cênico.

Fotografia 11 – Espetáculo Gerais de Minas: Batalha Caiapós e Marujos



Fonte: Arquivo Grupo Sarandeiros por Divanildo Alves, 2012.

Na construção da coreografia intitulada *Moçambique*, o instrumento musical atado aos pés (gungas) trouxe possibilidades de utilização de diversas formas de sapateados, que podem ser identificados na própria dinâmica da coreografia. As

⁴¹ Sávio Ivo (2012) relata as suas experiências na festa de congados da Cidade do Serro em seu blog. Conta que, no último dia de festa, segunda-feira, assistiu a várias performances específicas de cada grupo, concentrados no lago do Rosário, e ressalta a *Resinga*, que conta com a performance de grupos antagônicos em batalha, no caso, Marujos e Caboclos.

gungas, que representam reminiscências históricas das algemas nos pés dos antigos escravos que dançavam Moçambique, acabaram gerando possibilidades de criação dentro do trabalho coreográfico e vários movimentos foram criados pelos intérpretes na execução de novos ritmos e novas possibilidades de utilização do adereço nos pés.

Fotografia 12 – Espetáculo Gerais de Minas: Moçambique



Fonte: Arquivo Grupo Sarandeiros por Divanildo Alves, 2011.

Concluindo a análise desta fase, podemos afirmar que toda a estrutura do *show* foi baseada em uma formação tradicional utilizada de forma espontânea pelos grupos autênticos pesquisados. Isso significa que todas as coreografias utilizavam-se do movimento uníssono na realização dos movimentos, pois, seja nas folias ou nos congados, os agrupamentos se movimentam em forma de cortejo e elaboram seus deslocamentos guiados pelos mestres ou líderes dos grupos. Este elemento coreográfico foi preservado, o que denota uma possibilidade de reconhecimento maior com a pesquisa de campo. Tal escolha na elaboração do espetáculo foi proposital uma

vez que, na tentativa de buscar elementos que justificassem uma suposta mineiridade e também buscando preservar um sentido documental maior da obra, o fato de trabalhar com uníssonos nas coreografias auxiliava na compreensão de uma tradução mais próxima da tradição.

No aspecto dramático, a cenografia, todas as músicas utilizadas, a seresta, as histórias coletadas, e as brincadeiras realizadas durante o *show*, transportam o espectador a um imaginário coletivo criado historicamente do que é a cultura mineira. Podemos dizer que a grande contribuição do espetáculo está na construção de uma ideia sobre a mineiridade que poderia ser expressa pelas danças e festas do estado.

Fotografia 13 – Espetáculo Gerais de Minas: Encerramento



Fonte: Arquivo Grupo Sarandeiros por Divanildo Alves, 2011.

O vocabulário gestual utilizado no *show* é a soma de muitas contribuições das pesquisas de campo realizadas, que, acrescidas das experimentações realizadas durante a repetição das matrizes tradicionais e a reorganização dos movimentos a partir

da vivência pessoal de cada intérprete, deram à obra um sentido único e uma expressividade condizente com estudos realizados.

5.1.3 Fase de Verificação da obra Gerais de Minas

Confrontar as pesquisas, bibliográfica e de campo trouxe novas propostas na forma de reconhecer o fenômeno cultural da “mineiridade”, em relação às expressões culturais do povo mineiro. Este fenômeno se expressa muitas vezes no indivíduo, classificado como “objeto” de uma pesquisa, mas que é também quem detém os saberes que nos interessam numa investigação. Esse sujeito, formador e transformador da sua cultura, do seu patrimônio cultural, convive com inúmeras tradições de seus ancestrais, seja preservando-as ou transformando-as de acordo com a dinâmica de suas necessidades pessoais ou coletivas.

Neste sentido, os processos de subjetividade que envolve a cultura, a identidade cultural dos grupos e indivíduos e a manutenção das tradições são de fundamental importância na elaboração de um trabalho artístico e teórico sobre estas manifestações culturais? Será na fase de verificação, na fala dos intérpretes do Grupo Sarandeiros a partir de um questionário elaborado com o propósito de identificar as relações estabelecidas entre a pesquisa e a obra, que buscaremos compreender o resultado de todo o trabalho realizado. Tal estudo tem como propósito auxiliar na compreensão do trabalho de tradução da tradição. A partir das falas dos dançarinos, faz-se mister estabelecer a relação do pesquisador e do artista, do racional e do subjetivo, do intérprete tradutor, que nos trarão elementos para compreender os rastros que a obra percorreu durante todo o percurso criador.

A Fase de verificação se dará a partir da visão de dentro da obra, especialmente relacionada aos 3 elementos principais na elaboração de um trabalho cênico a partir da metodologia Tradução da Tradição:

- a) A dramaturgia – Envolve a pesquisa em si, ao nível da Narratividade e da Cenografia proposta: a História da dança, o figurino, os adereços, a música;
- b) As matrizes dos movimentos tradicionais – Envolve o conhecimento dos

passos característicos e dos gestuais tradicionais das danças pesquisadas ao nível da *Mis en Scène*: A possibilidade de tradução e composição coreográfica dos movimentos registrados pela pesquisa de formas variadas na cena;

- c) A vivência ancestral (pessoal) – Envolve o conhecimento anterior do dançarino, suas potencialidades artísticas, seus registros e suas capacidades ao nível da Interpretação: capacidades físicas (força, flexibilidade, agilidade etc.), técnicas e expressivas.

A partir destes dados, buscaremos entender o que foi, para cada intérprete, o trabalho artístico realizado. Para isso foi realizado um questionário com 23 integrantes do grupo para que expusessem, de forma livre, suas percepções sobre o espetáculo Gerais de Minas e suas relações com os elementos utilizados na tradução das tradições pesquisadas.

A primeira pergunta diz da percepção pessoal sobre o Espetáculo Gerais de Minas. Para a maioria dos intérpretes este espetáculo trazia muito de uma vivência pessoal, pois se tratava de um tema que estava mais próximo da vida de cada um deles por serem mineiros:

Espetáculo que me emociona por contar a história do povo mineiro, o meu povo, a minha história. Emociona a plateia, dançarinos, direção... Espetáculo que me faz sentir em casa, no quintal da casa da vovó, na cidade em que minha mãe nasceu, no imaginário de cada pessoa que nos assiste e compartilha suas memórias ao nos dar o feedback da maravilha que assistiram...Os dançarinos se doam com muito carinho em Gerais de Minas. Confesso que minhas danças preferidas não fazem parte desse espetáculo, no entanto é o espetáculo que eu me sinto mais à vontade em dançar. Me sinto leve. (P1).

Realizar o Gerais de Minas é traduzir uma cultura que está intimamente ligada a mim. Nesse sentido, o espetáculo Gerais de Minas é um pouco da interpretação de mim mesmo. Assim dançá-lo é emocionante por me sentir representado duplamente. (P16).

Gerais é um espetáculo que possui mais das minhas vivências. Antes de entrar para o grupo eu já tinha participado de algumas festas de família que trazem algumas coisas que são exploradas pelo grupo. Apesar de não conhecer todas as manifestações e festas pesquisadas pelo Sarandeiros, sempre tive mais facilidade para compor os personagens do Gerais do que do Quebranto. É um

espetáculo que me emociona muito, mas no qual também me divirto. Além disso, acredito que toda a composição cênica do espetáculo facilita a construção dos personagens. (P12).

Outra percepção deste *show* é de que ele seria menos compartilhado, pois as matrizes já se encontravam de certa forma postas para um reajuste na cena:

O Gerais é um espetáculo que o Sarandeiros necessitava. Reunir as tradições mineiras nessa narrativa mexe com a emoção dos espectadores mineiros e mostra toda riqueza das tradições do nosso estado para outras regiões e até países. Apesar do processo de montagem não ter sido tão compartilhado, é um espetáculo que une o grupo em um sentimento único. É de Minas, é “nosso” e creio que seja o motivo de ser um espetáculo tão querido. (P2).

Norteadado pela narratividade e pela dramaturgia desenvolvida na pesquisa, outra percepção sobre o espetáculo Gerais de Minas era de que ele compactuava a visão de mineiridade, tanto entre os intérpretes, como para o público:

Esse é um espetáculo especialmente significativo para o grupo por voltar-se para as tradições mais próximas da nossa vivência, ainda que nem sempre vividas em primeira pessoa. Foi um espetáculo que marcou um amadurecimento do grupo, por apresentar uma elaboração cênica maior [introdução de elementos teatrais e narrativa mais “amarrada”]. É um dos espetáculos de maior resposta emotiva do público próximo, que muitas vezes se identifica nos quadros apresentados e relaciona as danças com experiências do passado. Por todas essas coisas, por se relacionar com elementos que compõem uma “mineiridade”, por trazer uma resposta emotiva muito forte do público e dos próprios bailarinos, o Gerais é sempre um espetáculo muito emocionante para mim como bailarina. (P5).

Outro ponto importante observado era de que a pesquisa realizada não serviu apenas para a construção do espetáculo, mas trouxe possibilidades de uma leitura também na prática educacional:

O espetáculo Gerais de Minas foi fruto de intensa pesquisa sobre as tradições de Minas Gerais. Após estudo das pesquisas realizadas, o grupo apresentou o seu olhar sobre algumas manifestações populares do estado, divulgando através da dança aspectos que podem descrever uma possível identidade cultural do povo mineiro. A construção desse *show* se constituiu em um espaço muito rico de aprendizagem e construção de novos conhecimentos. Tais conhecimentos serviram e servem de instrumental teórico-prático para professores desenvolverem esse tema nas escolas. Em minha experiência docente, utilizei muitas informações adquiridas na construção e apresentação

deste espetáculo, em aulas de Educação Física cujo tema em estudo era a Dança. (P19).

Uma intérprete fez uma consideração sobre o fato das danças tradicionais do estado de Minas Gerais serem menos virtuosas que de outros estados, e que desta forma se sentia menos desafiada como artista na execução do *show*, mas ao mesmo tempo se sentia preenchida artisticamente por uma identificação com a cultura mineira, pois era tomada de emoção:

O espetáculo Gerais de Minas comparado aos outros do Grupo demorou um pouco mais para me conquistar. É um espetáculo muito mineiro até na hora de você gostar, vai aos poucos, “pelos beiradas” e depois te conquista fielmente. Tenho essa sensação por ser um espetáculo muito interpretativo, com muita encenação e algumas danças, principalmente as primeiras, com poucas exigências físicas comparadas as outras. Mas depois você passa a ver um significado em tudo aquilo, uma identidade, passa a se identificar (no meu caso que sou mineira) e para de pensar na complexidade das danças e repara no cenário maravilhoso, na encenação tão verídica do cotidiano do interior, começa dar um sentimento bom, de leveza, de “mineirês”. Ao passar do espetáculo, as danças vão mudando, é muita variedade pra um estado só, e a gente termina completamente encantado com isso, e termina principalmente emocionado com a graciosidade e com a fé do povo mineiro. É um espetáculo de encher os olhos, por gosto e por lágrimas. (P20).

Outra percepção sobre este *show* é de que ele ajuda a valorizar as tradições do estado por apresentar um grande conteúdo dramático e buscar uma noção de pertencimento a uma cultura, mas que necessariamente não passa pelo próprio intérprete:

Acho o espetáculo maravilhoso, pois ele traduz tradições que são próximas a mim, do meu estado. Acredito que a valorização da cultura mineira é algo extremamente importante porém poucas vezes é visto nos palcos aqui do estado. Levar ao palco a cultura e a tradição do estado aumenta o sentimento de pertencimento de quem assiste. (P6).

Considero o espetáculo Gerais de Minas o de maior conteúdo dramático que o grupo Sarandeiros possui, pois os elementos de cena são extremamente importantes na composição do espetáculo e no envolvimento do público. Vejo que é o espetáculo que mais emociona as pessoas que o assistem. Porém, ao representá-lo, não consigo sentir o mesmo que o público, ou talvez não com tanta intensidade. (P8).

O segundo ponto abordado no questionário faz uma indagação sobre a

importância ou não de se conhecer as manifestações tradicionais em um processo de tradução. Alguns dançarinos ressaltam a relação muito próxima da cultura religiosa do estado com sua devoção e fé pessoal, o que auxilia na interpretação das danças:

A devoção e simplicidade dos congadeiros por exemplo, são características que tento me inspirar na parte do espetáculo que mostra a religiosidade do povo mineiro. Ser católica atuante e representar danças em homenagem a Nossa Senhora do Rosário é muito mais que representar... Eu me sinto honestamente dançando para Nossa Senhora, Nossa Mãe... (P1).

Sim, o sentimento e a relação com o espetáculo ficam completamente diferentes. E até quem não se declara católico nato, como eu, se emociona com o cunho religioso e renova a fé e crença. Além disso, o próprio conhecimento da história de Minas, a literatura nos remete muita coisa do que se passa no espetáculo, sobre os escravos, as tradições mineiras, etc. (P20).

Outros intérpretes falam da importância de se conhecer as tradições para uma interpretação mais verdadeira do espetáculo:

Com certeza. As características observadas nas manifestações permitiram que eu construísse um personagem que estabelecia uma relação íntima com o tempo e espaço observado. As manifestações são dinâmicas e se forem observadas por outras pessoas, em outro tempo e espaço, provavelmente outras características farão parte dessa construção. Essas características observadas e marcadas individualmente criam uma identificação com o personagem e com as manifestações o que torna a interpretação mais real. (P16).

Alguns dançarinos não sentiram necessidade de conhecer as manifestações para interpretar um personagem do espetáculo, pois existem outros elementos que podem auxiliar o bailarino nessa tradução:

Conhecer a tradição foi importante para a caracterização do personagem, mas não foi essencial, isso porque antes mesmo de conhecer de fato as tradições já havia interpretado-a no palco. O grupo, através de seus coordenadores de ensaio, procura contextualizar a tradição e passar para o bailarino "o que se quer com cada representação". Sem isso seria impossível representar esse espetáculo. Acredito que conhecer a tradição enriquece o meu trabalho como interprete e auxilia na emoção representada em cena. (P11).

Não acho que conhecer a tradição seja indispensável para interpretar o personagem. É possível construí-lo a partir de outros elementos também. Ler,

ver vídeos ou observar os bailarinos do grupo que já dançam a mais tempo também são formas eficazes. (P13).

Aquelas manifestações que não conheço pessoalmente me requerem um trabalho de montagem de personagem a partir de outras informações – leituras e discussões sobre a “cara” da dança e dos dançarinos [por exemplo, construção da figura do “caipira”, presente na primeira parte do espetáculo], imagens e vídeos – que são internalizadas e expressas na forma de diferentes energias e emoções nas diferentes danças. (P5).

No caso do Gerais, algumas manifestações ainda me eram desconhecidas antes de ver o trabalho do grupo: lavadeiras, catopé, caiapó... Para essas, acredito que a execução não esteja prejudicada por não ter visto, ao vivo, esses momentos. O importante é entender a ideia por trás da dança e dos movimentos, como o movimento de caiapó em posição de ataque, por exemplo. (P10).

A impossibilidade de participar das pesquisas realizadas pelo grupo limitava a atuação de alguns dançarinos no processo de criação dos trabalhos coreográficos:

A minha construção dos movimentos foi baseada no treinamento físico e na reprodução de movimentos que nasceram da prática criativa dos movimentos pesquisados em pesquisas de campo. Como não participei das pesquisas de campo, contribuí pouco para o processo criativo, ficando quase que limitado a reproduzir os movimentos criados pelos pesquisadores e tentava, a partir de informações passadas por eles, dar significado ao movimento. No processo de construção das danças, pude notar que existem variações de um mesmo movimento, ou seja, é possível definir o passo básico que caracteriza a dança, entretanto, a execução do passo tem características pessoais. Acredito que essas características pessoais são fruto do sentimento, do conhecimento sobre o que eu quero interpretar, qual informação eu quero passar ao público, quais as características da personalidade das pessoas que vivem a tradição, etc. (P19).

As danças que eu não conhecia e até hoje não tenho contato fora do grupo, uso da pesquisa e do trabalho com as oficinas feitas para o grupo para criar meu “personagem” no palco. Entendendo aquilo como parte da cultura mineira e sabendo a origem e as características, não sinto necessidade de ter vivenciado de perto para representar, porém acredito que a vivência também é um fator que contribui positivamente para nossa interpretação. (P6).

Particularmente, sinto falta de ter vivenciado um pouco a tradição antes de compor a minha interpretação. Fico muito presa aos elementos oferecidos pelo próprio grupo nos ensaios. Tenho certeza que minha interpretação seria muito mais rica se eu tivesse um repertório maior de elementos para escolher ao interpretar. (P14).

Observamos que para a maioria dos integrantes do grupo conhecer as

manifestações tradicionais era importante na composição dos personagens a serem interpretados. Entretanto, outros elementos como as oficinas realizadas com os mestres, que ensinaram matrizes tradicionais e movimentos específicos das danças, e a dramaturgia elaborada em forma de roteiro e direcionada pela direção do *show*, também foram importantes na elaboração das coreografias.

Eu não tive oportunidade de vivenciar nenhuma das tradições interpretadas no *show*. Entretanto, acredito que isso não atrapalhou na construção dos personagens que represento no espetáculo. Talvez devido ao fato de que, como mineiro nato, o conceito de mineiridade esteja muito próximo e possa ser facilmente transposto para o palco. Além disso, o contato com as oficinas do grupo, aprendendo as coreografias, já deram elementos de suporte para estes personagens. Provavelmente a vivência com a tradição pudesse trazer outras possibilidades, mas não prejudicou minha atuação no espetáculo. (P21).

Foi requerido aos intérpretes que fizessem uma escala de importância sobre a relevância dos elementos utilizados no processo de criação a partir da tradução de uma tradição: Vivência pessoal, Dramaturgias e Matrizes tradicionais, tendo como exemplo a experiência de cada um na interpretação do *show* Gerais de Minas. Alguns dançarinos relataram a impossibilidade de mensurar tais elementos, pois eles se encontravam misturados no ato de interpretar:

Não consigo colocar em nível de importância. Acredito que conhecer as matrizes tradicionais associando-as à dramaturgia me motivou e inspirou o trabalho com a tradição. A minha vivência pessoal contribuiu na elaboração das coreografias na medida em que pude sugerir e transformar movimentos. (P1).

Para minha construção, acho mais importante saber da dramaturgia, principalmente a história da dança e a música, que é onde eu “monto” o personagem, juntamente com o que eu posso explorar a partir das minhas capacidades físicas, quando eu crio meus movimentos. Muito difícil fazer uma escala do que é mais importante, porém acho impossível uma criação de um personagem sem saber a história do que você está representando. (P6).

Para outro, o fato de terem na memória a vivência pessoal com as tradições tornava tal elemento primordial na interpretação do *show*:

Em minha cidade natal, [...] as festividades do Congado são bastante fortes. Vivi isso desde a infância, pois meu avô fazia parte da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário e participava de uma guarda de Congo. Assim, quando

começamos a construção do Gerais de Minas todos os elementos que faziam parte da minha vivência começaram a tomar forma no meu corpo através da dança. Ao dançar os congados eu me lembro sempre da alegria e satisfação dos congadeiros de fazerem uma homenagem à sua padroeira. Mesmo com todo o cansaço de cantar, tocar e dançar durante o todo o dia, desfilando pelas ruas da cidade. Assim tento traduzir em meu corpo o peso do cansaço aliado ao inabalável prazer de louvar a padroeira, com movimentos pesados mas fortes, com vigor e alegria, como Nossa Senhora merece. (P16).

A vivência pessoal também é destacada na visão de outras intérpretes, não como depositária de memórias das tradições, mas sim como uma espécie de pré-requisito para a instauração de todos os outros elementos coreográficos:

Acredito que a vivência pessoal (letra C) seja a mais importante. É como se isso fosse um pré-requisito para as demais. Em segundo as matrizes dos movimentos tradicionais (letra B). Esse elemento me inspira mais nas criações. Por último a dramaturgia (letra A). Fico mais “presa” ou “travada” quando há uma história prévia a se contar. Tenho dificuldades em encontrar movimentos que contam uma história específica. (P13).

Todos os elementos podem ser utilizados na minha construção interpretativa como dançarina. Acredito que, em determinados momentos do processo de construção do espetáculo, um ou outro apareça como preponderante ou como mais fértil nos processos. Por exemplo, no momento de criação de coreografias, as matrizes de movimento tradicionais são uma grande inspiração, e o conhecimento dessas me influencia na segurança com que construo os personagens para a interpretação. No Gerais, acredito que a história das danças não seja um fator de grande influência, mas a música tradicional mineira é algo que ativa memórias e identidades de forma poderosa. Minha vivência pessoal, construída inclusive no processo de apresentação e reapresentação desse espetáculo, é um elemento que abarca minha interpretação pessoal de todos os outros [experiência com as matrizes e apreensão dos elementos dramáticos], e hoje em dia é a esse elemento que recorro mais imediatamente. (P5).

Outro integrante destacou o conhecimento das matrizes tradicionais como o elemento mais importante em um processo de tradução:

Acredito que este *show*, ao contrário do Quebranto, é um *show* que está muito mais próximo da tradição. Sendo assim, as formações coreográficas, os movimentos em si, apesar da licença poética, se mantêm bastante adjacentes aos visualizados nas manifestações tradicionais pesquisadas. Por conseguinte, acredito que o elemento que mais tem importância neste *show* são as matrizes dos movimentos tradicionais. Neste caso, transpostas para o palco na visão do Grupo, mas de forma a não descaracterizá-las completamente. Em segundo lugar, acredito que a dramaturgia desenvolvida para o espetáculo é extremamente instigadora. Tanto a narrativa criada, desde a chegada da folia

de reis nas casas, passando pelas festas nos pátios, a serenata na janela, e todos os outros elementos que compõem o enredo do espetáculo. Acredito que o desenho da história transporta não só o público, mas também os dançarinos, para uma celebração tipicamente mineira, que poderia acontecer em qualquer região do estado. E por último, acredito que as vivências pessoais trazem sua contribuição para o *show*. Cada um, com sua visão do que é ser mineiro, compõe personagens diferentes, com nuances diferentes. Este elemento vem por último, por que neste espetáculo o uníssono é quase que constante, sendo assim, abrem-se poucas brechas para variações pessoais. Mas estes espaços existem, e possibilitam novidades e oxigenação do espetáculo. (P21).

