

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE



Foto: Rebecca Religare
Aluno/artista: Victor Hugo Leite

Brasília, dezembro de 2015

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE

**Corporeidades negras em cena – um processo cênico-
pedagógico em diálogos com a tradição e a
contemporaneidade.**

JONAS DE LIMA SALES

Texto apresentado ao Programa de Pós-Graduação em
Arte do Instituto de Artes da Universidade de Brasília,
para obtenção de título de doutor em Arte.

Orientadora: Luciana Hartmann

Brasília – Dezembro de 2015

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

SSA163 *Sales, Jonas de L.*
c *Corporeidades negras em cena - um processo cênico-
pedagógico em diálogos com a tradição e a
contemporaneidade / Jonas de L. Sales; orientador
Luciana Hartmann. -- Brasília, 2015.*
255 p.

*Tese (Doutorado - Doutorado em Arte) --
Universidade de Brasília, 2015.*

*1. Corporeidade. 2. Tradições afrobrasileiras. 3.
Artista cênico. 4. Pedagogia do teatro. 5.
Negritude. I. Hartmann, Luciana , orient. II. Título.*

Universidade de Brasília
Instituto de Artes
Programa de Pós-graduação em Arte

Banca Avaliadora:

Prof. Dr^a. Luciana Hartmann – (UnB/IdA/CEN)
Orientador(a)

Prof^a. Dr^a. Teodora de Araújo Alves (UFRN)
Avaliadora

Prof^a Dr^a Renata Silva Lima (UFG)
Avaliadora

Prof^a. Dr^a. Soraia Maria Silva – (UnB/IdA/CEN)
Avaliadora

Prof^a Dr^a Isabela Brochado (UnB/IdA/CEN)
Avaliadora

Prof. Dr. Jorge das Graças Veloso (UnB/IdA/CEN)
Avaliador (Suplente)

Aos meus pais José Basílio e Maria da Paz.

Agradecimento imenso aos amigos e amigas que estiveram juntos nesse processo. Que compartilharam trocas, angústias, ideias, cervejas e vinhos, cafés, praias e cachoeiras.

Luciana Hartmann

Cecília Borges

Thaís Gonçalves

Tânia Cristina Ribeiro

Soraia Silva

Simone Reis

Rita de Almeida Castro

Janaína Melo

Luísa Roubaud

Elison Oliveira

Lilian Gil

Juliano Varela

Teodora Alves

Clarice César

Grupo Estandarte de Teatro

Alunos do Departamento de Artes Cênicas

Docentes do Departamento de Artes Cênicas

Resumo

Esta tese consiste em um estudo de caso sobre as matrizes negras presentes nas danças tradicionais brasileiras e suas influências na formação do artista cênico. Trata-se, pois, de uma Proposta Cênica Pedagógica cuja finalidade é sistematizar procedimentos metodológicos que possam contribuir com processos corpóreos do artista da cena na sua criação poética, em que se revelem diálogos com a cultura afrobrasileira.

A hipótese central da tese que ora defendo aponta que vivenciar e apreender os saberes técnicos e poéticos presentes nas danças da tradição afrobrasileira, reverberam na produção estética/artística do aluno/artista de artes da cena, nos diversos níveis de aprendizado. O diálogo entre as expressividades artísticas com raízes negras presentes no passado e no presente da sociedade brasileira é propulsor de poéticas e técnicas para a cena. Proporciona leituras e textos corpóreos que revelam uma organização dos saberes da cultura presente em nosso território nacional.

Partindo da hipótese de que a atitude corpórea, instalada a partir dos saberes apreendidos, instaura no artista cênico uma reflexão a respeito das tradições de nossos antepassados negros em diálogo com a cena na contemporaneidade, chamei esse trabalho de *Corponegritude*. Para a promoção desse diálogo, determinei-me, então, a realizar um Processo Cênico Pedagógico com alunos do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília. Por meio de aulas prático-teóricas, os alunos/artistas, sujeitos partícipes, vivenciariam as danças Maracatu e Maculelê – eleitas como representantes da expressão negra brasileira por sua estética e histórico. Trago para esse diálogo o contributo de áreas como a antropologia, sociologia, psicologia e a filosofia por meio de autores como; Merleau-Ponty, Marcel Mauss, Darcy Ribeiro, José Ramos Tinhorão, Edgar Morin, Fernando Gonzáles Rey, dentre outros. Com isso, pretendo contribuir com a elaboração de metodologias que favoreçam a ampliação da sistematização de saberes de e para o artista cênico no campo da diversidade étnico-cultural brasileira.