Entretanto, para a maioria dos integrantes conhecer a Dramaturgia, as histórias a serem encenadas, a construção de toda uma cidade cenográfica e dos elementos que compõem o espetáculo como os figurinos e a música, foram essenciais na construção do personagem para a cena:

No caso do Gerais, um espetáculo tão próximo da tradição, a narratividade é fundamental. Creio que a caracterização faz com que os dançarinos entrem nas personagens e que o público, apenas pelas imagens e representações, façam uma relação direta e emocional com o espetáculo. (P2).

Acho que os diferentes elementos se complementam para a construção cênica. Contudo, costumo dar maior ênfase na dramaturgia da manifestação. Acredito que principalmente se elementos históricos se destacam por dar significado ao fenômeno. Essa dramaturgia ou todo o significado que circunda a festa, a dança ou folguedo, me dão muitos elementos para construção coreográfica sem que eu tenha que seguir uma mesma base de movimentos. Nesse sentido, o próprio movimento só faz parte da análise por remeter ao significado da manifestação cultural. As matrizes de movimento são uma expressão dessa dramaturgia e me proporcionam mais uma possibilidade e apropriação da manifestação, contudo, o movimento só faz sentido no contexto em que se expressa. A partir da dramaturgia e dos movimentos que a expressam, minha vivência e capacidade de utilização do meu corpo determinam como vou traduzir em movimento a manifestação pesquisada. Quanto mais possibilidades de utilização do meu corpo, mais eu consigo diversificar a tradução da tradição estudada. (P16).

Acredito que no espetáculo Gerais de Minas a dramaturgia é o elemento de composição cênica mais importante, o cenário representativo de uma cidade do interior, os figurinos sempre bem conectados com a tradição, as músicas são os elementos mais marcantes para minha construção interpretativa nesse espetáculo; Posteriormente as matrizes dos movimentos tradicionais tem grande importância para a construção de cada personagem no espetáculo. Por último a minha vivência pessoal que pouco se faz presente nesse espetáculo. (P11).

No Gerais de Minas, especialmente, acho que a dramaturgia (a) é a mais importante. Como algumas partes do espetáculo são encenadas (ou são

danças inspiradas em encenações), como os cortejos, a serenata, os lundus, acredito que o conhecimento da história por trás da representação seja o mais importante. Logo depois, vêm as matrizes dos movimentos (*b*), que, claro, são muito mais determinantes que figurinos e acessórios na construção dos personagens do Gerais. Acredito que a vivência pessoal (*c*) não esteja por último, mas intrínseca em todas essas etapas, pois colocamos o que é nosso na nossa execução dos passos. Nunca uma pessoa irá dançar exatamente como a outra, a subjetividade e capacidade pessoais sempre serão diferenciadores em um movimento, e é isso que torna o grupo tão rico. (P10).

Para exemplificar os trabalhos de apreensão individual das interpretações mesmo em um trabalho de grupo, foi requerido aos intérpretes que narrassem algum momento específico do *show* na qual a sua interpretação estava de certa forma alicerçada sob algum dos elementos da tradução:

[...] acredito que um dos personagens que eu mais tive de trabalhar para alcançar a noção que a coreografia intenciona foi o Catira. A coreografia faz parte do fragmento caipira do espetáculo, mas possuem várias nuances diferentes. A coreografia trabalha, primeiramente, com a noção de disputa de sapateados, tão característica dos catireiros. Sendo assim, tenta-se, ao mesmo tempo, manter o sapateado o mais afiado possível, quanto estar atento ao outro grupo, para poder identificar qualquer deslize. Em seguida, têm-se a relação direta com a dramaturgia da música, que trás uma nova ideia para a coreografia: uma serenata de conquista. Deste modo, juntar-se o romantismo típico do caipira, mais recatado, com o espírito exibicionista da coreografia, para conquistar as bailarinas no palco e o público. E em terceiro, têm-se a brincadeira, vez que se tornou uma coreografia mais solta, onde algumas brincadeiras entre os bailarinos são permitidas.

Isso posto, a coreografia se utiliza de vários elementos diferentes, e muitas vezes opostos (romantismo recatado com exibicionismo competidor) para compor esse personagem multifacetado que é o mineiro. (P21).

A representação do “Moçambiqueiro” é para mim um dos personagens mais marcantes, onde se devia quebrar a parte clássica intrínseca no meu corpo e representar todo o peso da velhice carregado nas Guardas de Moçambique. Pude presenciar festejos de congados realizados em Belo Horizonte e Itabira nenhum deles diretamente pelo grupo, mas por interesse pessoal, essa vivência me ajudou na construção desse personagem. (P11).

A pesquisa realizada pelo grupo foi compartilhada na narrativa do diretor do grupo ao longo do processo de construção do espetáculo na medida em que íamos elaborando ou modificando cada dança. Não tive acesso a outra pesquisa. Como exemplo de coreografia, cito o Batuque de Viola que foi elaborado após a pesquisa dessa tradição em Jequitibá. Participei da visita à Jequitibá e me encantei com todo o universo das tradições populares. Acredito que a ida à Jequitibá me ajudou muito no entendimento da simplicidade e festividade do povo mineiro. (P1).

Falando especificamente da personagem da cigana, eu busquei orientações com bailarinas mais antigas/experientes do grupo que já tinham feito este papel e já tinham passado por este processo de “reconstrução” deste personagem. Além disso, procurei muitos vídeos, textos e imagens na internet para compor a minha interpretação deste personagem. Por fim, tentei associar estes elementos às minhas habilidades adquirida com anos de treinamento de Ginástica Rítmica e às minhas capacidades físicas, em especial a flexibilidade. Estes elementos quando em conjunto com a música e figurino facilitam muito a interpretação. (P14).

Concluindo esta análise sobre o processo de criação do espetáculo Gerais de Minas, na visão dos intérpretes existe uma relação direta com as pesquisas de campo realizadas que proporcionaram uma impressão de que este *show* seria de certa forma próximo da tradição. Essa noção se amplia ao reconhecer na fala dos dançarinos do Sarandeiros que a grande maioria considerou a fase de reformulação, ao nível da narratividade, o registro mais importante de todo processo de criação. Foi a partir dos elementos dramáticos encontrados na pesquisa de campo que os outros fatores primordiais na construção de um trabalho de tradução da tradição, a matriz dos movimentos tradicionais e a vivência pessoal do intérprete, foram sendo construídos. Tal fato se torna relevante para a construção do conceito sobre danças brasileiras descrito nesta tese especialmente na sua relação com a localidade. O roteiro do *show*, pautado nas pesquisas locais das danças e festas mineiras, ao mesmo tempo em que limita, expressa uma cultura e expõe através da história, dos figurinos, da música e da cenografia, uma relação direta com um imaginário coletivo que define um povo, uma nação. As dramaturgias, que surgem em forma de texto a partir das pesquisas de campo, são geradoras de potências para a instauração de um corpo cênico, que pode vir carregado de um sentimento de pertencimento ou não. Através do *show*, os artistas estão representando não apenas uma cultura, mas também a sua própria cultura, que reverbera no palco as emoções e as percepções sobre a pesquisa, dentro dos limites impostos pela dramaturgia. São os elementos narrativos que contam a história que organizam e demarcam até onde o trabalho do intérprete pode ir, até que ponto o dançarino pode ousar ao nível da interpretação. Tal relação passa necessariamente pela fase de reformulação ao nível da *Mis en Scène*, enquadrada dentro de uma idealização existente *a priori*, que surge através da pesquisa do que representa a cultura a ser traduzida para a cena. As matrizes tradicionais são

reconhecidas como parte desta dramaturgia, parte destas histórias, e tais elementos são anteriores a uma vivência pessoal do intérprete, limitando por vezes o trabalho de criação pela força simbólica dos movimentos e gestuais já existentes. Desta forma, a vivência pessoal, apesar de estar presente na fala de alguns intérpretes, seria o elemento menos fundamental na elaboração de um espetáculo que lida com registros culturais tão marcantes e já enraizados fortemente no imaginário de um povo.

Faremos agora a análise do espetáculo Quebranto no qual elementos presentes no percurso metodológico da Tradução da Tradição analisados neste capítulo, também estarão presentes.

5.2 A Tradução da Tradição no espetáculo Quebranto (2008)

A análise do espetáculo Quebranto será igualmente realizada dentro do modelo proposto pelo Departamento de Música Estética, Filosofia e Dança da Universidade Paris VIII, através da Abordagem Sistêmica do Gesto Expressivo. Desta forma, seguiremos os níveis desenvolvidos pelo grupo de pesquisas coordenado pela pesquisadora Dra. Christine Roquet, fazendo uma relação com a proposta de Tradução da Tradução elaborada para esta pesquisa.

Ao nível da *narratividade*, o espetáculo *Quebranto* conta histórias, baseadas nos mitos⁴² das divindades trazidas para o Brasil pelo povo africano. As lendas mitológicas dos grandes Reis que se tornaram Orixás (Ori = Cabeça (física e astral) + Ixá = guardião) são a base para compreensão das coreografias que compõem o espetáculo. Na interpretação dada ao *show*, as figuras dos Orixás são elementos energéticos existentes no universo onde cada um representa uma força da natureza. Partindo desta leitura, na tradução de alguns mitos relacionados à vida das divindades, buscou-se a interpretação das forças elementares oriundas da água, da terra, do ar e do fogo relacionadas aos poderes de cada mito. Na origem da adoração aos deuses estão os povos negros que na maioria das nações existentes na África, anteriores à era cristã, conheciam as suas existências e os relacionavam com as energias de todos os elementos da natureza. As histórias mitológicas dos Orixás se fixaram no Brasil principalmente dentro dos terreiros de Candomblé. Esta religião, que tem por base a “anima” (alma) da Natureza, foi desenvolvida no Brasil com o conhecimento dos sacerdotes africanos que, escravizados e trazidos da África para o Brasil entre 1549 e 1888, trouxeram consigo os seus Orixás/Inquices/Voduns que faziam parte do cotidiano de sua cultura. (CANDOMBLÉ, 2013).

Tendo como norte tais dados iniciais, o espetáculo foi concebido a partir daquilo que é criado diretamente de um mito, o que proporcionou elementos para a composição tipológica dos personagens e a colocação em cena de situações dramáticas

⁴² Mitos são narrativas utilizadas pelos povos gregos antigos para explicar fatos da realidade e fenômenos da natureza, as origens do mundo e do homem, que não eram compreendidos por eles. Os mitos se utilizam de muita simbologia, personagens sobrenaturais, deuses e heróis. (SIGNIFICADO..., 2013).

específicas para cada coreografia, elaboradas a partir da construção gestual representativa para cada Orixá. por meio das matrizes dos movimentos.

Ao nível da “*mis en scène*”, a composição será analisada como uma construção que engloba a relação de todos os elementos coreográficos para a cena, desde a relação do intérprete com o espaço dinâmico e simbólico do palco, até a criação da música, feita especialmente para a obra, cujos cantos criados utilizaram das narrativas de cada mito para serem elaborados. A construção de uma trilha sonora específica para o trabalho, realizada pelo Maestro Tatá Sympa e pelo letrista Matu, foi um fator extremamente relevante para a realização de um processo de criação autoral e singular. Ao nível da *Cenografia*, as análises foram realizadas a partir do conjunto de elementos que buscaram criar relações diretas com a dramaturgia desenvolvida em cena: cenário, luz, figurinos, adereços e maquiagem. Todos estes elementos foram desenvolvidos levando em consideração o roteiro elaborado a partir da narratividade. Para a construção do espetáculo, o cenário foi produzido levando em consideração a ideia de céu e de terra, com a apropriação das histórias que buscam relacionar os deuses e os seres humanos. A rampa desenhada em forma de concha e meia lua busca formatar o espaço real e simbólico de apresentação, tanto em relação ao espectador quanto em relação à divindade. Para cada um dos mitos foram criados figurinos e realizado um projeto de iluminação específico, onde as cores eram fundamentais para o entendimento da relação de cada divindade com os elementos da natureza: água, terra, fogo e ar.

Finalizando, ao nível da *Interpretação*, a análise se faz diretamente em relação ao trabalho do intérprete em cena, cuja atuação decorre de possibilidades relacionadas à sua vivência pessoal e à maneira de reproduzir um movimento. Este nível de interpretação diz respeito da análise que cada intérprete fará na visão de seu desenvolvimento com o processo coreográfico e na sua tradução do trabalho em cena.

A construção do espetáculo Quebranto, que o Grupo Sarandeiros estreou em agosto de 2008, elaborado a partir de um roteiro previamente roteirizado e que levou dois anos para ser concluído, procurou quebrar com preconceitos sobre as divindades afro-brasileiras cultuadas no país. Com ensaios de 10 horas semanais, e um grupo de 26 dançarinos que fizeram parte da estréia, a obra nasceu com a intensão de valorizar

e divulgar a cultura afro-brasileira, tendo como norte os mitos relacionados aos Orixás e os ensinamentos do Candomblé. Tema raramente trabalhado pelas companhias de danças brasileiras, fruto de desconhecimento e preconceito, tal assunto foi durante muitos anos proibido pela igreja católica e criminalizado mesmo por alguns governos. Ao realizar o registro videográfico da obra, o grupo busca uma possibilidade de valorização e desmistificação, através da arte, de estigmas em relação à cultura dos Orixás no Brasil. Desta forma posta, a idéia de tradução da tradição remonta ao sentido de valorizar, divulgar e reconhecer como parte intrínseca da cultura brasileira as manifestações tradicionais dos povos africanos no Brasil.

5.2.1 Fase de Compreensão e Reformulação da obra Quebranto

Para compreender a estrutura do espetáculo Quebranto faz-se necessário entender a dramaturgia escolhida para a realização do roteiro para o *show*, nas relações que se estabelecem entre as histórias dos Orixás e os elementos da natureza. Diferentemente da construção do espetáculo Gerais de Minas, onde era possível observar as festas e danças *in loco* e tentar desta forma construir um conceito sobre a mineiridade, o espetáculo Quebranto se utilizou de outras abordagens. Foi necessário criar situações para que os intérpretes pudessem criar movimentos e desta forma auxiliarem de forma mais direta na elaboração das coreografias. No processo anterior, o diretor estabelecia a organização dos passos, muitas vezes fazendo rearranjos na organização da coreografia onde já existiam matrizes e movimentos estruturados pela tradição. A criação se dava, em muitos casos, na reorganização da forma coreográfica, muitas vezes desenhada sob a forma de uníssonos, com poucos solos ou variações de níveis. Esta escolha se deu a partir do processo de leitura da obra Gerais, que estabelecia uma relação direta com a manifestação tradicional pesquisada. Na análise de Quebranto, não houve a intenção, *a priori*, de estabelecer uma ligação direta entre a pesquisa e a sua tradução cênica. Para compreender esta relação utilizaremos conjuntamente a leitura das fases de Compreensão e Reformulação da Obra pois cada coreografia será entendida em sua singularidade dentro da narrativa estabelecida para o *show* a partir dos estudos.

As coreografias do espetáculo continham duas possibilidades de leituras que se cruzavam teoricamente: a utilização do mito escolhido para tradução cênica e a leitura dos arquétipos dos Orixás⁴³ na relação com a natureza e com cada intérprete. Na organização do roteiro, anterior ao trabalho coreográfico, optou-se por usar dos dois temas para compor cada cena. Na coleta de dados realizada previamente, as entrevistas com mestres e a participação de alguns membros do grupo em cultos de terreiros de Belo Horizonte foram importantes para contextualizar o campo de estudos iniciais, especialmente na fase de construção do roteiro para o estudo. Posteriormente, a partir das escolhas feitas pelo trabalho de grupo, o processo de pesquisa coreográfica foi elaborado inicialmente em oficinas para identificar as matrizes tradicionais a serem traduzidas para a cena pelos bailarinos. Este trabalho também teve dois caminhos: oficinas com as danças afro-brasileiras e a dança contemporânea. Tais trabalhos foram organizados a partir das aulas de professores especializados em danças afro-brasileiras e contemporâneas como os artistas Nildinha Fonseca (coreógrafa, bailarina e ensaiadora do Balé Folclórico da Bahia) e o professor, bailarino e coreógrafo Carlos Afro, diretor da Carlos Afro e Cia., companhia de dança de Belo Horizonte. Também durante dois anos o grupo teve aulas de dança contemporânea com o professor Cristiano Reis, bailarino da Cia. de Dança do Palácio das Artes de Belo Horizonte, em 4 horas semanais.

⁴³ De acordo com o Site *O mundo dos Orixás* (<http://ocandomble.wordpress.com/os-orixas>), os orixás são deuses africanos que correspondem a pontos de força da Natureza e os seus arquétipos estão relacionados às manifestações dessas forças. As características de cada Orixá aproxima-os dos seres humanos, pois eles manifestam-se através de emoções como nós. Sentem raiva, ciúmes, amam em excesso, são passionais. Cada orixá tem ainda o seu sistema simbólico particular, composto de cores, comidas, cantigas, rezas, ambientes, espaços físicos e até horários. (OS ORIXÁS, 2013).

Fotografia 14 – Oficinas para o espetáculo Quebranto



Fonte: Arquivo pessoal.

Fotografia 15 – Oficinas para o espetáculo Quebranto



Fonte: Arquivo pessoal.

Fotografia 16 – Oficinas para o espetáculo Quebranto



Fonte: Arquivo pessoal.

Fotografia 17 – Oficinas para o espetáculo Quebranto



Fonte: Arquivo pessoal.

A relação próxima com este professor culminou com o convite para que ele assumisse a função de ensaiador e coordenador de ensaios para o *show*. Desta forma, na fase de compreensão, tres tipos de coleta de dados se anunciavam neste novo trabalho do grupo:

1 – Entrevistas com Iniciados no Candomblé: Partindo de um referencial cultural, mas que perpassava também o lado religioso das crenças na visão de quem vivencia o Candomblé, convidamos pessoas ligadas aos cultos dos Orixás para falar das suas experiências. Tal atitude foi importante para que o grupo tivesse uma leitura de que a cultura dos Orixás também faz parte inerente da história e da cultura do Brasil, interagindo cotidianamente com a vida de muitas pessoas. Após estes encontros, que marcaram o início dos trabalhos, vários integrantes se interessaram pelo assunto e de forma livre, passaram a frequentar terreiros da cidade, não apenas como possibilidade de estudos, mas também com interesse pela religião. Destacam-se os trabalhos junto ao Grupo DEDICO⁴⁴, Despertar da Divina Consciência, terreiro de Umbanda de Belo Horizonte, que auxiliou as pesquisas através de sua guia espiritual, Mãe Sarah Carvalho de Mello.

2- Pesquisas de movimentos: As oficinas com os professores e o curso de dança contemporânea trouxeram possibilidades de apreensão dos movimentos de forma mais livre e improvisada. Nas oficinas a ideia de se traduzir em gestos os elementos da natureza relacionados às figuras mitológicas estavam presentes na construção dos movimentos para cada Orixá.

3 – Pesquisa documental: A leitura de livros, filmes e documentários foi importante meio de estudos para compor o roteiro do *show* e agregar elementos para a composição da obra.

Em um trabalho de grupo, cada indivíduo possui seus próprios valores e crenças,

⁴⁴ O Grupo DEDICO se auto define como um terreiro aberto, de Umbanda oriental, mas que mantém uma relação muito próxima também com a cultura dos Orixás. Integrantes do terreiro auxiliaram os trabalhos de pesquisa do Sarandeiros através de palestras sobre a cultura dos Orixás e também na benção das músicas e cantos construídos especialmente para a trilha sonora do espetáculo. O trabalho social que o grupo realiza em Belo horizonte pode ser encontrado no site da entidade: [http://www.dedico.org.br/\(MOVIMENTO..., 20130\)](http://www.dedico.org.br/(MOVIMENTO..., 20130)).

baseadas na visão de mundo, muitas vezes interpretado sob a lente de uma cultura, ou de uma religião. Tais credos, por vezes profundamente enraizados no nosso corpo, foram de certa forma abalados pelas histórias contadas nas entrevistas dadas pelos participantes dos cultos religiosos. Imediatamente o grupo sentiu que estávamos entrando em um terreiro de descobertas, onde havia muito preconceito e muita ignorância. Decidimos então fazer leituras intensas sobre a cultura dos Orixás no Brasil, e a partir disso, iniciamos a elaboração do roteiro do *show*, sempre mantendo uma postura de total respeito ao trabalho. O nome do espetáculo surgiu justamente pelo desejo de valorização e divulgação das manifestações afro-brasileiras especialmente centradas no Candomblé: **Quebranto**, de *quebrantar*, s. m., quebrantamento; suposto resultado mórbido produzido por mau-olhado, do Lat. *crepantare*, factitivo de *crepare*, quebrar. No amplo significado da palavra, utilizamos como conceito na estruturação do *show* a noção do mau olhado existente sobre a cultura dos Orixás no Brasil e a intenção de quebrar com os os pré-conceitos sobre a cultura afro-brasileira: *Quebranto*.

No primeiro momento da pesquisa documental, um livro que serviu de inspiração para guiar parte do processo de criação do espetáculo foi escolhido por ser, na época, o que mais reunia histórias para serem transformadas em coreografia a partir de um processo de tradução intersemiótica. De acordo com Prandi (2001):

Há fontes de natureza científica, religiosa ou cultural, de qualidade variada e extensão diversa, mas não se podia, até agora, encontrar os mitos dos orixás reunidos em um só volume. Juntar e organizar os mitos africanos e afro-americanos dos Orixás foi o objetivo a que me propus na realização deste trabalho. (PRANDI, 2001, p. 20).

Prandi faz um extenso relato no prólogo indicando as influências que teve na execução da sua obra: *A Mitologia dos Orixás*, de 2001. O autor sinaliza que grandes pesquisadores sobre a cultura afro-brasileira no país foram importantes referenciais na sua obra. O pesquisador se orienta pelos estudos de Pierre Verger, contidas no livro *Notas sobre o culto aos orixás e voduns*, publicado originalmente em francês em 1957, lançado no Brasil em 1990. Tal trabalho, amplamente inspirado nos cadernos de iniciação do terreiro *Axé Opô Afonjá*, escrito em 1928 pelo professor Agenor Miranda Rocha, foi emprestado ao escritor francês por mãe Senhora, Maria Bibiana do Espírito

Santo, Mãe de santo do Axé Opô Afonjá de Salvador na década de 50. Prandi assinala que na construção da sua obra literária também teve influências das pesquisas de Júlio Braga, descritas na tese de doutorado defendida em 1977 na Universidade Nacional do Zaire intitulada *Mitos, Interpretações e Ebós* e dos trabalhos publicados pelos livros de Mestre Didi, Deoscóredes Maximiliano dos Santos: *Contos Negros da Bahia* (1961), *Cantos do nagô* (1963), *Contos crioulos da Bahia* (1976) e *Contos do Mestri Didi* (1981). No Livro de Prandi existem 301 mitos africanos descritos detalhadamente, e todos são referenciados e traduzidos. De acordo com o autor:

Para se ter uma ideia da amplitude desta mitologia, basta considerar os autores que mais mitos publicaram. Pierre Fatumbi Verger publicou cerca de 60 mitos registrados no Brasil e Na África, ao longo de 7 obras, apresentando-os em mais de 100 versões, ao longo de sete obras, datadas de 1954 a 1992. No Brasil, Mestre Didi publicou perto de vinte mitos, não se considerando aqueles que não falam de orixás, muitos em mais de uma versão, em cinco livros. Julio Braga apresentou pouco mais de vinte [...]. (PRANDI, 2001, p. 34).

Na realização do trabalho cênico do Grupo Sarandeiros, 12 mitos foram escolhidos para serem interpretados na cena, cada um deles fazendo referência a uma divindade. Os mitos permitiram fazer uma leitura dramatúrgica que não levava em consideração o Orixá em si, mas as histórias que gravitavam em torno da figura mitológica. De acordo com Santos (2006), que realizou trabalho de doutorado similar com a montagem cênica do poema *Ayán: Símbolo do Fogo*, o mito foi o objeto privilegiado da investigação do processo de criação da obra da artista, e a análise parte de uma compreensão total do fenômeno na construção de um trabalho artístico sob um viés cultural. Uma das possíveis formas de apreensão do método é o resultado de trabalhos de pesquisas realizados a partir do reconhecimento da tradição no contexto contemporâneo como uma expressão individualizada de arte, conforme relata a pesquisadora:

A vivência pessoal no processo de pesquisa tornou-me consciente dos movimentos corporais, técnicos e da possibilidade de criação artística. [...] Dessa forma, pude reelaborar essa experiência vivida, para que pudesse conceituá-la e propor novos caminhos, ou, pelo menos, novas formas de trilhar os caminhos já abertos. (SANTOS, 2006, p. 37).

De acordo com as palestras ministradas e nos diversos textos aferidos na internet, como por exemplo no site “Portal dos Orixás” (QUEM..., 2013), faz-se necessário um aprofundamento no reconhecimento da mitologia tradicional Yorubá, em relação aos Orixás, para entendermos como se deram as construções dos mitos descritos na obra de Prandi (2001)

As divindades cultuadas no Candomblé, de acordo com as crenças desta religião, foram os primeiros seres que habitaram a Terra, e dividem-se em duas qualidades de energia: os *Orixás Fun Funs* e os *Orixás de Predominância*. Os Orixás Fun Funs são os seres que criaram o universo e, por consequência, o planeta Terra. Na África, todos os Orixás relacionados com a criação são designados pelo nome genérico de Fun Fun. O mais importante entre todos eles chama-se *Orixalá*, rei do pano branco, ou seja, o grande Orixá que nas terras de *Igbó e Ifé* foi cultuado também como *Obatalá*. O nome Orixalá foi contraído e deu origem a palavra *Oxalá* e com esse nome o grande Deus Pai passou a ser conhecido. Eram cerca de 154 os Orixás Fun Funs, mas no Brasil e em Portugal a quantidade reduziu-se significativamente, sendo que dois, *Oxalufã* e *Oxaguiã*, se tornaram as expressões mais conhecidas de Oxalá no país. De acordo com o portal: *Tenda de Ogun e Caboclo meia lua*, a designação de Orixá Fun Fun deve-se ao fato de a cor branca se configurar como a cor da criação, guardando a essência de todas as demais. O branco representa todas as possibilidades, a base de qualquer criação. Todos os Orixás Fun Funs foram reunidos em Oxalá e divididos em várias qualidades das suas duas configurações principais: Oxalufã, mais velho e paciente e Oxaguiã, jovem e guerreiro, filho do primeiro. (OXALÁ..., 2013). Todas as histórias que relatam a criação do mundo passam necessariamente por Oxalá, que foi o primeiro Orixá concebido por Olodumarê e encarregado de criar não apenas o universo, como também todos os seres e todas as coisas que existiriam no mundo.

Orixás de Predominância são aqueles que descenderam dos Orixás Fun Funs e a sua função era povoar o planeta, espalhando semelhantes por todo o mundo. Durante a sua estadia na Terra, os Orixás tiveram muitas aventuras fantásticas devido à sua força sobre os elementos da natureza. Muitas das suas façanhas e ensinamentos são citadas em lendas (QUEM..., 2013). Após a sua passagem pela Terra, os Orixás de predominância recolheram-se ao Orum, o Céu dos deuses, de onde têm como função

auxiliar os seus semelhantes na Terra – a humanidade – em busca da evolução e da comunhão universal. Para assistir aos desencarnados, os Orixás contam com o auxílio dos seus servidores, ou também chamados de “cavalos” (espíritos de luz em diferentes estágios de evolução, que recebem seus ensinamentos através da incorporação de suas energias).

Dentre os muitos Orixás que existem foram selecionados 10 mitos sobre os orixás de predominância no Brasil, Exu, Nanã, Obaluaíê, Oxumarê, Oxóssi, Yemanjá, Ogum, Oxum, Xangô, Yansã⁴⁵, os mais cultuados no país, e duas histórias sobre os Orixás Fun Funs, Ifá e Oxalá, os mais conhecidos.

Outro ponto importante assinalado nesta fase de organização do roteiro para a realização da obra é a relação direta que se estabelece entre a divindade e os elementos da natureza. Esta relação foi importante na construção de uma dramaturgia que alinhavava não apenas os mitos narrados, mas também a construção de toda a cenografia, incluindo as músicas, cuja a trilha sonora foi quase toda elaborada especialmente para o espetáculo e utilizou dos mitos escolhidos para registrar as histórias nos cantos. As batidas de tambores para cada divindade buscou também seguir padrões que se repetiam nos terreiros, criando uma base rítmica para cada representação. Dentro da análise da cenografia, foram desenvolvidos figurinos e iluminação que buscaram dialogar os arquétipos de cada Orixás junto aos elementos da natureza:

Mito	Elemento da natureza/ Cores
EXU – NANÃ – OBALUAIÊ	Terra/ Pântanos/Palha
OXUMARÊ	Terra/ Água/Céu/Arco íris
OXÓSSI – YEMANJÁ – OXUM	Terra/Mata/Água/ Verde/Azul/Dourado
OGUM– XANGÔ – YANSÃ	Terra/Fogo/Metal/Azul/Vermelho
IFÁ – OXALÁ (OXALUFÃ)	Criação/Ar/Céu/Branco

Desta forma distribuído, o espetáculo foi sendo construído tendo como base o

⁴⁵ Utilizaremos a nomenclatura nagô por ser a mais utilizada no nosso país para designar os nomes do Orixás.

roteiro elaborado previamente. Para entender o processo de criação, por conta da especificidade de cada coreografia e de cada mito traduzido, faz-se necessária uma leitura individual de cada uma das doze coreografias construídas para o *show*. Importante ressaltar que, dentro de um processo de criação, muitas vezes as fases se confundem, o que torna importante uma análise conjunta das fases de Compreensão e Reformulação, muitas vezes realizadas simultaneamente. Nesta relação, unem-se os mitos descritos na obra de Prandi (2001) e as possibilidades de apropriação do gesto construído através dos arquétipos e dos elementos da natureza relacionados a cada Orixá adequados aos processos de criação das coreografias.

Fotografia 18 – Divulgação do Show Quebranto



Fonte: Arquivo do Grupo Sarandeiros por Cindra Gomes, 2008.

I Coreografia: *O Ifá e o Jogo de Búzios*

O Primeiro mito a ser trabalhado no espetáculo faz referência ao jogo de Búzios e ao oráculo, em uma interpretação simbólica que une os pedidos dos seres humanos aos processos adivinhatórios contidos na leitura dos búzios. A partir do mito de Ifá, construiu-se a base narrativa da coreografia:

Orunmilá institui o oráculo
Naquele tempo não havia separação
entre o Céu e a Terra.
Foi quando Orinmilá teve oito filhos.
O primeiro foi o rei de Ará, Alará.
O segundo foi Ajeró, rei de Ijeró.
O filho caçula foi Olouó, rei da cidade de Ouó.
Havia paz e fartura na Terra.
Numa importante ocasião,
quando Orunmilá celebrava um ritual,
mandou chamar todos os seus filhos.
Vieram os sete primeiros filhos de Orunmilá.
Eles lhe prestaram homenagens,
ofereceram-lhe sacrifícios,
prostaram-se a seus pés batendo palmas,
prostraram-se batendo *paó*,
disseram as palavras de respeito.
Menos Olouó.
Ele veio mas não deitou aos pés do pai,
não fez oferendas,
não homenageou como devia.
“Por que não demonstras respeito por teu pai?”,
perguntou Orunmilá.
Olouó respondeu que
seu pai tinha sandálias de precioso material,
mas que ele também as tinha;
que seu pai usava roupas dos mais finos tecidos,
mas que ele também as usava;
que seu pai tinha cetro e tinha coroa
e que ele os tinha também.
Que um homem que usa uma coroa
não deve se prostrar diante de outro,
foi o que disse o filho ao pai.
Orunmilá se enfureceu,
arrancou o cetro das mãos do filho
e o atirou longe.
Orunmilá retirou-se para o Orum, o Céu,
e a desgraça se abateu sobre o Aiê, a Terra:
fome, caos, peste e confusão.
Parou de chover, plantas não cresciam
e animais não procriavam,
todos estavam em desespero.
Os homens ofereceram a Orunmilá
toda sorte de sacrifícios, todos os cantos.
Orunmilá aceitou as oferendas
mas a paz entre o Céu e a Terra

estava definitivamente rompida.
Os filhos de Orunmilá o procuraram no Orum
e lhe pediram para retornar ao Aiê.
Orunmilá entregou então a seus filhos
dezesesseis nozes de dendê e disse:
“Quando tiverem problemas
e desejarem falar comigo, consultem este Ifá”.
Orunmilá nunca mais veio ao Aiê,
mas deixou o oráculo para que as pessoas
possam recorrer a ele quando precisarem.
Os filhos de Orunmilá eram assim chamados:
Ocanrã, Ejiocô, Ogundá, Irosum,
Oxé, Ofum, Odi, Ejiobê,
Osá, Ofum, Ouorim, Ejila-Xeborá,
Icá, Oturopon, Ofuncanrã e Iretê.
São estes os nomes dos *odus*.
São estes os filhos de Orunmilá.
Cada *odu* conhece um segredo diferente.
Um fala do nascimento, outro da morte,
um fala dos negócios, outro da fatura,
um fala das guerras, outro das perdas,
um fala da amizade, outro da traição,
um fala da família, outro da amizade,
um fala do destino, outro da sorte.
Cada *odu* conhece um segredo diferente.
Desde então, quando alguém tem um problema,
é o *odu* que indica o sacrifício apropriado.
Orunmilá disse:
“Quando tiverem problemas, consultem este Ifá”.
Orunmilá nunca mais veio ao Aiê,
mas deixou o oráculo para que as pessoas
possam recorrer a ele quando precisarem. (PRANDI, 2001, p. 443).

De acordo com o mito, o destino das pessoas e tudo o que existe pode ser desvendado por meio da consulta a Ifá, o oráculo, que se manifesta pelo jogo de búzios. No início de todas as relações que compõem a “conjunção energética” do Candomblé está Ifá. Desde que o mundo é mundo o homem tem necessidade de saber algo sobre o seu futuro. Dentro do Candomblé, a modalidade do jogo de búzios é a mais conhecida para este fim. De acordo com Prandi (2001), o jogo de búzios é uma leitura divinatória e esotérica por excelência, que tem por finalidade principal identificar o Orixá de cada indivíduo. É também utilizado, entretanto, como consulta para identificar problemas de plano astral, espiritual e material e procurar as suas soluções. A idéia de consultar o jogo foi amplamente utilizada na construção da primeira coreografia da obra.

O jogo oracular mais comum é constituído por 16 búzios (que significa pequenas

conchas do mar), por isso utilizou-se 16 dançarinos executando a primeira coreografia. De acordo com o site: *Jogo de Búzios*, na Nigéria, tal jogo recebe o nome de Merindilogún, ou seja, o jogo dos dezesseis. O processo do jogo de búzios consiste no seguinte: as conchas são lançadas sobre uma toalha ou peneira conforme a nação daquele Babalorixá ou Yalorixá que está jogando. A posição em que os búzios caem é o que dará as indicações necessárias solicitadas pelos consulentes. Portanto, cabe ao Babalorixá ou Yalorixá interpretar as caídas e passar para os consulentes as mensagens do jogo (O JOGO..., 2013). O búzio pode cair “aberto” ou “fechado”, isto é, com a sua face onde há uma fenda ou com o lado liso. Cada uma dessas “caídas” é uma manifestação de um Orixá e tem um significado próprio, já que, conforme a ordenação resultante pode-se determinar qual dos Orixás está a responder. Além da ordenação dos búzios (abertos e fechados), que determina a entidade que preside a cada resposta, a configuração ou o modo particular como os búzios se distribuíram geometricamente no espaço também é fundamental para a leitura, pois corresponde à “organização energética” do inconsciente do indivíduo frente a uma força matriz. Ao conjunto dos dois fatores, ordenação e configuração, chama-se *sina*. Este jogo é um aprendizado de conhecimentos preciosos em que a memória exerce um papel muito importante, ou seja, é lá na memória ou na cabeça, que se vai guardar uma enorme série de histórias, lendas e caídas que decifram, segundo a tradição Yorubá, a vida de uma pessoa. O *Babalaô* (pai do segredo) precisa aprender uma quantidade de Itans (histórias) e de lendas antigas, classificadas nos 256 odús existentes (signos de Ifá), cujo conjunto forma uma espécie de enciclopédia oral dos conhecimentos do povo Yorubá.

A partir desta interpretação do Jogo de Búzios, e das qualidades de Ifá, na primeira coreografia traduzimos a representação dos búzios que caem pelas mãos do Babalaô, e que serão interpretados através do oráculo. As figuras que se formam em poses dos dançarinos, colocadas na cena em formações abertas (com extremidades do corpo abertas) ou fechadas (corpo recolhido), representam as posições dos búzios. Para cada figura existe um significado simbólico, e para cada representação uma demanda dos seres humanos se configura. A seguir ao Ifá, cada Orixá irá se manifestar de acordo com os pedidos realizados na primeira coreografia. Assim, a ordenação

aberto-fechado e a posição do búzio na dança, determinará qual o Orixá está a falar. A configuração espacial dos búzios, por sua vez, indica o que ele está a dizer. Em nosso caso, durante todo o *show*, cada mito será dançado representando demandas e ensinamentos que as lendas e histórias nos contam sobre as vidas dos deuses. A representação do jogo de búzios abre o espetáculo mostrando as diversas possibilidades de leituras que a obra terá, aberta ao entendimento de cada um livremente.

Fotografia 19 – Espetáculo Quebranto: Ifá



Fonte: Arquivo do Grupo Sarandeiros por Cindra Gomes, 2008.

II Coreografia: Exu: O Livre Arbítrio

A Primeira dança dos Orixás de predominância nos apresenta Exu, o mensageiro dos Orixás, e demonstra a interrelação do ser humano com os guardiões da natureza. O mito, a seguir, faz uma revelação importante para a dramaturgia estabelecida no espetáculo, e explica porque Exu está presente nas encruzilhadas e também porque tem sua relação próxima a Oxalá:

Exu ganha o poder sobre as encruzilhadas

Exu não tinha riqueza, não tinha fazenda, não tinha rio,
não tinha profissão, nem artes, nem missão.
Exu vagabundeava pelo mundo sem paradeiro.
Então um dia, Exu passou a ir à casa de Oxalá.
Ia à casa de Oxalá todos os dias.
Na casa de Oxalá, Exu se distraía,
vendo o velho fabricando os seres humanos.
Muitos e muitos também vinham visitar Oxalá,
mas ali ficavam pouco,
quatro dias, oito dias, e nada aprendiam.
Traziam oferendas, viam o velho orixá,
apreciavam sua obra e partiam.
Exu ficou na casa de Oxalá dezesseis anos.
Exu prestava muita atenção na modelagem
e aprendeu como Oxalá fabricava
as mãos, os pés, a boca, os olhos, o pênis dos homens,
as mãos, os pés, a boca, os olhos, a vagina das mulheres.
Durante dezesseis anos ali ficou ajudando o velho orixá.
Exu não perguntava.
Exu observava.
Exu prestava atenção.
Exu aprendeu tudo.

Um dia Oxalá disse a Exu para ir postar-se na encruzilhada
por onde passavam os que vinham à sua casa.
Para ficar ali e não deixar passar quem não trouxesse
uma oferenda a Oxalá.
Cada vez mais havia mais humanos para Oxalá fazer.
Oxalá não queria perder tempo
recolhendo os presentes que todos lhe ofereciam.
Oxalá nem tinha tempo para as visitas.
Exu tinha aprendido tudo e agora podia ajudar Oxalá.
Exu coletava os ebós para Oxalá.
Exu recebia as oferendas e as entregava a Oxalá.
Exu fazia bem o seu trabalho
e Oxalá decidiu recompensá-lo.
Assim, quem viesse à casa de Oxalá
teria que pagar também alguma coisa a Exu.
Quem estivesse voltando da casa de Oxalá
também pagaria alguma coisa a Exu.
Exu mantinha-se sempre a postos
guardando a casa de Oxalá.
Armado de um ogó, poderoso porrete,
afastava os indesejáveis
e punia quem tentasse burlar sua vigilância.
Exu trabalhava demais e fez ali a sua casa,
ali na encruzilhada.
Ganhou uma rendosa profissão, ganhou seu lugar, sua casa.
Exu ficou rico e poderoso.
Ninguém pode mais passar pela encruzilhada
sem pagar alguma coisa a Exu. (PRANDI, 2001, p. 40-41).

Na leitura do mito de Exu, surge uma coreografia que fala de caminhos, e da livre escolha dos seres humanos. Na cena, os filhos de Exu estão sempre em encruzilhadas, têm problemas em definir qual caminho a seguir. Se sentem presos aos prazeres da vida e às imposições espirituais. Têm desejos intensos e usam de sensualidade e perspicácia para atingir os seus objetivos carnis. Os gestos escolhidos para fazer referências a estes elementos foram idealizados de forma quase mimética, teatralizada, interpretando os prazeres humanos. A coreografia representa a dualidade de Exu: se a pessoa deseja seguir os caminhos da perdição (bebidas, drogas, prazeres mundanos, libertinagens etc), o mensageiro dos deuses não vai se posicionar contra, pois ele não diferencia o bem do mal; mas se ela deseja abandonar os vícios, ele a ajudará. Na rampa, é o único momento em que estarão presentes outras entidades além dos Orixás. Existirá a representação das pombagiras, espíritos de cemitérios e de encruzilhadas, que são seres inferiores espiritualmente e colaboradores de Exu na transmissão das mensagens dos humanos para suas divindades. Esta é uma visão mais próxima da Umbanda, uma liberdade poética utilizada na composição desta coreografia. Os movimentos são realizados pelos intérpretes com força e energia, pulsando toda a virilidade de Exu. A expressão dos dançarinos foi trabalhada através do sarcasmo de Exu, rindo das derrotas e chorando as alegrias, pois para ele não existe o certo e o errado, e sim, o desejo. O duo representado na dança simboliza os seres humanos, guiados pela força energética de Exu, cujo destino será revelado nas mensagens para os deuses. A divindade, assim como Oxalá, seu contraponto energético, estaria de certa forma mais próximo dos seres humanos, podendo transitar pelos dois pólos, céu e terra, na interpretação da obra e, desta forma, interferir diretamente na vida das pessoas. Exu está nas encruzilhadas de tudo que nos rodeia, fazendo a ligação das partes no todo energético que existe no mundo. No seu arquétipo, Exu também está ligado à sexualidade, aos vícios humanos, ao livre arbítrio dos prazeres.

Fotografia 20 – Espetáculo Quebranto: Exu



Fonte: Arquivo do Grupo Sarandeiros por Cindra Gomes, 2008.

III Coreografia para Nanã: a criação do homem

Na coreografia para *Nanã*, senhora da lama e do pântano, procurou-se a interpretação do mito de criação do homem na qual a divindade retira do barro a origem do ser humano. Ao rastejar na lama, os dançarinos trazem a força da terra para a concepção e o nascimento do homem através do sopro de Nanã, que dá vida aos seres:

Nanã fornece a lama para a modelagem do homem

Dizem que quando Olorum encarregou Oxalá
de fazer o mundo e modelar o ser humano,
o orixá tentou vários caminhos.
Tentou fazer o homem de ar, como ele.
Não deu certo, pois o homem logo se desvaneceu.
Tentou fazer de pau, mas a criatura ficou dura.
De pedra ainda a tentativa foi pior.
Fez de fogo e o homem se consumiu.

Tentou azeite, água e até vinho-de-palma, e nada.
Foi então que Nanã Burucu veio em seu socorro.
Apontou para o fundo do lago com seu ibiri, seu cetro e arma,
e de lá retirou uma porção de lama.
Naná deu a porção de lama a Oxalá,
o barro do fundo da lagoa onde morava ela,
a lama sob as águas, que é Nanã.
Oxalá criou o homem, o modelou no barro.
Com o sopro de Olorum ele caminhou.
Com a ajuda dos orixás povoou a Terra.
Mas tem um dia que o homem morre
e seu corpo tem que retornar à terra,
voltar à natureza de Nanã Burucu.
Naná deu a matéria no começo
Mas quer de volta no final tudo o que é seu. (PRANDI, 2001, p. 196-197).

Na representação simbólica do Candomblé, Nanã é a deusa dos pântanos, da morte e da transcendência. É considerada a primeira esposa de Oxalá, e quatro Orixás seriam filhos da deusa: *Omulu*, *Oxumaré*, *Ossain* e *Ewá*. A interpretação dos dançarinos como filhos da divindade lembram os movimentos e o andar de uma senhora idosa, com passos lentos, corpo curvado para a frente e apoiado no Ibiri. Os movimentos arquetípicos utilizados na coreografia lembram os movimentos de pessoas extremamente calmas e lentas no cumprimento das suas tarefas. Na cena coreográfica, pode se fazer uma leitura de movimentos lentos mas amplos, que tentam abarcar simbolicamente todo o espaço que os cercam. No processo criativo para a construção desta coreografia existe uma relação próxima com elementos trabalhados nas oficinas de improvisação, construídos a partir da leitura mito. Com poucas possibilidades de movimentos para interpretação de Nanã, trazidos pelos professores das oficinas de danças afro-brasileiras, optou-se para esta coreografia trabalhar com a gestualidade mais próxima da tradução artística do mito, e para isso foi realizados trabalhos de improvisação que geraram movimentos e sequências coreográficas utilizadas na cena.

Fotografia 21 – Espetáculo Quebranto: Nanã



Fonte: Arquivo do Grupo Sarandeiros por Cindra Gomes, 2008.

IV Coreografia: Obaluaiê: A cura está na redenção dos pecados

A quarta coreografia do *show* apresenta o Mito de *Obaluaiê*. De acordo com o *Blog Candomblebra*, este Orixá poderoso é filho de Nanã, advém da cultura *Jêge* assimilado mais tarde pelos lorubás e nagôs, originário do Daomé, atual República de Benin (OMULÚ, 2007). O seu poder está extraordinariamente ligado à morte, mas também à vida pela reencarnação. *OBA* significa Rei, *ILU* espíritos e *AIYÊ*, terra, ou seja, Rei de Todos os Espíritos da terra. De acordo com o mito escolhido para ser interpretado, a divindade é também conhecido como o Orixá das doenças e da cura da

varíola e de outras doenças contagiosas. Obaluaiê é a forma jovem do Orixá, enquanto *Omulú* é a sua forma mais velha. A figura deste magnífico deus africano é completamente cercada de mistérios e dogmas, sendo-lhe atribuído o controle sobre as doenças, especialmente as epidemias.

Obaluaê tem as feridas transformadas em pipoca por lansã

Chegando de viagem à aldeia onde nascera,
Obaluaê viu que estava acontecendo
uma festa com a presença de todos os orixás.
Obaluaê não podia entrar na festa,
devido à sua medonha aparência.
Então ficou espreitando pelas frestas do terreiro.
Ogum, ao perceber a angústia do orixá,
cobriu-o com uma roupa de palha que ocultava sua cabeça
e convidou-o a entrar e aproveitar a alegria dos festejos.

Apesar de envergonhado, Obaluaê entrou,
mas ninguém se aproximava dele.
lansã tudo acompanhava com o rabo do olho.
Ela compreendia a triste situação de Omulu
e dele compadecia.

lansã esperou que ele estivesse bem no centro do barracão.
O *xirê* estava animado.
Os orixás dançavam alegremente com suas equedes.
lansã chegou então bem perto dele
e soprou suas roupas de *mariô*,
levantando as palhas que cobriam sua pestilência.
Neste momento de encanto e ventania,
as feridas de Obaluaê pularam para o alto,
transformadas numa chuva de pipocas,
que se espalharam brancas pelo barracão.
Obaluaê, o deus das doenças, transformou-se num jovem,
num jovem belo e encantador.
Obaluaê e lansã Igbalé tornaram-se grandes amigos
e reinaram juntos sobre o mundo dos espíritos,
partilhando o poder único de abrir e interromper
as demandas dos mortos sobre os homens. (PRANDI, 2001, p. 206-207).

Na interpretação do mito para ser transformado em uma coreografia partimos da idéia de um arquétipo do Orixá que se encontra no limite entre a vida e a morte. Em diversos momentos a interpretação do mito demonstra a dualidade dos seres humanos: a morte que os une à terra, em posição horizontal em relação ao solo, e a vida que nos eleva ao céu, com movimentos executados na posição vertical. A relação deitado e em pé, morte e vida, demonstra claramente o sentido da coreografia. Outro elemento

coreográfico imagético desenvolvido no processo de criação está fortemente relacionado com os troncos e os ramos das árvores, por isso os movimentos dos dançarinos muitas vezes lembram galhos retorcidos de árvores mortas. Sendo o Orixá fortemente ligado energeticamente à terra, os movimentos são o resultado de um processo anterior, muito antigo, que dão por vezes a impressão de serem realizados com intensidade contida e precisão, como em câmera lenta. Nesta coreografia fica evidente a importância dos trabalhos com elementos de chão, apreendidos no curso de dança contemporânea. Os intérpretes rastejam e se jogam no solo como se quisessem voltar para a terra, relacionando-se com os espíritos contidos no interior do mundo. Outro simbolismo que nutriu a coreografia com gestuais são os movimentos que simbolicamente tentam retirar as chagas dos seus corpos, e se contorcem pelas dores da humanidade. Os filhos de Obaluaiê dançam interpretando a sua individualidade, de forma austera e introspectiva, e se expressam de forma amarga e dolorosa. A dança em homenagem à divindade nos traz a redenção dos nossos medos e pecados, através da dor e da penitência, em alusão à vida que vence a morte pela reencarnação do espírito, crença difundida pelos ensinamentos do Candomblé.

Fotografia 22 – Espetáculo Quebranto: Obaluaiê



V Coreografia: Oxumarê: O Feminino e o Masculino em constante movimento

A iluminação do *show* muda neste momento da interpretação dos mitos. Até então trabalhado com penumbras, silhuetas em cores escuras sobre a palha, que lembram a terra, o pântano e a lama, cores passam a aparecer no espetáculo com o retorno da vida após a morte, e a luz que sai da terra e da mata derrama nas águas, fazendo surgir a explosão das cores do arco-íris. Na relação com o mito, o belo Oxumarê se apresenta como o arco íris que ilumina a cena e também como uma serpente, o que trouxe variadas possibilidades de movimentos na construção da coreografia em homenagem a esta divindade:

Oxumarê transforma-se em cobra para escapar de Xangô

Oxumarê era um rapaz muito bonito e invejado.
Suas roupas tinham todas as cores do arco-íris
e suas joias de ouro e bronze faiscavam de longe.
Todos queriam aproximar-se de Oxumarê,
mulheres e homens, todos queriam seduzi-lo
e com ele se casar.

Mas Oxumarê era também muito contido e solitário.
Preferia andar sozinho pela abóbada celeste,
onde todos costumavam vê-lo em dia de chuva.

Certa vez, Xangô viu Oxumarê passar,
com todas as cores de seu traje e todo o brilho de seus metais.
Xangô conhecia a fama de Oxumarê
de não deixar ninguém dele se aproximar.
Preparou então uma armadilha para capturar o Arco-íris.
Mandou chamá-lo para uma audiência em seu palácio
e, quando Oxumarê entrou na sala do trono,
os soldados de Xangô fecharam as portas e janelas,
aprisionando Oxumarê junto com Xangô.
Oxumarê ficou desesperado e tentou fugir,
mas todas as saídas estavam trancadas pelo lado de fora.

Xangô tentava tomar Oxumarê nos braços
e Oxumarê escapava, correndo de um canto para outro.
Não vendo como se livrar, Oxumarê pediu ajuda a Olorum
e Olorum ouviu sua súplica.
No momento em que Xangô imobilizava Oxumarê,
Oxumarê foi transformado numa cobra,

que Xangô largou com nojo e medo.
A cobra deslizou pelo chão em movimentos rápidos e sinuosos.
Havia uma pequena fresta entre a porta e o chão da sala
e foi por ali que escapou a cobra,
foi por ali que escapou Oxumarê.
Assim livrou-se Oxumarê do assédio de Xangô.
Quando Oxumarê e Xangô foram feitos orixás,
Oxumarê foi encarregado de levar água
da Terra para o palácio de Xangô no Orum,
mas Xangô não pode nunca aproximar-se de Oxumarê. (PRANDI, 2001, p. 226-227).

Filho de Nanã, o deus responsável pelo arco íris é originário de *Mahi*, no antigo Daomé, e segundo o site Jare, *Religião de Matriz Africana* (OXUMARÊ, 2013), Oxumarê seria homem e mulher, mas, na verdade, este é mais um ciclo que ele representa: o ciclo da vida, pois da junção entre masculino e feminino é que a vida se perpetua. Oxumarê é um deus ambíguo, duplo, que pertence à água e à terra, que é macho e fêmea. Ele exprime a união dos opostos, que se atraem e proporcionam a manutenção do universo e da vida. Sintetiza a duplicidade de todo o ser: mortal (no corpo) e imortal (no espírito). Oxumarê mostra a necessidade do movimento da transformação. É o único Orixá interpretado por dois seres, um homem e uma mulher, macho e fêmea, corpo e espírito. A interpretação da coreografia de Oxumarê apresenta movimentos que buscam traduzir para a cena, o serpentear de cobras com movimentos circulares, priorizando os quadris, sem a presença dos braços. A dualidade do Orixá também se manifesta na coreografia, hora apenas com os homens, hora com a presença das mulheres, em longas diagonais indicando sempre dinamismo, em contrastes simultâneos. A cena apresenta três partes, mulheres, homens, e o encontro entre eles, formando o todo da humanidade. Após o início dos búzios (Branco) e de todos os Orixás anteriores sendo trabalhados com palha teremos, em seguida, as coreografias da era do metal. Na construção de uma dramaturgia do *show*, o mito de *Oxóssi* liga a terra às matas, local de ação deste Orixá caçador, e a visão das florestas preenche de verde o palco.

Fotografia 23 – Espetáculo Quebranto: Oxumaré



Fonte: Arquivo do Grupo Sarandeiros por Imaginautas, 2009.

VI Coreografia: Oxóssi: O domínio da cultura sobre a natureza

Oxóssi aprende com Ogum a arte da caça

Oxóssi é irmão de Ogum.
Ogum tem pelo irmão um afeto especial.
Num dia em que voltava da batalha,
Ogum encontrou o irmão temeroso e sem reação,
cercado de inimigos que já tinham destruído quase toda a aldeia
e que estavam prestes a atingir sua família e tomar suas terras.
Ogum vinha cansado de outra guerra,
mas ficou irado e sedento de vingança.
Procurou dentro de si mais forças para continuar lutando
e partiu na direção dos inimigos.
Com sua espada de ferro pelejou até o amanhecer.

Quando por fim venceu os invasores,
sentou-se com o irmão e o tranquilizou com sua proteção.
Sempre que houvesse necessidade
ele iria até seu encontro para auxiliá-lo.
Ogum então ensinou Oxóssi a caçar,
a abrir caminhos pela floresta e matas cerradas.
Oxóssi aprendeu com o irmão a nobre arte da caça,

sem a qual a vida é muito mais difícil.
Ogum ensinou Oxóssi a defender-se por si próprio
e ensinou Oxóssi a cuidar da sua gente.
Agora Ogum podia voltar tranquilo para a guerra.
Ogum fez de Oxóssi o provedor.
Oxóssi é irmão de Ogum.
Ogum é o grande guerreiro.
Oxóssi é o grande caçador. (PRANDI, 2001, p. 112-113).

Oxóssi é o Deus caçador, senhor das florestas e de todos os seres que nela habitam. Orixá da fartura e da riqueza. De acordo com o site, *Candomblé, o mundo dos Orixás* (OXÓSSI, 2013), Oxóssi é o rei de *Ketu*, e a ele são conferidos os títulos de *Alakétu*, Rei, Senhor de *Ketu*, e *Onîlé*, o dono da Terra, pois na África cabia ao caçador descobrir o local ideal para instalar uma aldeia, tornando-se assim o primeiro ocupante do lugar, com autoridade sobre os futuros habitantes. No mito estudado para a construção da coreografia, a divindade cumpre um papel civilizador importante, pois na condição de caçador representa as formas mais arcaicas de sobrevivência humana, a busca incessante do homem por mecanismos que lhe possibilitem sobressair no espaço da natureza e impor a sua marca no mundo desconhecido.

É nesse sentido, de voar sobre a natureza, que buscou-se interpretar a coreografia em homenagem a esta divindade, com movimentos em níveis sempre altos. Os arquétipos deste Orixá, traduzidos pela coreografia, mostram a agilidade dos dançarinos, que exploram suas capacidades artísticas através de saltos intensos e rápidos, com exigência física de força e flexibilidade. O caminhar na dança possui leveza e elegância na interpretação do rei das matas. Retiradas do mito, movimentos de colheita e de caça criaram situações imagéticas para a representação de gestuais, simbolizando formas primitivas de busca de alimento, domínios de Oxóssi. A presença do *Ofá* (arco) e *Damatá* (flecha) está representada imaginariamente nos passos dos dançarinos, mas se apresenta materialmente na representação da divindade na rampa.

A estrutura da coreografia é desenvolvida quase toda em Uníssono e responsorial, com respostas aos comando do solista no alto da rampa. Em determinados momentos existem contrastes simultâneos entre dois grupos de dançarinos. A coreografia se utiliza somente do nível alto na execução dos movimentos e teve influência de matrizes tradicionais existentes em danças de caboclos, entidades

da umbanda e de gestuais de caboclinhos presentes em danças folclóricas de origem indígena. Tais elementos foram reelaborados nos gestos construídos no trabalho de improvisação que utilizou especialmente de verbos como caçar, semear e colher para a construção dos movimentos em homenagem à Oxossi.

Fotografia 24 – Espetáculo Quebranto: Oxóssi



Fonte: Arquivo do Grupo Sarandeiros por Cindra Gomes, 2008.

VII Coreografia: Yemanjá: A mãe de todos nos acolhe em seu peito

A quantidade de Mitos existentes sobre Yemanjá demonstra a força deste Orixá no ideário do povo brasileiro. É dela que advém a maior quantidade de histórias narradas no livro de Prandi (2001). No Brasil, Yemanjá talvez seja o culto mais venerado, tornando-se quase independente do Candomblé, comemorado no dia 02 de fevereiro. Ela é uma divindade cultuada como rainha das águas salgadas, mas sua origem esta num rio que corre para o mar, e todas as suas saudações, *orikís* e cantigas remetem para essa origem. *Odó Iyà*, por exemplo, significa mãe do rio, já a saudação *Erù Iyà*, faz alusão às espumas formadas no encontro das águas do rio com as águas

do mar, sendo esse um dos locais de culto a Yemanjá. Apesar da sua força na relação com as águas, optou-se por interpretar um mito que falasse das qualidades de mãe desta deusa:

lemanjá dá à luz as estrelas, as nuvens e os orixás

lemanjá vivia sozinha no Orum.
Ali ela vivia, ali dormia, ali se alimentava.
Um dia Olodumare decidiu que lemanjá precisava ter uma família, ter com quem comer, conversar, brincar, viver.
Então o estômago de lemanjá cresceu e cresceu e dele nasceram todas as estrelas.
Mas as estrelas foram se fixar na distante abóbada celeste.
lemanjá continuava solitária.
Então de sua barriga crescida nasceram as nuvens.
Mas as nuvens perambulavam pelo céu até se precipitarem em chuva sobre a terra.
lemanjá continuava solitária.
De seu estômago nasceram então os orixás, nasceram Xangô, Oiá, Ogum, Ossaim, Obaluaê e os Ibejis.
Eles fizeram companhia a lemanjá. (PRANDI, 2001, p. 385-386).

A deusa que rege a maternidade é também a mãe dos peixes, que representam fecundidade. Ela é a mãe de todos os filhos, mãe de todo o mundo. Yemanjá é o espelho do mundo, que reflete todas as diferenças, pois a mãe é sempre um espelho para o filho, um exemplo de conduta. Na coreografia, trabalhada em grupo, os dançarinos utilizam de arquétipos da divindade para interpretar seus personagens. Os movimentos são realizados com inspiração nos movimentos do mar, e nos gestuais da puxada da rede para compor a coreografia masculina. As dançarinas representam as filhas de Yemanjá e se movimentam ora com a calma das marés, ora com a força de uma onda. Os gestos partem de duas intencionalidades corporais específicas: do peito de Yemanjá que derrama o leite para alimentar os seus filhos e do ventre de onde vem a força da maternidade. Ao final, no ritmo do Ijexá próprio para homenagear a rainha das águas, de forma súbida os movimentos mudam de leve e lento para forte e rápido simbolizando um redemoinho nas águas calmas de Yemanjá. A estrutura da coreografia é desenvolvida quase toda em Uníssonos e em responsorial, na resposta ao solista que se movimenta em cima da rampa. A coreografia se utiliza dos três níveis de movimentos, alto, médio e baixo e foi desenvolvida a partir de alguns gestuais trazidos

pelos professores como matrizes da dança para Yemanjá. Nos ensaios e repetições, as estruturações e direções coreográficas foram construídas coletivamente no trabalho de improvisação do grupo, que utilizou basicamente do mito para a construção dos movimentos.

Fotografia 25 – Espetáculo Quebranto: Yemanjá



Fonte: Arquivo do Grupo Sarandeiros por Cindra Gomes, 2008.

VIII Coreografia: Ogum: A Espada! Eis o braço de Ogum

A maior característica da coreografia interpretada em homenagem a Ogum é a relação deste rei com as guerras. Da sua força e das suas habilidades como guerreiro surgiram os movimentos para compor a cena. O mito utilizado para a tradução

coreográfica apresenta a história de como Ogum tornou-se um Orixá:

Ogum mata seus súditos e é transformado em orixá

Ogum, filho de Odudua, sempre guerreava,
trazendo o fruto da vitória para o reino de seu pai.
Amante da liberdade e das aventuras amorosas,
foi com uma mulher chamada Ojá que Ogum teve o filho Oxóssi.
Depois amou Oiá, Oxum e Obá,
as três mulheres de seu maior rival, Xangô.
Ogum seguiu lutando e tomou para si a coroa de Irê,
que na época era composto de sete aldeias.
Era conhecido como o Onirê, o rei de Irê,
deixando depois o trono para seu próprio filho.

Ogum era o rei de Irê, Oni Irê, Ogum Onirê.
Ogum usava a coroa sem franjas chamada acorô.
Por isso também era chamado de Ogum Alacorô.
Conta-se que, tendo partido para a guerra,
Ogum retornou a Irê depois de muito tempo.
Chegou num dia em que se realizava um ritual sagrado.
A cerimônia exigia a guarda total do silêncio.
Ninguém podia falar com ninguém.
Ninguém podia dirigir o olhar para ninguém.

Ogum sentia sede e fome, mas ninguém o atendia.
Ninguém o ouvia, ninguém falava com ele.
Ogum pensou que não havia sido reconhecido.
Ogum sentiu-se desprezado.
Depois de ter vencido a guerra,
sua cidade não o recebia.
Ele, o rei de Irê!
Não reconhecido por sua própria gente!
Humilhado e enfurecido, Ogum, espada em punho,
pôs-se a destruir a tudo e a todos.
Cortou a cabeça de seus súditos.
Ogum lavou-se com sangue.
Ogum estava vingado.
Então a cerimônia religiosa terminou
e com ela a imposição de silêncio foi suspensa.
Imediatamente, o filho de Ogum,
acompanhado por um grupo de súditos,
ilustres homens salvos da matança,
veio à procura do pai.
Eles renderam as homenagens devidas ao rei
e ao grande guerreiro Ogum.
Saciaram sua fome e sede.
Vestiram Ogum com roupas novas,
cantaram e dançaram para ele.
Mas Ogum estava inconsolável.
Havia matado quase todos os habitantes da sua cidade
Não se dera conta das regras de uma cerimônia
tão importante para todo o reino.
Ogum sentia que já não podia ser o rei.

E Ogum estava arrependido de sua intolerância,
envergonhado por tamanha precipitação.
Ogum fustigou-se dia e noite em autopunição.
Não tinha medida seu tormento,
nem havia possibilidade de autocompaixão.
Ogum então enfiou sua espada no chão
e num átimo de segundo a terra se abriu
e ele foi tragado solo abaixo.
Ogum estava no Orum, o Céu dos deuses.
Não era mais humano.
Tornara-se um orixá. (PRANDI, 2001, p. 89-91).

De acordo com o site, *Guardiã do Orixá*, em todos os cantos da África, Ogum é conhecido, pois soube conquistar cada espaço daquele continente com a sua bravura. Matou muita gente, mas matou a fome de muita gente também, por isso antes de ser temido, Ogum é amado. (OGUM, 2013). No arquétipo relacionado a este orixá, o sentimento a ser trabalhado diz respeito a movimentos fortes, que se expressam através de uma fluência controlada dentro de uma dinâmica de movimentos que representam as lutas. Na coreografia de Ogum, os dançarinos dançam em homenagem para este Orixá. A divindade representada em cena corta o espaço com movimentos de espada que lembram sua força e seu poder, desembaraçando os caminhos. A marcha executada na dança se inspira nos passos de trote, pois em algumas histórias, Ogum monta no seu cavalo para combater os seus adversários, alusão clara a São Jorge em um sincretismo religioso. A coreografia explora ainda movimentos de chão, apropriados dos cursos de dança contemporânea, para simbolizar a atitude de respeito e adoração ao deus. Nesta dança, os dançarinos puderem usar de habilidades específicas trazidas de suas vivências pessoais na construção de duos e solos para compor a personagem, com liberdade para utilização de aspectos acrobáticos. Um aspecto dramático importante nesta cena foi a música que buscou inspiração no Rap para compor uma trilha original, tendo como norteador o ritmo dos atabaques que tocam para Ogum e a história contida no mito e narrada pela letra do canto.

Fotografia 26 – Espetáculo Quebranto: Ogum



Fonte: Arquivo do Grupo Sarandeiros por Mauro Stoffel, 2011.

IX Coreografia: Oxum: Eu seduzo a todos, mas amo a mim mesma

Oxum dança para Ogum na floresta e o traz de volta à forja

Perante Obatalá, Ogum havia condenado a si mesmo a trabalhar duro na forja para sempre. Mas ele estava cansado da cidade e da sua profissão. Queria voltar a viver na floresta, voltar a ser o livre caçador que fora antes. Ogum achava-se muito poderoso, sentia que nenhum orixá poderia obrigá-lo a fazer o que não quisesse. Ogum estava cansado do trabalho de ferreiro e partiu para a floresta, abandonando tudo. Logo que os orixás souberam da fuga de Ogum, foram a seu encalço para convencê-lo a voltar à cidade e à forja, pois ninguém podia ficar sem os artigos de ferro de Ogum, as armas, os utensílios, as ferramentas agrícolas. Mas Ogum não ouvia ninguém, queria ficar no mato. Simplesmente os enxotava da floresta com violência. Todos lá foram, menos Xangô. E como estava previsto, sem os ferros de Ogum, o mundo começou a ir mal. Sem instrumentos para plantar, as colheitas escasseavam

e a humanidade já passava fome.

Foi quando uma bela e frágil jovem veio à assembleia dos orixás
e ofereceu-se a convencer Ogum a voltar à forja.
Era Oxum a bela e jovem voluntária.
Os outros orixás escarneceram dela,
tão jovem, tão bela, tão frágil.
Ela seria escorraçada por Ogum
e até temiam por ela, pois Ogum era violento,
poderia machucá-la, até matá-la.
Mas Oxum insistiu, disse que tinha poderes
de que os demais nem suspeitavam.
Obatalá, que tudo escutava mudo,
levantou a mão e impôs silêncio.
Oxum o convencera, ela podia ir à floresta e tentar.

Assim, Oxum entrou no mato
e se aproximou do sítio onde Ogum costumava acampar.
Usava ela tão-somente cinco lenços transparentes
presos à cintura em laços, como esvoaçante saia.
Os cabelos soltos, os pés descalços,
Oxum dançava como o vento
e seu corpo desprendia um perfume arrebatador.
Ogum foi imediatamente atraído,
irremediavelmente conquistado pela visão maravilhosa,
mas se manteve distante.
Ficou à espreita atrás dos arbustos, absorto.
De lá admirava Oxum embevecido.
Oxum o via, mas fazia de conta que não.
O tempo todo ela dançava e se aproximava dele
mas fingia sempre que não dera por sua presença.
A dança e o vento faziam flutuar os cinco lenços da cintura,
deixando ver por segundos a carne irresistível de Oxum.
Ela dançava, o enlouquecia.
Dele se aproximava e com seus dedos sedutores
lambuzava de mel os lábios de Ogum.

Ele estava como que em transe.
E ela o atraía para si e ia caminhando pela mata,
sutilmente tomando a direção da cidade.
Mais dança, mais mel, mais sedução,
Ogum não se dava conta do estratagema da dançarina.
Ela ia na frente, ele a acompanhava inebriado,
louco de tesão.
Quando Ogum se deu conta,
eis que se encontravam ambos na praça da cidade.
Os orixás todos estavam lá
e aclamavam o casal em sua dança de amor.
Ogum estava na cidade, Ogum voltara!
Temendo ser tomado como fraco,
enganado pela sedução de uma mulher bonita,
Ogum deu a entender que voltara por gosto e vontade própria.
E nunca mais abandonaria a cidade.
E nunca mais abandonaria sua forja.
E os orixás aplaudiam e aplaudiam a dança de Oxum.

Ogum voltou à forja e os homens voltaram a usar seus utensílios e houve plantações e colheitas e a fartura baniu a fome e espantou a morte. Oxum salvara a humanidade com sua dança de amor. (PRANDI, 2001, p. P. 321-323).

Na leitura do mito de Oxum fica claro o grande poder deste Orixá, a sedução. Ela é a responsável pela fecundidade das mulheres, a dona do grande poder feminino. Oxum é a deusa mais bela e mais sensual do Candomblé. Oxum nos demonstra o arquétipo daqueles que agem com estratégia, que jamais esquecem as suas finalidades, e que por isso mesmo são narcisistas demais para gostar muito de alguém, acima de si mesmas: é a própria vaidade, dengosa e formosa, paciente e bondosa. Graça, elegância, certa preguiça, charme e beleza definem os movimentos da dança, especialmente representada pelas mulheres. São movimentos que apresentam uma dinâmica leve, flexível, com a nítida intenção de encantamento, como na dança de Oxum para Ogum descrita no mito, cuja cena se materializa na rampa do *show*. Os homens são como adornos nesta coreografia: estão ali para resplandecer ainda mais a beleza feminina. Na coreografia, buscou-se retratar este encantamento, com sensualidade e beleza, sem cair na vulgaridade. Nos movimentos em homenagem a Oxum, muitas alusões aos banhos que ela toma nas cachoeiras e nas águas doces, reduto de seu poder. Na expressividade trabalhada, é ela quem comanda as ações no amor, mas de forma sempre frágil, chorosa e doce, o oposto do arquétipo de Yansã, a seguir explicado. Na segunda parte da coreografia os duos realizados em uníssono representa o domínio desta deusa sobre os homens, através do fascínio pela sua beleza.

Após o dourado e o brilho de Oxum, entram em cena da força das pedras e dos trovões, trazendo o maior dos reis africanos.

Fotografia 27 – Espetáculo Quebranto: Oxum



Fonte: Arquivo do Grupo Sarandeiros por Imaginautas, 2009.

X Coreografia: *Xangô*: Sou a força e o poder, sou rei

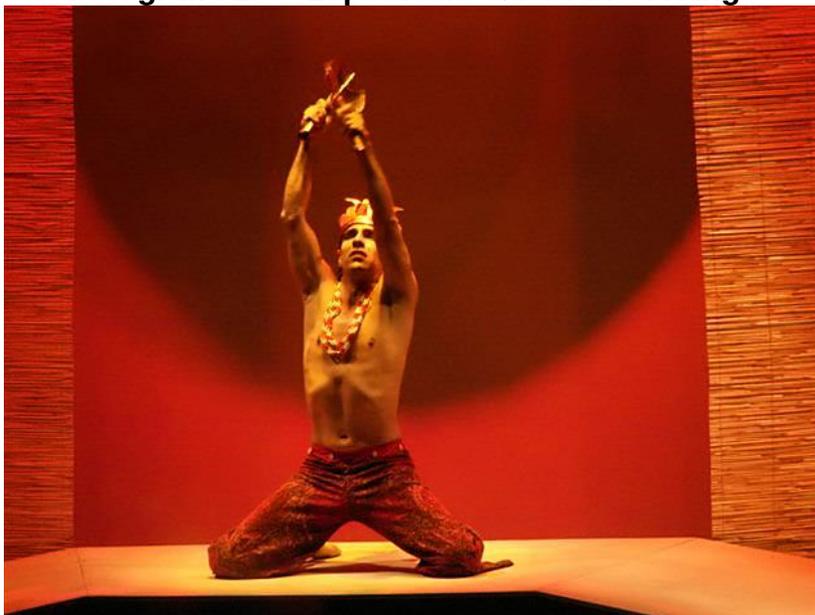
Xangô é reconhecido como o orixá da justiça

Xangô e seus homens lutavam com um inimigo implacável. Os guerreiros de Xangô, capturados pelo inimigo, eram mutilados e torturados até a morte, sem piedade ou compaixão. As atrocidades já não tinham limites. O inimigo mandava entregar a Xangô seus homens aos pedaços. Xangô estava desesperado e enfurecido. Xangô subiu no alto de uma pedreira perto do acampamento e dali consultou Orunmilá sobre o que fazer. Xangô pediu ajuda a Orunmilá. Xangô estava irado e começou a bater nas pedras com o oxé, bater com seu machado duplo. O machado arrancava das pedras faíscas, que acendiam no ar famintas línguas de fogo, que devoravam os soldados inimigos. A guerra perdida foi se transformando em vitória. Xangô ganhou a guerra. Os chefes inimigos que haviam ordenado o massacre dos soldados de Xangô foram dizimados por um raio que Xangô disparou no auge da fúria. Mas os soldados inimigos que sobreviveram foram poupados por Xangô. A partir daí, o senso de justiça de Xangô foi admirado e cantado por todos. Através dos séculos,

os orixás e os homens têm recorrido a Xangô para resolver todo tipo de pendência, julgar as discordâncias e administrar justiça. (PRANDI, 2001, p. 245).

Outro mito de um Deus Guerreiro, mas com um sentimento maior de realeza e justiça em relação a Ogum. O poder mágico de Xangô reside no raio, no fogo que corta o céu e que destrói a Terra, mas que transforma, protege e ilumina o caminho. A sua postura é sempre nobre, com a dignidade de um rei. A música, também uma releitura da letra de Vinícius de Moraes e Badem Powell, *Canto de Xangô*, trouxe elementos gestuais para a cena, como por exemplo, a imagem dos pássaros que voam em louvor e revoada para saudar o deus. Na coreografia, enfatizou-se a realeza de Xangô, sua força interior, seu caráter de justiça e sua capacidade espiritual expressas pelo vigor dos movimentos. Movimentos fortes, controlados, e intensos que demandam grande explosão e consistência, foram a inspiração para a criação coreográfica. A partir do arquétipo deste grande orixá, os movimentos desenvolvidos nas oficinas de improvisação para a coreografia foram inspirados nas matrizes gestuais que fazem alusão ao poder do fogo e das pedreiras. Inspirado pelo mito, ao usar seu Oxé, o machado duplo de Xangô, batendo nas pedras com ele do alto de uma pedreira (no caso, da alto da rampa), ele comanda a vitória de seus aliados na batalha. Esta imagem, exaltada no canto, é assinalada pelos movimentos dos dançarinos através de gestos diretos e firmes, como raios que disparam fogo. A movimentação gestual é trabalhada especialmente na região das escápulas em retração e prostração, ombros e extremidades firmes, como rochas. Ao final, a divindade se entrega ao amor de Yansã, sua companheira de vida, e a força dos raios da deusa se une ao trovão de Xangô indicando a tempestade que invade a cena através da música de Dino Barioni, *Quebrando pratos*, do CD, *Agô! Cantos Sagrados de Brasil e Cuba*.

Fotografia 28 – Espetáculo Quebranto: Xangô



Fonte: Arquivo do Grupo Sarandeiros por Cindra Gomes, 2008.

XI Coreografia: *Yansã*: Sou rainha, senhora dos ventos e dos espíritos

A coreografia de *Yansã*, orixá feminino dos mais populares entre os mitos do Candomblé no Brasil e na África, onde é predominantemente cultuada sob o nome de Oyá, faz uma homenagem ao poder do vento da deusa descrita no seguinte mito:

Yansã foge ligeira e transforma-se no vento

Yansã tinha muitas jóias, que usava com orgulho.
Uma ocasião resolveu sair de casa,
mas foi interpelada por seus pais.
Disseram que era perigoso sair com tantas jóias
I a impediram de satisfazer seu desejo.
Diá, furiosa, entregou suas jóias a Oxum
e tugiou voando, rápida, pelo teto da casa,
arrasando tudo o que atravessasse seu caminho.
Ojá tinha se transformado no vento. (PRANDI, 2001, p. 301).

Movimentos quentes, intensos, ardorosos, com volúpia, paixão, e intensidade, eis a síntese da dança que representa *Yansã*, que surge com a força de uma tempestade e no arrebatamento de uma ventania. Com um arquétipo de guerreira por vocação, da mulher que sabe ir à luta e defender o que é seu, criou-se um sentimento para a coreografia.

No trabalho de improvisação, a partir do mito estudado, foi elaborado um arcabouço cênico que explorava a utilização do espaço em sentidos de linearidade e constante mudança, com movimentos e deslocamentos realizados de forma direta, firme e controlada. A dança tem na presença das mulheres em cena a sua grande vitalidade. O uso de saias, única coreografia a utilizar deste adereço, comunga com a ideia de giros, pernas e braços que se agitam freneticamente em intensa movimentação fazendo transbordar na cena todas as possibilidades de uma dança dos ventos. Na coreografia estarão presentes os Eguns (representado pelos homens na dança) espíritos que já desencarnaram e que auxiliam Yansã no controle da vida após a morte, descritos em outro mito sobre a divindade.

Fotografia 29 – Espetáculo Quebranto: Yansã



Fonte: Arquivo do Grupo Sarandeiros por Imaginautas, 2009.

XII Coreografia: *Oxalá*: Sou o Pai de toda a criação e da morte

Obatalá cria Icu, a Morte

Quando o mundo foi criado,
coube a Obatalá a criação do homem.

O homem foi criado e povoou a Terra.
Cada natureza da Terra, cada mistério e segredo,
foi tudo governado pelos orixás.
Com atenção e oferendas aos orixás,
tudo o homem conquistava.
Mas os seres humanos começaram a se imaginar
com os poderes que eram próprios dos orixás.
Os homens deixaram de alimentar as divindades.
Os homens, imortais que eram,
pensavam em si mesmos como deuses.
Não precisavam de outros deuses.

Cansado dos desmandos dos humanos,
a quem criara na origem do mundo,
Obatalá decidiu viver com os orixás no espaço sagrado
que fica entre o Aiê, a Terra, e o Orum, o Céu.
Obatalá decidiu que os homens deveriam morrer;
cada um num certo tempo, numa certa hora.
Então Obatalá criou Icu, a Morte.
E a encarregou de fazer morrer todos os humanos.
Obatalá impôs, contudo, à morte leu uma condição:
só Olodumare podia decidir a hora de morrer de cada homem.
A Morte leva, mas a Morte não decide a hora de morrer.
O mistério maior pertence exclusivamente a Olorum. (PRANDI, 2001, p. 507).

A presença do Orixá Oxalá no *show* é uma homenagem ao grande criador, ao poder de criação pois ele é o detentor da procriação masculina. Todas as suas representações incluem o branco, um elemento fundamental dos primórdios que congrega todas as cores do mundo. Oxalá ao incorporar-se, assume duas formas: Oxaguiã jovem guerreiro, e Oxalufã, velho apoiado num bastão de prata (Opaxorô), que é representado na cena. A luz que invade o palco por trás do Orixá é o poder de criação que Oxalá tem, que pode ao mesmo tempo fazer nascer ou morrer para transcender. Na coreografia foi explorado uma movimentação pesada, vigorosa, com os pés firmemente plantados no chão pelo intérprete do deus, com flexão da coluna e apoiado no Opaxorô. O personagem vem cercado por duas guias de santo, que ajudam os orixás, normalmente de olhos fechados, a se moverem pela terra, através do barulho dos sinos.

Fotografia 30 – Espetáculo Quebranto: Oxalá



Fonte: Arquivo do Grupo Sarandeiros por Imaginautas, 2009.

XIII Coreografia: *Xirê*

Ao final, organiza-se um *Xirê*, ou a festa dos Orixás, que dançam na terra encenados por alguns intérpretes, estabelecendo a relação simbólica entre os humanos e as divindades. A palavra *Xirê* significa brincar, dançar, e denota o tom alegre da festa de Candomblé, onde os próprios Orixás vêm à terra para dançar com os seus filhos. Na interpretação dos personagens, cada divindade representada no *show* entra na roda, um a um, na chamada ordem do *Xirê*: primeiro Exu e em seguida os orixás apresentados no espetáculo. Na dança, Oxalá é homenageado por último porque é o grande símbolo da síntese de todas as origens. Ele é o único Orixá que, como Exú, reside em todos os seres humanos. Todos são seus filhos, todos são irmãos. Logo depois, cada divindade na interpretação dos dançarinos, presta a sua homenagem ao seu grande Pai Oxalá, envergando roupas, colares e enfeites típicos. O *show* termina

com a partida de todos os Orixás para Orum (representado pela rampa) e os dançarinos interpretando os humanos, terminam o espetáculo reverenciando as divindades.

Fotografia 31 – Espetáculo Quebranto: Xirê



Fonte: Arquivo do Grupo Sarandeiros por Cindra Gomes, 2008.

5.2.2 Fase de Verificação da obra Quebranto

Diferentemente do trabalho com a mineiridade, o espetáculo Quebranto nasceu com o propósito de valorizar as tradições afro-brasileiras, especialmente ligados à mitologia dos orixás, no Brasil. Neste sentido, no primeiro momento da pesquisa, houve um encantamento pelas histórias, e uma necessidade de conhecimento sobre uma cultura que não fazia parte da vida de quase nenhum dos integrantes do grupo. As entrevistas com os mestres e a ida a terreiros de Candomblé foram importantes para identificar, assim como foi na pesquisa sobre a mineiridade, o viés cultural do trabalho. Desta forma, o sentido de traduzir tradições estabelecidas pela mitologia dos Orixás

também adquiria um intuito de divulgar e valorizar tais histórias, a partir de um processo de criação na elaboração de um espetáculo de dança. Neste sentido, a obra tinha a intenção de ser uma tradução artística que buscasse relacionar a dança contemporânea à dança afro-brasileira, especialmente centrada nas matrizes simbólicas representativas de cada mito traduzido. Esta relação estabelecida pela interpretação dos dançarinos será analisada a partir das falas dos intérpretes, que na sua maioria, estiveram presentes na construção coletiva da obra e participaram dos trabalhos de pesquisa e das oficinas. Desta forma, faremos a leitura da obra pelo olhar de dentro, a partir das falas dos tradutores, no sentido de entender como se deu o processo de apropriação da obra para cada indivíduo. A Fase de verificação será analisada levando em consideração os 3 elementos principais na elaboração de um trabalho a partir da metodologia Tradução da Tradição no cruzamento com as categorias de análise propostas pela abordagem sistêmica do gesto expressivo:

- a) *A dramaturgia*: Em relação ao Quebranto, a dramaturgia irá relacionar os aspectos estabelecidos ao nível da *Narratividade* através dos mitos, e as escolhas definidas ao nível da *Cenografia* proposta: o figurino, os adereços, a iluminação, o cenário, a música e o canto.
- b) *As matrizes dos movimentos tradicionais*: Envolveu o trabalhos sobre as duas possibilidades de criação, a partir dos passos característicos e dos gestuais tradicionais das danças dos orixás, trabalhadas nas oficinas com os professores especialistas. Não houve nesta etapa uma apropriação do movimento registrado em uma pesquisa de campo, mas sim possibilidades de criação ao nível da *Mis en Scène*, a partir da escolha dos mitos.
- c) *A vivência ancestral (pessoal)*: Este elemento envolveu o conhecimento anterior do dançarino, suas potencialidades artísticas, que geraram possibilidades de movimentos e gestuais trazidos pelos intérpretes nos processos de criação da obra definidos a partir dos mitos Utilizados desta forma, a possibilidade de tradução e composição coreográfica dos movimentos foram infinitas, com ampla liberdade de ação e criação a partir das narrativas tradicionais contidas nas histórias dos Orixás. Estes

elementos combinados, vivência pessoal e as narrativas tradicionais geraram ao nível da *Interpretação*, a exploração de amplas possibilidades de tradução, a partir das capacidades físicas (força, flexibilidade, agilidade etc.), técnicas e expressivas de cada dançarino.

Para este trabalho optou-se por manter as mesmas perguntas já estabelecidas para cada intérprete na obra anterior, mudando apenas o enfoque sobre o trabalho. Para isso foi realizado um questionário com 23 integrantes do grupo para que expusessem, de forma espontânea, suas percepções sobre o espetáculo Quebranto.

A primeira pergunta diz da percepção pessoal sobre o *show* Quebranto. Para a grande maioria dos intérpretes este espetáculo quebrava conceitos enraizados no trabalho do grupo até então, e trabalhava com possibilidades corporais diferentes, que ofereciam novas potências de exploração do movimento. Havia um envolvimento do grupo no processo de criação e isso tornava o trabalho diferente por ter sido coletivamente criado:

Foi uma construção coletiva que surgiu de uma ideia inicial proposta pelo pesquisador Gustavo Cortes. É um espetáculo que leva para o palco uma representação das figuras dos Orixás através de seus mitos. Pessoalmente foi uma experiência muito enriquecedora emotivo, cognitivo e corporalmente, pois participei desde o começo da construção, nas oficinas de dança e nas montagens das composições coreográficas. (P 7).

O Quebranto marca um ponto de diferenciação no trabalho do Sarandeiros. Isso porque percebo que neste espetáculo à um distanciamento maior da tradição o que nos permitiu criar mais, e utilizar de maneira mais desafiadora os nossos corpos como instrumentos de interpretação. Pessoalmente, o Quebranto me fez perceber diversas maneiras de usar meu corpo, perceber novas possibilidades, além de ser extremamente desafiante. (P16).

Como para mim, foi uma mudança para todo o grupo, porque saímos da nossa zona de conforto e tivemos que ir além, buscar novas matrizes (seja no afro, contemporâneo ou na ginástica) e arriscar em algo que não era, digamos assim, a “especialidade” do grupo. (P2).

Outra percepção deste *show* é de que ele seria mais compartilhado, um desafio para o grupo acostumado com outra linha de trabalho, pois as matrizes de movimentos não se encontravam de certa forma postas para um reajuste na cena, era necessário

um processo de criação para a elaboração coreográfica:

Espectáculo que tem uma temática que precisa ser tratada com muito respeito e delicadeza e de fato foi. Para sua criação necessitou de grande doação dos dançarinos e direção do grupo em termos da busca do conhecimento sobre o universo dos Orixás e busca de novas formas de se movimentar em cena através da ida ao chão e ao ar. (P1).

Percebo que foi um grande desafio para o grupo esse processo de criação que se descolou mais do que anteriormente das “manifestações-base”. Diferentemente da maioria de nossas danças, que são baseadas em danças tradicionais, nesse espetáculo nos inspiramos muito mais em histórias tradicionais para criar os movimentos e as coreografias. A introdução de um novo “vocabulário” técnico da dança contemporânea foi ao mesmo tempo algo que permitiu novas explorações na dança e algo que inicialmente assustou muitos os bailarinos. As diversas oficinas – de dança contemporânea, de dança afro, conversas e estudos com pessoas envolvidas nas religiões afro – foram momentos de intenso aprendizado e crescimento. O grupo ousou bastante na composição da trilha sonora e na montagem do cenário, e o figurino é bastante diferente do que tínhamos costume de usar. (P5).

Norteados pela narratividade exposta pelos mitos no desenvolvimento do roteiro, e não em danças ou matrizes que já existiam previamente, outra percepção sobre o espetáculo era de que ele trazia novidades especialmente na forma de execução das coreografias, o que causou desconforto e apreensão em alguns dançarinos:

Acredito que o Quebranto foi o grande desafio do grupo. Primeiramente porque pela primeira vez trabalhamos com matrizes de movimento que não existem realmente, tivemos que criá-las a partir da pesquisa, dos mitos e dos poucos movimentos existentes nos terreiros, diferente das outras matrizes que trabalhávamos, onde as danças já existiam realmente. Em segundo lugar, porque pela primeira vez o grupo se utilizou de elementos da dança contemporânea para a confecção do espetáculo e isso significou pegar aqueles corpos dos dançarinos que já estavam “moldados” pelo trabalho do grupo e colocar algo totalmente novo para a maioria. A partir disso, o grupo saiu da sua “zona de conforto”, o que a princípio causou uma grande apreensão e desconforto nas pessoas. Somente após inúmeras oficinas, montagens e as coreografias começarem a ficarem prontas as pessoas passaram a confiar mais em si mesmas e a acreditar que daria certo. O Quebranto é com certeza a obra mais ousada e impactante do Sarandeiros. (P6).

A percepção que possuo acerca da concepção deste *show* é que este surgiu a partir da necessidade de uma reelaboração – tanto de técnica quanto de estilo – do trabalho do grupo. Surgiu também de uma inquietação gerada a partir de uma temática difundida socialmente, que no imaginário social, faz parte de um grupo de temas deixados à margem: as manifestações afro-brasileiras, indiferente de suas leituras e utilizações. Tal inquietação tinha como interesse

também trazer algo novo para o campo das manifestações populares, em especial, relacionadas ao espetáculo. (P23).

Outro ponto importante observado era de que a obra realizada não serviu apenas para a desafiar os integrantes do grupo como dançarinos, mas trouxe possibilidades de uma leitura também relacionada sobre uma cultura dos Orixás:

O Quebranto é o espetáculo fisicamente e tecnicamente mais pesado que o Sarandeiros possui, por ter matrizes das danças afro e contemporânea é o que mais me desafia. Por ser inspirado nas lendas dos orixás africanos leva a quem assiste uma outra visão sobre a mitologia dos orixás o que possibilitou a uma quebra de preconceitos pessoais quanto a essa cultura. (P11).

O Quebranto é um espetáculo muito bonito, impressionante e impactante. Pode causar estranheza às pessoas que têm menos contato com esta temática e/ou que tenham algum tipo de resistência às diferenças culturais ou que não estejam acostumados a verem o Grupo Sarandeiros realizando este tipo de trabalho. A primeira vez que assisti fiquei curiosa para entender mais sobre os orixás que ali estavam sendo “representados” e impressionada pela trilha sonora maravilhosa. (P14).

Alguns intérpretes comentaram do caráter experimental das coreografias do grupo no espetáculo Quebranto, que desafiavam sua capacidade como dançarino (a), e que o fato de se afastar mais da tradição, de certa forma, tornava o espetáculo mais autoral, no caminho entre a tradição pesquisada e a dança contemporânea:

Para mim fica bem claro que o grupo tomou um certo distanciamento dos processos comuns anteriormente para criações coreográficas, para dar lugar a maiores experimentações, em especial com a dança contemporânea. Sendo assim, a elaboração não se deu a partir de movimentos pré-definidos, mas a partir de um conceito narrativo desenvolvido a partir da história de cada orixás, que deram origem a possibilidades de movimentos dentro das oficinas realizadas com o grupo.

Neste sentido, o espetáculo se afasta mais da tradição (aqui no caso, representada pela cultura afro-brasileira do candomblé) para compor um produto mais autoral. (P20).

[...]é um espetáculo forte marcante e muito emocionante, que veio para quebrar com tabus e visões de muitas pessoas, mostrando que podemos sim sair do tradicional e inovar com um novo estilo de dançar, que não é o tradicional do Sarandeiros e nem uma dança contemporânea.(P22).

Conhecer a cultura dos orixás na ida aos terreiros seria de certa forma,

imprescindível para a elaboração do espetáculo? Para alguns intérpretes, não. O conhecimento gerado pelas oficinas, entrevistas, e a pesquisa documental através de livros e filmes foi suficiente para ajudar na criação da personagem. O segundo ponto abordado no questionário faz uma indagação sobre a importância ou não de se conhecer as manifestações tradicionais *in loco* em um processo de tradução:

Não. A ida a festa aconteceu depois que eu já tinha dançado algumas vezes o espetáculo. Não acho que esse fato mudou a minha maneira de interpretar. A vivência da festa foi interessante em outros sentidos, como experiência mesmo. (P13).

Acredito que vivenciei pouco dessas tradições, no entanto a busca do conhecimento através de palestras, conversas com pessoas que vivem essa tradição, oficinas de danças dos orixás, estudo em conjunto com integrantes do grupo, vídeos no youtube foram fundamentais para poder subir no palco e interpretar a tradição dos Orixás. Aprendi a me doar ao espetáculo respeitando mais a tradição, mesmo sem fazer parte da minha crença. (P1).

Outros intérpretes falam da importância de se conhecer as tradições para uma interpretação mais verdadeira do espetáculo:

Na mesma época da montagem do espetáculo comecei a me envolver com o candomblé e descobri a Orixá dona de minha cabeça. Comecei a pesquisar mais profundamente sobre ela e sobre os outros Orixás do panteão africano. Isso foi muito importante para pensar na preparação psicológica anterior a entrada no palco para cada dança pois cada Orixá traz uma energia diferente. Isso foi essencial ao me apropriar das danças e dos movimentos. (P7).

O conhecimento da tradição ocorreu durante e, principalmente, após o espetáculo. Creio que meu entendimento e o que eu expressei em cena se tornou mais completo a partir do momento que eu tinha a tradição como embasamento. (P2).

Alguns dançarinos não sentiram necessidade de conhecer as manifestações para interpretar um personagem do espetáculo, pois existem outros elementos que podem auxiliar o bailarino nesta tradução:

Além da experiência em primeira pessoa, foram muito importantes os estudos e discussões teóricas que travamos ao longo da montagem do espetáculo, leituras sobre a tradição que serviu de base para a montagem do espetáculo, vídeos [de cerimônias e de grupos artísticos que também desenvolvem trabalhos a partir dessa tradição], as oficinas de técnicas de dança afro e

contemporânea, e os ensaios constantes, que ajudam na coesão da interpretação do grupo.(P5).

Eu acredito que conhecer *in loco* a tradição possa gerar inúmeras possibilidades diferentes para a construção dos personagens, sem dúvida. Entretanto, como não tive oportunidade, ainda, de participar de nenhuma manifestação do tipo, tive que me utilizar de outras ferramentas. Desta forma, a minha principal fonte de estudo para compor a interpretação do espetáculo foi a partir da história dos orixás. Tanto por parte do roteiro elaborado para o espetáculo, quanto também de pesquisas bibliográficas pessoais pela mitologia dos orixás. E por mim foi tão satisfatório quanto.(P21).

Não ter ido a um terreiro não me ajudou a interpretar nenhum personagem desse espetáculo. Para mim a visita a um terreiro serviu mais para me tranquilizar quanto a abordagem dessa cultura do que para a interpretação em si. (P11).

Se considerarmos que no Quebranto exploramos a religiosidade afro brasileira, não conheço os rituais e nunca visitei um terreiro Contudo, estudei a fundo a dramaturgia, a mitologia e os movimentos e tudo que dizia respeito a essas manifestações. Li muito sobre a constituição das manifestações afro brasileiras ao longo dos anos, como se estabeleceram na sociedade brasileira e como se organizam internamente. Além disso, tive contato com muitas pessoas que são da umbanda ou do candomblé e pude conversar e aprender sobre os orixás através de histórias e da dança. Pude compreender através desse contato toda dramaturgia expressa em cada movimento, o que me permitiu traduzir isso para o palco. (P16).

A impossibilidade de participar das pesquisas realizadas pelo grupo limitava a atuação de alguns dançarinos no processo de criação dos trabalhos coreográficos:

Sem dúvida eu sinto bastante falta de ter vivenciado a tradição durante a composição das personagens e a interpretação das coreografias. O que me ajudou nesta composição foi o estudo feito pelo grupo, as conversas e trocas de experiências com as pessoas que possuem esta vivência e a busca por mais informações na internet por meio de vídeos, lendas e pesquisas. (P12).

Não tive acesso a nenhuma pesquisa fora das que foram desenvolvidas pelo grupo na elaboração deste espetáculo e não participei ativamente deste processo. Particularmente neste espetáculo acho que o respaldo de uma pesquisa com qualidade para as escolhas feitas durante a construção foi essencial. (P14).

Infelizmente, não conheço as tradições representadas pelo Quebranto. Nunca fui a uma festa no terreiro, mas sei qual é a história de cada orixá. Isso me norteia ao construir os personagens, mas nunca é uma tarefa fácil. Para mim, faz muita falta conhecer essas manifestações, e eu gostaria bastante de presenciá-las um dia. É sempre interessante quando alguém do grupo nos explica as danças do Quebranto, mas, apesar disso, não acho que seja

imprescindível conhecer as manifestações para a aprendizagem do espetáculo. (P10).

Foi requerido aos dançarinos, da mesma forma que no trabalho anterior, que classificassem em termos de importância os elementos utilizados nos processos de criação a partir da tradução de uma tradição: Vivência pessoal, Dramaturgias e Matrizes tradicionais, tendo como exemplo a experiência de cada um na interpretação do *show* Quebranto:

Classificar em nível de importância é bem difícil, pois considero que todos esses elementos tiveram importância significativa na construção da minha atuação. Mas tentarei classificar de alguma forma.

Sou movida pela música... Quando em contato com uma música que eu gosto e me emocione, associada à história que deverá ser contada com o nosso corpo, consigo me sentir motivada o suficiente para cada vez mais ir atrás dos movimentos tradicionais e tentar modificá-los de forma que eu consiga com minha capacidade física expressá-lo..., ou então treinar bastante para adquirir capacidade de executá-lo... (P1).

Como todas as coreografias e personagens do Quebranto foram “criações livres” sobre as tradições das religiões dos Orixás, a pesquisa do grupo – pesquisa tanto teórica como as explorações de música e movimento – foi essencial para a construção de todos os personagens do espetáculo. Escolhemos algumas histórias, algumas características dos orixás, alguns elementos marcantes que traduzimos em movimentos, e isso definiu a “cara” e o tom de cada dança, que poderiam ter sido outros se fossem diferentes as escolhas. Além do trabalho no grupo, realizei simultaneamente uma exploração etnográfica pelo viés da antropologia do corpo, frequentando por um tempo um terreiro de candomblé de matriz banto. Essa pesquisa me permitiu entender um pouco mais sobre como essa tradição de que falamos é vivenciada na prática. (P5).

Creio que sem as matrizes dos movimentos, não seríamos um grupo de tradução da tradição. De alguma forma, a matriz tem que existir para ser um guia. A partir daí, a criação pode ser direcionada para onde o coreógrafo desejar. A dramaturgia é o que dá liga para o espetáculo. Creio que para muitos espectadores, a música e os orixás paramentados na rampa foi o que caracterizou e os aproximou do Quebranto como um espetáculo baseado na mitologia africana. A vivência pessoal, nível de interpretação e capacidades físicas é como a cobertura do bolo: deixa mais bonito, torna mais vistoso, mas não menos significativo. Um exemplo disso seria a coreografia para Nanã: tirando a interpretação, a dança não faz tanto o uso de capacidades físicas e é totalmente dramaturgicamente. (P2).

Alguns intérpretes entenderam como fundamental no trabalho a construção gestual a partir das matrizes tradicionais trabalhadas nas oficinas de danças afro-

brasileiras: o fato de terem na memória a vivência pessoal com as tradições tornava tal elemento importante na interpretação do *show*:

Para o Quebranto, acredito que as matrizes (*b*) sejam as principais bases de execução das danças, pois a ideia do espetáculo é ser justamente uma leitura artística baseada na dança contemporânea e afro. Logo após, vem a dramaturgia (*a*), que é percebida nas entrelinhas das apresentações, de forma primorosa. Como no Gerais, acredito que a vivência pessoal (*c*) não esteja por último, mas intrínseca em todas essas etapas, pois colocamos o que é nosso na nossa execução dos passos. Nunca uma pessoa irá dançar exatamente como a outra, a subjetividade e capacidade pessoais sempre serão diferenciadores em um movimento, e é isso que torna o grupo tão rico. (P10).

A vivência pessoal também é destacada na visão de outros intérpretes como um processo que auxilia a vencer os desafios propostos pelas coreografias: uma espécie de pré-requisito para a instauração de todos os outros elementos coreográficos:

[...] acredito que as vivências pessoais de cada intérprete influenciam bastante na composição dos personagens. Inclusive acredito que certas capacidades físicas influenciam nas escolhas de certos ou certos dançarinos para apresentar determinada coreografia. Assim, as características de cada bailarino (força, flexibilidade, agilidade) trás possibilidades diferentes, que podem ser aproveitadas de formas diferentes no enredo do espetáculo. Sendo este um espetáculo com influência da dança contemporânea, vejo a valorizações de capacidades técnicas específicas na construção das coreografias. (P22).

Minha vivência pessoal, construída inclusive no processo de apresentação e reapresentação desse espetáculo, é um elemento que abarca minha interpretação pessoal de todos os outros [experiência com as matrizes e apreensão dos elementos dramáticos], e hoje em dia é a esse elemento que recorro mais imediatamente. (P5).

Fui a festa de Oxum justamente porque iria interpretar Oxum no espetáculo, e foi muito importante para mim, não pelos movimentos em si, mas para o sentimento em que eu levei para o personagem, para a relação que estabeleci com a dança e o respeito e cuidado que tive com tal função. (P20).

Particularmente, nas interpretações que fiz de Exu sempre recorri ao material escrito para a construção do personagem, e em alguns momentos procurei dialogar com alguns realizadores da pesquisa e antigos intérpretes desse personagem. A interpretação desse personagem foi um dos grandes desafios que o Sarandeiros me proporcionou, isso pelo fato de ser um personagem que, dramaturgicamente falando, considerava não ter nenhuma semelhança comigo. Hoje em dia, consigo perceber uma proximidade desse com minha personalidade e me sinto a vontade em interpretá-lo. (P11).

Vejo esses três pontos como igualmente importantes, mas inicialmente, como a primeira impressão de alguém que não possui conhecimento prévio sobre as tradições traduzidas no Quebranto, à vivência pessoal é um ponto que se destaca. O espetáculo exige grandes capacidades técnicas para que o bailarino consiga realizar as coreografias com êxito. Antes mesmo que se conheçam as tradições retratadas e o processo de tradução das mesmas. (P8).

Entretanto, para a maioria dos integrantes conhecer a Dramaturgia, os mitos e arquétipos utilizados para a construção de cada coreografia e os elementos que compõem o espetáculo como os figurinos e a música, foram essenciais na construção da personagem para a cena:

Talvez no Quebranto a importância da dramaturgia ficou mais evidente, até porque a própria concepção do espetáculo partiu dos mitos e não dos movimentos. Inicialmente a ideia do espetáculo estava nos elementos da natureza, e com o tempo chegamos à mitologia dos orixás. Assim, acredito que não poderia ser diferente, a dramaturgia me leva aos movimentos. É claro que a minha vivência pessoal me permite interpretar e expressar essa dramaturgia de uma forma única, buscando explorar ao máximo minhas capacidades físicas e técnicas (o que foi desafiador e essencial para a motivação na construção do espetáculo). Dessa forma, pessoalmente posso declarar que a liberdade de criação de movimentos a partir da dramaturgia da manifestação foi a força motriz desse espetáculo. (P16).

A história que escolhemos para cada dança e as músicas, compostas para o espetáculo, definiram grande parte do resultado. Ao mesmo tempo, o desenvolvimento de novas habilidades físicas, a ampliação do repertório de movimentos, foi essencial para o resultado obtido – é talvez o principal desafio para os bailarinos do grupo que começam a aprender as coreografias desse espetáculo. A busca das matrizes de movimento e o trabalho de criação/tradução se sobressai em relação aos outros espetáculos, talvez porque era mais visível nesse caso, porque partimos de histórias mais do que de “danças” tradicionais. Quem participou da montagem do espetáculo tem uma percepção muito diferente desses movimentos, da história por trás deles, do processo de desenvolvê-los, e acaba levando toda essa carga emotiva e dramática, toda essa história da tradução das histórias, para o palco. (P5).

No espetáculo Quebranto a dramaturgia é o elemento de maior importância na construção dos personagens; isso fica evidente quando observamos que todas as coreografias giraram em torno de um orixá específico e que a construção do “perfil” desse orixá acontece a partir da interpretação e tradução de lendas e mitos contidos na pesquisa elaborada pelo grupo. (P11).

Para exemplificar os trabalhos de apreensão individual das interpretações mesmo em um trabalho de grupo, foi requerido aos intérpretes que narrassem algum momento específico do *show* na qual a sua interpretação estava de certa forma

alicerçada sob algum dos elementos da tradução:

Ífá: ao me preparar para esta personagem, a elucidação de quem e como seria veio a partir das construções coreográficas-textuais propiciadas pelas pesquisas do grupo. Posteriormente, vieram as pesquisas pessoais, em vídeos, com o intuito de auxiliar na construção de toda a movimentação cênica para esta coreografia. Para a composição da personagem citado anteriormente o primeiro elemento, a dramaturgia, foi o de maior importância, pois esta personagem não exigia tantos movimentos a serem traduzidos, apesar de ter sido feita uma releitura a partir de matrizes tradicionais/reais. (P23).

A pesquisa realizada pelo Grupo Sarandeiros foi essencial para me inspirar e embasar na construção do personagem. Exemplo da coreografia de Oxóssi, uma das minhas preferidas. Conhecer sobre as características desse Orixá e os elementos que deveríamos explorar na construção da coreografia ajudou demais. Dois verbos muito presentes Caçar e Semear me acompanham em cena quando danço Oxóssi. (P1).

Neste espetáculo tive a oportunidade de representar vários orixás, bem como dançar todas as coreografias. Mas acho que uma coreografia resume toda a minha ideia do Quebranto, onde tomamos alguns arquétipos (características dos filhos dos orixás) e mitos sobre os orixás e transformamos em dança através de uma exploração corporal e espacial muito interessante. Essa coreografia é de OBALUAIÊ. Nela representamos durante todo o tempo a complexidade paradoxal do orixá entre VIDA E MORTE, a convivência e alternância de dor e vigor, força e fraqueza, peso e leveza. Tudo isso está presente na dramaturgia do orixá que foi rejeitado pela mãe por ter peste e foi acolhido por outra de maneira solidária e fraternal. Aquele que tem o poder da cura e da morte simultaneamente. (P16).

Creio que para interpretar Oxum e fazer o duo de Exu eu me baseie muito nas características e mitos que se encontravam na pesquisa. Aspectos de Oxum como uma figura sedutora e feminina, como demonstramos na dança, se tornaram mais influentes do que outras características como a questão da fertilidade, por exemplo. (P2).

Concluindo esta análise sobre o processo de criação do espetáculo Quebranto, na relação do intérprete e a obra, a maioria dos dançarinos considerou que a dramaturgia escolhida através dos mitos nortearam todo o processo criativo do espetáculo. A maior parte do grupo jamais tinha tido contato com a cultura dos Orixás e muitos relatam certa dificuldade em entender tal religião. Tivemos casos de dançarinos que saíram do grupo e se recusaram a participar dos ensaios, pois se tratava de realizar um espetáculo sobre um tema com o qual não queriam ter contato. Por isso houve, no momento inicial dos trabalhos, toda uma preocupação de estarmos tratando

do tema com muito respeito e responsabilidade. A assistência de pessoas ligadas aos cultos foi essencial na construção da obra para que nos desse tranquilidade na forma e na execução do trabalho. A partir das escolhas dos mitos, levados para as oficinas de dança contemporânea, passamos a utilizar verbos relacionados a cada entidade escolhidos através dos arquétipos de cada Orixá, para criar movimentos de forma livre na elaboração das coreografias. Apesar da importância dada à vivência pessoal de cada um, especialmente relacionada a uma experiência com dança contemporânea, a dramaturgia também foi o registro mais importante de todo processo de criação. Foi a partir dos elementos dramáticos encontrados nos mitos escolhidos e nos arquétipos de cada orixá que o trabalho de tradução da tradição foi sendo construído.

Nesta pesquisa fica evidente que, para a construção do conceito sobre Danças Brasileiras descrito nesta tese, fica clara a importância da pesquisa da dramaturgia na elaboração de qualquer trabalho. Tal estudo pode ser realizado de diversas formas, em níveis mais próximos da tradição ou mais distante. Nos dois estudos de caso apresentados, totalmente diferentes nos processos de criação, fica evidente a importância do roteiro do *show*, pautado nas pesquisas tradicionais (mitos dos orixás ou festas mineiras). Outro dado importante nesta análise é de que não existe um consenso sobre a necessidade de participação de todos os envolvidos nos trabalhos de pesquisa de campo, na fase de compreensão do fenômeno. Muitos intérpretes sugeriram que, as oficinas, os vídeos, e a forma como é direcionada a instauração da obra, é suficiente para que cada um possa elaborar sua interpretação em cena. Este dado é extremamente importante, pois desmitifica o fato de que, em muitos trabalhos similares, o intérprete tenha que resgatar ao máximo os elementos existentes na pesquisa de campo para construir um trabalho artístico e ser fidedigno à obra. No caso de trabalhos de tradução, liberdade e fidelidade andam juntas e cada uma tem um papel central na interpretação do artista.

Existe uma crença, especialmente presente em trabalhos com danças folclóricas, de que, para melhor interpretar a cultura de alguém ou de um povo, daquilo que não faz parte da sua vida cotidiana, é necessário estar no lugar do outro, buscando olhar para o mundo, com os olhos da cultura do outro. Este dado, fenomenologicamente impossível, pois está claro que todo trabalho de tradução será sempre uma interpretação, é

refutado pelas falas dos intérpretes neste trabalho, que mesmo limitados pelos elementos dramáticos da pesquisa, em nenhum momento sugeriram uma tradução completa da pesquisa, ou um resgate na elaboração da transposição dos estudos realizados para a cena. Mesmo em um *show*, com fortes amarras dentro da dramaturgia escolhida a partir do roteiro, existe certa liberdade para a atuação do tradutor-artista, na busca de uma interpretação subjetiva dos personagens que surgem na cena. Tal possibilidade, só é possível por uma relativa distância do intérprete em relação à pesquisa, o que dá margem para o artista interpretar com certa liberdade sua personagem. A relação tradução/tradição deságua na cena e demonstra que não há competição: cada qual tem seu espaço definido pelo significado com a qual se fazem presentes na sociedade. De um lado, a tradição, que diz da cultura, do sujeito que a vivencia cotidianamente nas suas crenças e na sua relação com o mundo. Do outro lado, a tradução, que surge como uma possibilidade de valorização, divulgação e de integração com a sociedade através de um trabalho artístico ou acadêmico. Assim definidas, tradição e tradução não se confundem e nem se juntam: neste encontro fenomenológico de duas expressões culturais, que surgem das experiências nos processos de criação artística ou nas pesquisas acadêmicas e científicas, cada uma mantém sua unidade e sua integridade aberta, e se enriquecem mutuamente.

6 CONCLUSÃO

Nos estudos e pesquisas em Artes da Cena existe um pressuposto fundamental segundo o qual toda obra artística contém em si mesma a sua dimensão teórica. No caso da representação dentro da universidade a obra deverá tornar palpável esta dimensão teórica, que articula os caminhos de criação através da experiência do artista, entrelaçada com a proposta metodológica desenvolvida. Neste sentido, foi através da experiência que o processo desta pesquisa foi articulado, a partir de um ponto de vista particular. Ao finalizar o trabalho, uma nova reflexão sobre os aspectos próprios da cultura tradicional brasileira, expressa através das danças brasileiras para a cena foi elaborada. Tal estudo poderá ser comum a várias pesquisas, através da proposta metodológica, mas a experiência da realização artística é particular e impossível de ser repetida, pois não se buscam receitas e sim possibilidades de interações. Como nos fala Bondía (2002):

Não se pode captar a experiência a partir de uma lógica da ação, a partir de uma reflexão do sujeito sobre si mesmo enquanto sujeito agente, a partir de uma teoria das condições de possibilidades de ação, mas a partir de uma lógica da paixão, uma reflexão do sujeito sobre si mesmo enquanto sujeito passional. (BONDÍA, 2002, p. 26).

Ao concretizar um estudo que reflete a partir de uma lógica da paixão e traduz anos de experiências como artista frente às próprias obras, questiona-se sobre a pergunta: “Qual o sentido de teorizar um estudo de caso em uma pesquisa em artes da cena?”. Uma pesquisa é de certa forma uma possibilidade para uma generalização, que busca na convergência dos sentidos novas potências para a instauração de um novo saber. Entretanto, é possível que a experiência de um artista, traduzida através de uma pesquisa acadêmica em artes, possa contribuir para a instauração de um novo conhecimento? Pode-se tomar como exemplo a relação estabelecida em uma pesquisa em ciências. O saber elaborado pelo conhecimento científico se encontra normalmente fora do indivíduo, convertido em um processo que valida a hipótese inicial do projeto de pesquisa através do seu resultado final. Nas artes a generalização não procede no que tange ao resultado do trabalho, na obra artística que surge dos estudos, mas sim nos

caminhos que levaram ao processo criativo. A metodologia que se inscreve nesta pesquisa, que emerge das obras aqui descritas, apresenta possibilidades para a compreensão de processos similares e pretende ressignificar, de certo modo, as relações de integração entre as artes da cena e a universidade. A possibilidade de utilizar como referência, em uma tese de doutorado, a própria obra artística como reflexão teórica, referendada por conceitos e pressupostos epistemológicos, adquire relevância acadêmica e abre caminhos para novas leituras artísticas no âmbito das universidades. Oportunizar aos artistas possibilidades de referenciar teoricamente seus processos de criação junto à academia foi o principal objetivo deste trabalho. Nesse sentido, não é relevante rotular se a pesquisa se apresenta como científica ou artística, pois ambas têm caminhos e possibilidades diversas de análise a serem organizadas pelo pesquisador. Neste árduo processo de escolhas na elaboração de uma tese, dúvidas são permanentes e sempre calcadas pelas mais variadas situações de experimentações que o pesquisador realiza, tanto na execução de uma obra de arte, como na elaboração dos referenciais para expor seu trabalho teoricamente. Nos trabalhos teóricos em artes a importância central de um processo metodológico é a possibilidade de entendimento da construção de um percurso criativo de uma obra. O estudo de um trabalho de criação coreográfica pode ter como base uma metodologia, mas o princípio e a motivação do processo é a criação em si mesma, que deve ser analisada como um fenômeno cercado de novos significados, cujo trabalho é, ao mesmo tempo, percurso e resultado. No processo de Tradução da Tradição definido metodologicamente nesta pesquisa, o sentido, a equivalência e a fidelidade à fonte de pesquisa serão sempre adaptados à interpretação do artista-tradutor, mas os caminhos percorridos podem ser organizados em uma metodologia para que as obras tragam potências, confrontando aspectos racionais e subjetividades, apresentando novas percepções sobre a compreensão do papel das artes no mundo.

A partir de reflexões qualitativas forjadas pelas teorias com as quais a pesquisa dialoga, assim como pelas análises quantitativas fundamentadas nos relatos dos intérpretes, foi possível construir um conceito sobre a Tradução da Tradição nos trabalhos com danças brasileiras. A pesquisa produzida a partir do estudo de caso revela o deslocamento de um conhecimento que, na sua singularidade, apresenta

possibilidades de instauração de um processo teórico pelo qual o artista pode dialogar com a academia. O caminho da tese articula a exposição do trabalho em um método, que oferece possibilidades de discussões para além da própria obra artística. Tal processo une teoria e prática, subjetividades e racionalidades, análises qualitativas e quantitativas, experiências e experimentos, em uma pesquisa que busca interações, e não separações, na construção de um novo conhecimento. Analisada como um processo metodológico, a Tradução da Tradição seria a produção de um conhecimento que auxilia na compreensão e análise dos processos que estão intimamente ligados às experiências dos intérpretes junto aos trabalhos realizados. Um dos objetivos desta pesquisa foi justamente entender que as tradições pesquisadas devem ser estudadas como a possibilidade de compreender um passado continuamente reconstruído, organizador de uma memória coletiva, tendo como base o presente. O estudo teórico nessa tese transforma a memória coletiva em um processo ativo, social, de reafirmações, a partir dos trabalhos de cena desenvolvidos. O trabalho de Tradução da Tradição é individual na visão do artista-tradutor, mas se manifesta socialmente através da sua obra artística e coletivamente através da pesquisa acadêmica.

Concluindo, como um rio de possibilidades, a elaboração de uma pesquisa em artes da cena pode estar mais próxima das nascentes, quando se fixa no processo de instauração da obra, ou da foz, quando busca compreender os caminhos que constituíram o processo criativo do trabalho. Nesta relação entre a foz e nascente nasceu o desejo desta pesquisa: articular análises teóricas a partir das experiências das obras artísticas com as danças brasileiras realizadas pelo trabalho do Grupo Sarandeiros, desde a pesquisa de campo, passando pela construção dos processos criativos até a instauração dos espetáculos. A relação entre os trabalhos práticos, estabelecidos não apenas nas obras realizadas, mas também no cotidiano da docência em sala de aula, e os estudos teóricos emergentes durante a pesquisa, foram organizados a partir de questões surgidas das experiências acumuladas durante toda a vida artístico-acadêmica. Neste processo de conclusão de uma pesquisa, abrem-se outras possibilidades para que o percurso singular deste trabalho possa auxiliar na instauração de novos estudos e desta forma contribuir para a construção de novos diálogos na relação das artes da cena com a academia. Desta forma, o processo de

estruturação e organização, tanto da obra artística quanto da pesquisa acadêmica está diretamente atrelado à poética daquele que a produziu, cujo caminho não se apresenta solitário, mas em uma comunhão de histórias, pessoas, lugares, teorias e experiências neste rio de possibilidades em uma lógica da paixão que é a essência da minha vida.

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, H. de. Minas Gerais. In: COELHO, Jacinto do Prado (Org.), **Dicionário de literatura portuguesa, brasileira e galega**. Porto: Figueirinhas, 1960.
- ALENCAR, José Martiniano de. **Iracema** (1856). Porto Alegre: L&PM, 2011.
- ALMEIDA, Renato. **Inteligência do folclore**. 2. ed. Rio de Janeiro: Americana, 1974.
- AMARAL, Amadeu. **Tradições populares**. São Paulo: Instituto Progresso Editorial S. A., 1948.
- ANDRADE, Mário de. **Danças dramáticas do Brasil**. São Paulo: Martins, 1959.
- ANDRADE, Mário de. **O baile das quatro artes**. 3. ed. São Paulo: Martins Editora, 1975.
- ANDRADE, Mário de. **O movimento modernista: aspectos da literatura Brasileira**. São Paulo: Livraria Martins, 1972.
- ANDRADE, Mário de. **O turista aprendiz**. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.
- ANDRAUS, Mariana Baruco Machado. **Dança e arte marcial em diálogo: um estudo sobre o sistema de gongfu louva-a-deus e o ensino de improvisação em dança**. 2012. 289p. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes, Campinas.
- ARANTES, Antônio Augusto. **O que é cultura popular**. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- ARRAES, Beatriz Pinheiro. **O cânone em movimento: um estudo da leitura de textos canônicos adaptados em livro didático do ensino fundamental**. 2007. 156p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciência Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Letras, Maringá. Disponível em: <<http://www.ple.uem.br/defesas/pdf/bparraes.pdf>>. Acesso em: 14 jun. 2013.
- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. **Mitologia da Mineiridade: o imaginário mineiro na vida política e cultural do Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- ATHAÍDE, Vera Cristina Santos e Silva. A dança brasileira e o projeto universidade que lê: contribuições para o estudo de dança na universidade. In: CÔRTEZ, Gustavo; SANTOS, Inacyra Falcão dos; MACHADO, Mariana Baruco (Orgs.). **Rituais e Linguagens da cena: trajetórias e pesquisas sobre corpo e ancestralidade**. Curitiba: CRV, 2012. p. 165-180.

ÁVILA, Carla Cristina de. **Itinerancias e inter-heranças**: do ritual do Congado da Zona da Mata Mineira ao processo de criação da performance em dança contemporânea. 2007. 180p. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes, Campinas.

AYALA, Marcos; AYALA, Maria Ignez. **Cultura popular no Brasil**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. **Estética da criação verbal**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARBOSA, Márcia Helena Saldanha; GAGLIETTI, Mauro. A questão da hibridação cultural em Néstor García Canclini. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 8, 2007, Passo Fundo. **Anais...** Passo Fundo: Intercom, 2007. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sul2007/resumos/R0585-1.pdf>>. Acesso em: 20 set. 2013.

BARK, Karlheinz. A tarefa do tradutor. In: BRANCO, Lúcia Castelo (Org.) **A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin**: quatro traduções para o português. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008. p. 51-65. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/vivavoz/data1/arquivos/atarefadotradutor-site.pdf>>. Acesso em: 3 out. 2013.

BARRENTO, João. A tarefa do tradutor. In: BRANCO, Lúcia Castelo (Org.) **A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin**: quatro traduções para o português. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008. p. 82-98. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/vivavoz/data1/arquivos/atarefadotradutor-site.pdf>>. Acesso em: 3 out. 2013.

BARRETO, Luiz Antônio. **Um novo entendimento do folclore e outras abordagens culturais**. Aracaju: Sociedade Editorial Sergipe, 1994.

BENJAMIN, Walter. **Expérience et pauvreté**: suivi de le conteur: la tâche du traducteur. Paris: Payot & Rivages, 2011.

BEZERRA, Paulo. A tradução como criação. **Estudos avançados**, vol.26, n.76, p. 47-56, 2012. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40142012000300007>>. Acesso em: 3 set. 2013.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. 3. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

BIANCALANA, Gisela Reis. **Fragmentos gaúchos**: tradicionalismo rio-grandense e exercício cênico. 2001. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes, Campinas.

BITTER, Daniel. **A bandeira e a máscara**: a circulação de objetos rituais nas folias de reis. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010.

BOGÉA, Inês Vieira. **Ivaldo Bertazzo**: dançar para aprender o Brasil. 2007. 411p. Tese (Doutorado). - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes, Campinas.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. Tradução de João Wanderley Geraldi. **Revista Brasileira de Educação**, n. 19, jan./abr. 2002. Disponível em: <http://www.anped.org.br/rbe/rbedigital/RBDE19/RBDE19_04_JORGE_LARROSA_BONDIA.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2012.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, n. 19, p. 20-28, jan./abr. 2002.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BRAGA, Bya. Raspas e restos me interessam. In: CARREIRA, André et al. (Orgs.). **Metodologia de pesquisa em artes cênicas**. Rio de Janeiro: 7 Letras/ABRACE, 2006. p. 78-91.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **O que é folclore?**. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1982. (Coleção Primeiros Passos).

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Sacerdotes de viola**: rituais religiosos do catolicismo popular em São Paulo e Minas Gerais. Petrópolis: Vozes, 1981.

CALADO, Alexandre Pieroni. **PaR, PARIP e a investigação prática em artes cênicas**. 2010. Disponível em: <<http://portalabrace.org>>. Acesso em: 02 mar. 2012.

CAMACHO, Fernando. A tarefa do tradutor. In: BRANCO, Lúcia Castelo (Org.) **A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin**: quatro traduções para o português. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008. p. 25-50. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/vivavoz/data1/arquivos/atarefadotradutor-site.pdf>>. Acesso em: 3 out. 2013.

CAMINADA, Eliane. **História da dança**: evolução cultural. Rio de Janeiro: Sprint, 1999.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**. São Paulo: Edusp, 1997.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**: estrategias para entrar y salir de la modernidad. Buenos Aires: Sudamericana, 1995.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 2003.

CANDOMBLÉ. **Wikipédia**. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Candombl%C3%A9>>. Acesso em: 30 set. 2013.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Antologia do folclore brasileiro**. 3. ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1965.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 7. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1988.

CHARTIER, Roger. **A história cultural**: entre práticas e representações. Tradução de Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 1990.

CHAUÍ, Marilena de Souza. Cultura do povo e autoritarismo das elites. In: CHAUÍ, Marilena de Souza. **Cultura e democracia**. 2. ed. São Paulo: Moderna, 1981. p.39-60.

CHAUÍ, Marilena. **Brasil**: Mito fundador e sociedade autoritária. 2000. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/7011303/Marilena-Chaui-Brasil-Mito-Fundador-e-Sociedade-AutoritAria>>. Acesso em: 27 fev. 2012.

CHIH, Chiu Yi. **A fenomenologia da arte em Merleau-Ponty**. R. Ágora, Salgueiro, v. 5, n. 1, p. 51-61, ago. 2010. Disponível em: <<http://www.iseseduca.com.br/pdf/revista5/5%20a%20fenomenologia%20de.pdf>>. Acesso em: 03 out. 2013.

COMISSÃO NACIONAL DE FOLCLORE. Carta do Folclore Brasileiro. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE FOLCLORE, 8, 1995, Salvador. **Anais...** Salvador: UNESCO: Comissão Nacional de Folclore, 1995. Disponível em: <www.fundaj.gov.br/geral/folclore/carta.pdf>. Acesso em 13 outubro 2011.

CONCEIÇÃO, Oswanilton de Jesus. **Do jongo ao jogo**: um proposta de treinamento popular para atores. 2011. 146p. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes, Campinas.

CONCEIÇÃO, Oswanilton de Jesus. Do jongo ao jogo: um proposta de treinamento popular para atores. In: CÔRTEZ, Gustavo; SANTOS, Inacyra Falcão dos; MACHADO, Mariana Baruco (Orgs.). **Rituais e Linguagens da cena**: trajetórias e pesquisas sobre corpo e ancestralidade. Curitiba: CRV, 2012. p. 51-72.

CÔRTEZ, Gustavo Pereira; FERREIRA, Petrônio Alves. A metodologia da pesquisa folclórica do Grupo Sarandeiros na elaboração do espetáculo Gerais de Minas. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE FOLCLORE, 13, 2007, Fortaleza. **Anais...** Fortaleza: UNESCO: Comissão Nacional de Folclore, 2007.

CÔRTEZ, Gustavo Pereira. **Dança, Brasil!**: festas e danças populares. Belo Horizonte: Leitura, 2000.

CÔRTEZ, Gustavo Pereira; SANTOS, Inacyra Falcão dos; ANDRAUS, Mariana Baruco Machado. Corpo e ancestralidade: estudo dos rituais e mitos de origem afro-brasileira no panorama da dança contemporânea brasileira. **Revista Científica / FAP**, Curitiba, v.7, p. 11-22, jan./jun. 2011. Disponível em: <[www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/extensao/Arquivos2011/Revista Científica FAP/Revista Científica 07/Rev7_artigo1_CorpoAncestralidade.pdf](http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/extensao/Arquivos2011/Revista%20Cientifica%20FAP/Revista%20Cientifica%2007/Rev7_artigo1_CorpoAncestralidade.pdf)>. Acesso em: 13 out. 2011.

CÔRTEZ, Gustavo. O estudo do folclore e as artes da cena: por um não resgate da tradição. In: CÔRTEZ, Gustavo Pereira; SANTOS, Inacyra Falcão dos; MACHADO, Mariana Baruco (Orgs.). **Rituais e Linguagens da cena**: trajetórias e pesquisas sobre corpo e ancestralidade. Curitiba: CRV, 2012. p. 19-50.

CÔRTEZ, Gustavo Pereira. **Processos de escolarização dos saberes populares**. 2003. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Educação, Belo Horizonte.

DANÇAS Brasileiras. **Giros Produções Ltda**. Disponível em: <http://www.giros.com.br/danca_popular/danca_popular.htm>. Acesso em: 27 fev. 2012.

DANTAS, Mônica. **Dança**: o enigma do movimento. Porto Alegre: Ed Universidade/ UFRGS, 1999.

DIAS, Fernando Correia. **A imagem de Minas**: ensaios de Sociologia Regional. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1971.

DICIONÁRIO Michaelis. Brasileiro. In: **Dicionário Michaelis**. Melhoramentos, 2009. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=brasileiro>>. Acesso em: 13 out. 2011.

DICIONÁRIO Michaelis. Resgate. In: **Dicionário Michaelis**. Melhoramentos, 2009. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=resgate>>. Acesso em: 13 out. 2011.

DIÉGUES JÚNIOR, Manuel. A ocupação humana e a formação de regiões culturais. In: DIÉGUES JÚNIOR, Manuel. **Etnias e culturas no Brasil**. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977. p.33-44.

ECO, Umberto. **Dire presque la meme chose**: expériences de traduction. Paris: Grasset & Fasquelle, 2006.

ECO, Umberto. **Quase a mesma coisa**: experiências de tradução. Rio de Janeiro: Editora Record, 2007.

FERNANDES, Alex Magalhães. **A construção do patrimônio cultural imaterial nas políticas de preservação em Minas Gerais**. 2006. 188f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Belo Horizonte.

FERNANDES, Florestan. **O folclore em questão**. São Paulo: Hucitec, 1978.

FREYRE, Gilberto. **Casa Grande & Senzala** (1933): formação da família brasileira. 17. ed. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 1975.

GAARDER, Jostein; HELLERN, Victor; NOTAKER, Henry. **O livro das religiões**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

GALDINO, Christianne. **Balé Popular do Recife**: a escrita de uma dança. Recife: Bagaço, 2008.

GEERTZ, Clifford. **O saber local**: novos ensaios em antropologia interpretativa. 2. ed. Tradução de Vela Mello Joscelyne. Petrópolis: Vozes, 1997.

GERALDI, Sílvia Maria. **Raízes da teatralidade na dança cênica**: recortes de uma tendência paulistana. 2009. 331p. Tese (Doutorado). - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes, Campinas.

GIDDENS, Anthony. **Em defesa da sociologia**: ensaios, interpretações e tréplicas. Tradução Roneide Venancio Majer, Klauss Brandini Gerhardt. São Paulo: UNESP, 2001.

GIL, Antonio Carlos. Como classificar pesquisas? In: GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de Pesquisa**. São Paulo: Atlas, 1998.

GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. **O Brasil Best Seller de Jorge Amado**: literatura e identidade nacional. São Paulo: Senac, 2003.

GOMES, Laurentino. **1808**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

GOMES, Núbia Pereira de Magalhães; PEREIRA, Edimilson de Almeida. **Mundo encaixado**: significação da cultura popular. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1992.

GOVERNO DO ESTADO DE MINAS GERAIS. Instituto de Geociências Aplicadas. **Atlas de Festas Populares de Minas Gerais**. Belo Horizonte: IGA/FAPEMIG, 1998.

GUIDÉRE, Mathieu. **Introduction á la Traductologie**. 2. ed. Bruxelas: De Boeck, 2011.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP & A, 1997

HISSA, Cássio E. Viana et al. Lugar de diálogos possíveis. In: HISSA, Cássio E. Viana (Org.). **Conversações De artes e de ciências**. Belo Horizonte: UFMG, 2011. p. 35-58.

HOBBSAWN, Eric; RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil** (1936). 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

INSTITUTO FESTIVAL DE DANÇA DE JOINVILLE. Conheça o Festival. **Festival de dança de Joinville**. Disponível em: <<http://www.festivaldedanca.com.br/2013/conheca-festival-mostra-competitiva-apresentacao.php>>. Acesso em: 02 jun. 2013.

IVO, Sávio. **Serro – MG**. Sávio Ivo Fotografias, 19 jan. 2012. Disponível em: <<http://www.savioivo.com.br/type-textos/serro-mg-2/#sthash.RF94qvZe.dpuf>>. Acesso em: 03 out. 2013.

JAKOBSON, Roman. Les aspects Linguistiques de La traduction. In: JAKOBSON, Roman. **Essais de la Linguistique générale**. Paris: Mouton, 1959. p. 71-86.

LABAN, Rudolf von. **Domínio do Movimento**. São Paulo: Summus Editorial, 1978

LADMIRAL, Jean-René. **Traduire**: théorèmes pour la traduction. Paris: Gallimard, 1994.

LAGES, Susana Kampff. A tarefa-renúncia do tradutor. In: BRANCO, Lúcia Castelo (Org.) **A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin**: quatro traduções para o português. Belo Horizonte: FALÉ/UFMG, 2008. p. 66-81. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/vivavoz/data1/arquivos/atarefadotradutor-site.pdf>>. Acesso em: 3 out. 2013.

LARA, Larissa Michele. **O sentido ético-estético do corpo na cultura popular**. 2004. 236p. Tese (Doutorado). - Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Campinas.

LARANJEIRA, Mario. **Poética da tradução**: do sentido à significância. São Paulo: EDUSP, 1993.

LEDERER, Marianne. **La traduction aujourd'hui**: le modèle interprétatif. Paris: Hachette, 1994.

LEITE JÚNIOR, Emanuel Ferreira. **A Escola de Frankfurt e a indústria cultural**. Manufaturando Consentimento, 8 set. 2007. Disponível em: <<http://emanuel->

unior.blogspot.com.br/2007/09/escola-de-frankfurt-e-industria-cultural.html>. Acesso em: 14 jun. 2013.

LIMA JUNIOR, Augusto de. **A capitania das Minas Gerais**. 3. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1978.

LIMA, Ana Paula Campos. **O sertão alumiado pelo fogo do cordel encantado**. Recife: Ed. Do Autor, 2005.

LIMA, Rossini Tavares de. **Folguedos Populares do Brasil**. São Paulo, Recorde, 1962.

LOBO, Lenora; NAVAS, Cássia. **Arte da composição**: Teatro do Movimento. Brasília: LGE Editora, 2008.

LOBO, Lenora; NAVAS, Cássia. **Teatro do Movimento**: um método para um intérprete criador. 2. ed. Brasília: LGE Editora, 2007.

LOMAKINE, Luciana. **(Re)descobrimo a dança em tempos pós-modernos**. 1999. 206p. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes, Campinas.

LOUPPE, Laurence. **Poética da dança contemporânea**. Tradução de Rute Costa. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

MACHADO, Lara Rodrigues. **Capoeira e Dança na Formação de Adolescentes**. 2001. 165p. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes, Campinas.

MACHADO, Lara Rodrigues. **O jogo da construção poética**: processo criativo em dança. 2008. 185p. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes, Campinas.

MARTINS, Saul Alves. **Folclore: teoria e método**. Belo Horizonte: Imprensa Oficial de Minas Gerais, 1986.

MARTINS, Saul Alves. **Folclore em Minas Gerais**. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1991.

MENEHINI, Henrique Rochelle. **No corpo o contágio das palavras**: dramaturgia na interface dança-literatura. 2010. 67p. Monografia (Conclusão de curso) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=43996&opt=4>>. Acesso em: 03 out. 2013.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção** (1945). São Paulo: Martins Fontes, 1994.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível** (1964). Tradução de José A. Gianotti. São Paulo: Perspectiva, 1992.

MILLER, Jussara Corrêa. **A escuta do corpo**: sistematização da técnica Klausss. Vianna. São Paulo: Summus, 2007.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. **O desafio do conhecimento**: pesquisa qualitativa em saúde. 8. ed. São Paulo: Hucitec, 2004.

MOREIRA, António Flávio; SILVA, Tomaz Tadeu (Orgs.). **Territórios contestados**: o currículo e os novos mapas políticos e culturais. Petrópolis: Vozes, 1995.

MOVIMENTO Armorial. Wikipédia. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Movimento_Armorial>. Acesso em: 30 set. 2013.

MOVIMENTO DeDiCo: despertar da divina consciência. Disponível em: <<http://www.dedico.org.br/>>. Acesso em: 20 nov. 2012.

MUNDIM, Ana Carolina. Reflexão sobre a brasilidade no contexto da dança contemporânea. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 6, 2010, São Paulo. **Anais...** São Paulo: Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – ABRACE, 2010.

NAJJAR, Jorge. O indígena e a construção da idéia de Brasil: reflexões sobre patrimônio, identidade e cidadania. **Habitus**, Goiânia, v. 3, n. 2, p. 347-360, 2005. Disponível em: <<http://revistas.ucg.br/index.php/habitus/article/viewFile/64/60>>. Acesso em: 3 out. 2013.

NASPOLINI, Marisa. Corpos em ação: a construção da personagem na dança. In, XAVIER, Jussara; MEYER, Sandra; TORRES, Vera (Orgs.). **Em Tubos de Ensaio**: experiência em dança e arte contemporânea. Florianópolis: Ed. do Autor, 2006.

NAVAS, Cássia. Dança brasileira no final do século XX. In: CUNHA, Newton (Org.). **Dicionário SESC**: a linguagem da cultura. São Paulo: Perspectiva, 2003. Disponível em: <http://cassianavas.com.br/wp-content/uploads/pdf/campo_da_danca_danca_brasileira.pdf>. Acesso em: 01 mar. 2012.

NAVAS, Cássia. Do íntimo, do particular e do público: subsídios para a gestão em dança. In: CALABRE, Lia (org.) **Políticas Culturais**: reflexões sobre gestão, processos participativos e desenvolvimento. São Paulo: Itaú Cultural; Rio de Janeiro: Casa Rui Barbosa, 2009. Disponível em: <<http://cassianavas.com.br/wp-content/uploads/pdf/do%20intimo%20do%20particular.pdf>>. Acesso em: 01 mar. 2012.

NÓBREGA, Terezinha Petrucia. Corpo, conhecimento e percepção em Merleau-Ponty. **Estudos de Psicologia**, Natal, vol. 13, n. 2, p. 141-148, 2008. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/epsic/v13n2/06.pdf>>. Acesso em: 01 mar. 2012.

O JOGO de Búzios. **Valéria D' Ogum Xoroquê**. Disponível em: <<http://ogumexubaraxoroque.no.comunidades.net/index.php?pagina=1171442778>>. Acesso em: 02 out. 2013.

OGUM. **O Guardião do Orixá**. Disponível em: <<http://www.guardiadeorixa.com/Ogum.htm>>. Acesso em: 02 out. 2013.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. **Os intelectuais e o nacionalismo**. Rio de Janeiro: INF/BAC, 1992. Trabalho apresentado no Seminário Folclore e Cultura Popular: as várias faces de um debate.

OMULÚ. **Blog Candomblebra**. 24 out. 2007. Disponível em: <<http://candomblebra.blogspot.com.br/2007/10/omul.html>>. Acesso em: 02 out. 2013.

OS ORIXÁS. **Candomblé: o mundo dos orixás**. Disponível em: <<http://ocandomble.wordpress.com/os-orixas>>. Acesso em: 02 out. 2013.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 14. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

OXALÁ. **Tenda de Ogum e caboclo Meia Lua**. Disponível em: <<https://sites.google.com/site/ogumecaboclomeialua/home/orixas/oxala>>. Acesso em: 02 out. 2013.

OXÓSSI. **Candomblé: o mundo dos orixás**. Disponível em: <<http://ocandomble.wordpress.com/os-orixas/oxossi/>>. Acesso em: 02 out. 2013.

OXUMARÊ. **Jarê: religião de Matriz africana**. Disponível em: <<http://jarelencois.webnode.com.br/origem-e-historia-dos-orixas/oxumar%C3%AA/>>. Acesso em: 02 out. 2013.

PAIVA, João Ricardo Eustáquio Cardoso de. **Compilação de uso pessoal como referencia à uma introdução aos principais pensadores, religiosos, filósofos e suas filosofias ao longo da história**. 2011. Disponível em: <<http://www.joaoricardopaiva.xpg.com.br/IPFAH.htm>>. Acesso em: 03 out. 2013.

PAIXÃO, Maria de Lurdes Barros da. **O gestual cotidiano das lavadeiras e sua relação com os orixás: uma concepção coreográfica**. 2002. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes, Campinas.

PARADISO, Silvio Ruiz. Carço de dendê (1997), de Beata de Yemonjá: a memória e identidade negra através das divindades lorubás. **Revista Estação Literária**, Londrina, vol. 8, parte A, p. 25-33, jul./dez. 2011. Disponível em: <<http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL8A.pdf>>.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PAVIS, Patrice. **Dicionário do Teatro**. São Paulo, Perspetiva, 2001

PEREIRA, Roberto. **A formação do balé brasileiro**: nacionalismo e estilização. Rio de Janeiro: FGV, 2003.

PEREIRA, Sayonara. **Rastros do Tanztheater no processo criativo de Es-boço**: espetáculo cênico com alunos do Instituto de Artes da Unicamp. São Paulo: Annablume, 2010.

PETERSON, Wilferd Arlan,. **A arte do pensamento criativo**. 3. ed. São Paulo: Best Seller: Círculo do Livro, 1991.

PONTE, Raquel; NIEMEYER, Lucy. Matrizes de linguagens e pensamento como análise da identidade televisiva. **Revista Tríades**, v.1, out. 2010. Disponível em: <http://www.revistatriades.com.br/blog/wp-content/uploads/2011/12/lucy_ok.pdf>. Acesso em: 03 out. 2013.

PRADO JÚNIOR, Caio. **Formação do Brasil contemporâneo** - Colônia. Salvador: Martins, 1942.

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

QUEM são os Orixás. **Portal dos Orixás**. Disponível em: <<http://www.portaldosorixas.com.br/portaldosorixas/orixa/orixa.htm>>. Acesso em: 02 out. 2013

QUILICI, Cassiano Sydow. A experiência da não forma e o trabalho do ator. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 4, 2006, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: Unirio, Memória ABRACE, 2006.

REVEL, Jacques. **A invenção das sociedades**. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 1989.

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da Pesquisa em Artes Visuais. In BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.). **O meio como ponto zero**: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2002.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro**: a formação e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

ROMERO, Sílvio. **Folclore brasileiro**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962.

ROQUET, Christine. Da análise do movimento à abordagem sistêmica do gesto expressivo. **Revista O Percevejo**, vol. 3, n. 1, 2011. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1784/1518>>. Acesso em: 03 out. 2013.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. 4. ed. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2009.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é Semiótica**. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.

SANTOS, Boaventura de Sousa; HISSA, Cássio E. Viana. Transdisciplinaridade e ecologia de saberes. In: HISSA, Cássio E. Viana (Org.). **Conversações De artes e de ciências**. Belo Horizonte: UFMG, 2011. p. 17-34.

SANTOS, Deoscoredes Maximiliano dos; SANTOS, Juana Elbein dos. **A cultura nagô no Brasil**: memória e continuidade. *Revista USP*, [S.l.], n. 18, Ago. 2012. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25990>>. Acesso em: 04 out. 2013.

SANTOS, Inaicyr Falcão dos. **Corpo e ancestralidade**. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

SANTOS, Inaicyr Falcão dos. **Da tradição africana brasileira a uma proposta pluricultural de dança-arte-educação**. 1996. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de São Paulo, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, São Paulo.

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os Nagôs e a morte**. Petrópolis: Vozes, 1998.

SANTOS, Nelson Pereira. **Amuleto de Ogun**. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1974. 1 vídeo-disco, NTSC, son., color.

SANTOS, Nelson Pereira. **Jubiabá**. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1986. 1 vídeo-disco, NTSC, son., color.

SANTOS, Nelson Pereira. **Raízes do Brasil**: uma cinebiografia de Sérgio Buarque de Hollanda. Porto Alegre: Estação Filmes, 2003. 1 vídeo-disco, NTSC, son., color.

SANTOS, Nelson Pereira. **Tenda dos Milagres**. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1977. 1 vídeo-disco, NTSC, son., color.

SCHECHNER, Richard. **Performance Studies**: an introduction. London: Routledge, 2002.

SEGALA, Lygia. A troça, a traça e o forrobodó: folclore e cultura popular na escola. In: Garcia, Regina Leite (Org.). **Múltiplas linguagens na escola**. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

SENAC MINAS. **Minas Gerais**: regiões culturais. Descubra Minas, 2013. Disponível em: <<http://www.descubraminas.com.br/MinasGerais/Mapa.aspx>>. Acesso em: 01 nov. 2013.

SIGNIFICADO de Mito. **Significados.com.br**. Disponível em: <<http://www.significados.com.br/mito/>>. Acesso em: 05 out. 2013.

SILVA, Renata. **Corpo limiar e encruzilhadas**: a capoeira angola e os sambas de umbigada no processo de criação em dança brasileira contemporânea. 2010. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes, Campinas.

SODRÉ, Muniz. **A verdade seduzida**. Por um conceito de cultura no Brasil. 3. ed. Rio de Janeiro: DP & A, 2005.

SODRÉ, Muniz. **A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil**. Rio de Janeiro: Codeci, 1983.

VASCONCELLOS, Maria José Esteves de. **Pensamento Sistêmico**: o novo paradigma da ciência. 3. ed. Campinas: Papyrus, 2002.

VIEIRA, Sérgio Luís de Souza. **Da capoeira como patrimônio cultural**. 2004. Tese (Doutorado) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais, São Paulo.

VILHENA, Luís Rodolfo da Paixão. **Projeto e missão**: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964). Rio de Janeiro: Funarte/Fundação Getúlio Vargas, 1997.

ANEXO A – QUESTIONÁRIO PARA INTÉRPRETES: GERAIS DE MINAS

Nome:

Idade:

Tempo de Grupo: _____

Experiência com dança:

- 1- Sobre o espetáculo Gerais de Minas, qual a sua percepção da realização deste show?
- 2- Você conhece algumas destas tradições traduzidas para o palco pelos trabalhos do Sarandeiros no Show Gerais de Minas? _____ Qual: _____

() Se sim, conhecer a tradição foi importante na caracterização do personagem que vc interpretou?

() Se não, quais elementos você usa para interpretar a coreografia? Você sente falta ou necessidade de ter vivenciado de alguma forma a tradição para compor sua interpretação?
- 3- Qualquer que seja a coreografia cite exemplos acima da sua relação direta entre a pesquisa realizada pelo Grupo para o espetáculo e o personagem que você representou no show Gerais de Minas. Inclua também se você teve acesso a alguma pesquisa fora da desenvolvida pelo grupo na construção do roteiro do espetáculo.
- 4- Quais elementos dos listados abaixo você acha importante na construção interpretativa da sua atuação junto aos processos de tradução da tradição experimentados no Show Gerais de Minas do Grupo Sarandeiros:
 - d) A dramaturgia - Nível da Narratividade e da Cenografia: a História da dança, o figurino, os adereços, a música).
 - e) As matrizes dos movimentos tradicionais - Nível da Mis em Scène: A possibilidade de tradução e composição coreográfica dos movimentos de formas variadas na cena.
 - f) A sua vivência pessoal - Nível da Interpretação: capacidades físicas (força, flexibilidade, agilidade, etc).

Por favor, cite em níveis de importância o que você considera fundamental, do mais importante ao menos importante dos elementos de composição cênica acima para compor o seu personagem, e caso não esteja nesta lista, acrescente o que você achar pertinente. Caso queira, cite exemplos.
- 5- Sobre os espetáculos Quebranto e Gerais de Minas, qual destes shows têm mais de você? Existe diferença na emoção ou na forma como você interpreta cada um dos shows? Explique por favor, sua reação ao interpretar estes shows.

Grato
Gustavo Côrtes
Doutorando em Artes da Cena.

ANEXO B – QUESTIONÁRIO PARA INTÉRPRETES: QUEBRANTO

Nome:

Idade:

Tempo de Grupo: _____

Experiência com dança:

- 6- Sobre o espetáculo Quebranto, qual a sua percepção da realização deste show?
- 7- Você conhece algumas destas tradições traduzidas para o palco pelos trabalhos do Sarandeiros no Show Quebranto? _____ Qual: _____
- () Se sim, conhecer a tradição foi importante na caracterização do personagem que você interpretou?
- () Se não, quais elementos você usa para interpretar a coreografia? Você sente falta ou necessidade de ter vivenciado de alguma forma a tradição para compor sua interpretação?
- 8- Qualquer que seja a coreografia cite exemplos acima da sua relação direta entre a pesquisa realizada pelo Grupo para o espetáculo e o personagem que você representou no show Quebranto. Inclua também se você teve acesso a alguma pesquisa fora da desenvolvida pelo grupo na construção do roteiro do espetáculo.
- 9- Quais elementos dos listados abaixo você acha importante na construção interpretativa da sua atuação junto aos processos de tradução da tradição experimentados no espetáculo Quebranto do Grupo Sarandeiros:
- g) A dramaturgia - Nível da Narratividade e da Cenografia: a História da dança, o figurino, os adereços, a música).
 - h) As matrizes dos movimentos tradicionais - Nível da Mis em Scéne: A possibilidade de tradução e composição coreográfica dos movimentos de formas variadas na cena.
 - i) A sua vivência pessoal - Nível da Interpretação: capacidades físicas (força, flexibilidade, agilidade, etc).

Por favor, cite em níveis de importância o que você considera fundamental, do mais importante ao menos importante dos elementos de composição cênica acima para compor o seu personagem, e caso não esteja nesta lista, acrescente o que você achar pertinente. Caso queira, cite exemplos.

Grato
Gustavo Côrtes
Doutorando em Artes da Cena.

ANEXO C – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)

Você está sendo convidado (a) a participar, como voluntário (a), da pesquisa:

A TRADUÇÃO DA TRADIÇÃO NOS PROCESSOS DE CRIAÇÃO EM DANÇAS

BRASILEIRAS: A experiência do Grupo Sarandeiros de Belo Horizonte

Caso você concorde em participar desta pesquisa, favor assinar ao final do documento. Sua participação não é obrigatória e, a qualquer momento, você poderá desistir de participar e retirar seu consentimento. Sua recusa não trará nenhum prejuízo em sua relação com o pesquisador ou com a instituição.

Você receberá uma cópia deste termo onde consta o telefone e endereço do pesquisador(a) principal, podendo tirar dúvidas do projeto e de sua participação.

PESQUISADOR(A) RESPONSÁVEL: Gustavo Côrtes

ENDEREÇO: Rua Desembargador Paulo Mota, 1099, 206. Belo Horizonte – MG

TELEFONE: (31) 99760787

OBJETIVOS: Aplicar técnicas da metodologia intitulada *Tradução da Tradição* na construção de processos criativos em danças brasileiras e na análise de obras.

PROCEDIMENTOS DO ESTUDO: Se concordar em participar da pesquisa, você participará de aulas ministradas pelo pesquisador, com foco na possibilidade de construção de um processo de criação em dança, a partir da tradução de uma tradição. Todos os procedimentos serão apresentados pelo pesquisador e será de sua livre e espontânea vontade participar da pesquisa. O processo de criação será registrado em mídia fotográfica e/ou videográfica. Caso alguma imagem venha a ser utilizada na tese resultante da pesquisa ou no vídeo que a acompanhar, você será novamente consultado e preencherá, se for de sua vontade, termo específico para autorização do uso de imagem. Depoimentos serão colhidos e citados na tese, assegurando-se a confidencialidade dos participantes.

CONFIDENCIALIDADE DA PESQUISA: Sua privacidade será assegurada mediante o uso de nomes fictícios nos casos de citação de depoimentos na tese. No caso de uso consentido de imagem, o participante assinará termo específico concordando com tal uso. Somente serão divulgados dados diretamente relacionados aos objetivos da pesquisa.

Termo de Compromisso

Afirmo que aceitei participar por minha própria vontade, sem receber qualquer incentivo financeiro ou ter qualquer ônus, da pesquisa: **A Tradução da Tradição:** Possibilidades de construções teóricas e práticas para processos de criação em danças brasileiras e análises de obras, com a finalidade exclusiva de colaborar para o sucesso da pesquisa. Fui informado (a) dos objetivos estritamente acadêmicos do estudo. Atesto recebimento de uma cópia assinada deste Termo de Consentimento Livre e Esclarecido.

Belo Horizonte ___/___/_____

Assinatura do Participante:

Assinatura do Pesquisador Responsável:

ANEXO D – DVD “GERAIS DE MINAS”

ANEXO E – DVD “QUEBRANTO”