Palavras-Chaves: Corporeidade, Tradições afrobrasileiras, Negritude, Artista cênico, Pedagogia do teatro.

Abstract

This thesis is a case study on the black matrix present in Brazilian traditional dances and their influence on the formation of the scenic artist. It is, therefore, a Scenic Pedagogical Proposal whose purpose is to systematize methodological procedures that can contribute to bodily processes of the artist's scene in his poetic creation, in which dialogues with Afro-Brazilian culture are revealed.

The central hypothesis of the thesis points that to experience and learn the technical and poetic knowledge present in the dances of the Afro-Brazilian tradition, reverberates in aesthetic/artistic production of the student/artist of arts scene, at different levels of learning. The dialogue between artistic expressivity and black roots present in past and present of Brazilian society propels poetry and techniques to the scene. It reveals body texts which reveals an organization of the knowledge of this culture in our country.

Based on this hypothesis, the body attitude, installed from the knowledge learned and reflection from the traditions of our black ancestors, in dialogue with the contemporary scene, it is called *Corporegritudo* (BlackBodyness) in this thesis. Aiming to experience in practice the promotion of this dialogue, a Scenic Pedagogical process was carried out with students of the Department of Performing Arts at the University of Brasilia for two semesters at 2012.1 and 2013.2. Through practical and theoretical classes, students/artists, participants subjects, experienced the *Maracatu* and *Maculelê* dances - elected as representatives of the Brazilian black expression for their aesthetic and historical aspects. I bring to this dialogue, the contribution of areas such as anthropology, sociology, psychology and philosophy by authors such as; Merleau-Ponty, Marcel Mauss, Darcy Ribeiro, Jose Ramos Tinhorão, Edgar Morin, Fernando Gonzalez Rey, among others. With that, I intend to contribute to the elaboration of methodologies that promote the expansion of knowledge systematization to and from the scenic artist in the field of Brazilian ethnic and cultural diversity.

Key Words: Corporeality, Afro-Brazilian traditions, Black, Scenic Artist, Theater Pedagogy.

Lista de Figuras e Ilustrações

FIGURAS

FIGURA 1 – Maneiro pau ou Maculelê – Pintura de Roberto Medeiros.....	28
FIGURA 2 - Navio negreiro – Rugendas.....	32
FIGURA 3 – Nações negras – Debret.....	36
FIGURA 4 – Dama-do-paço com Calunga	53
FIGURA 5 – Maracatu elefante	58
FIGURA 6- Noite dos tambores silenciosos	61
FIGURA 7 – Damas-do-Paço, Rei e Rainha com calungas e Pálíos	66
FIGURA 8 - Pintura de negros dançando Maculelê – Rugendas	74
FIGURAS 9 – Movimento: acentuação ondulado de tronco e pernas flexionadas	78
FIGURA 10 – Movimento: salto com flexão de joelhos	79
FIGURA 11 – Movimento: abertura com perna lateral/diagonal	79
FIGURA 12 – Movimento com bastões	80
FIGURA 13 – Instrumentos ao centro da roda	83
FIGURA 14 – Apresentação de maculelê – alunos CEN	84
FIGURA 15 – Maracatu com alunos do CEN/UnB	85
FIGURA 16 – Experimento cênico DA COR QUE SOU	126
FIGURA 17 - Aula de maculelê	146
Figuras 18 e 19 – Exercício sentir as ancas	163
FIGURA 20 – Exercício sentir as ancas 2.....	164
FIGURAS 21, 22 e 23 – Exercício Ave	168
FIGURAS 24 e 25 – Exercício dança do tronco	169
FIGURAS 26 e 27 – Exercício Baiana	173
FIGURAS 28 e 29 – Exercício Ondas	174
FIGURAS 30 e 31 – Exercício Ritual	175
FIGURAS 32, 33 e 34 – Exercício Catavento	175
FIGURAS – 35 e 36 – Exercício Espelho de Oxum	176
FIGURAS - 37, 38, 39 – Exercício Rei e Rainha do Maracatu	177
FIGURA – 40 e 41 – Exercício Dançando Maracatu/Maculelê	183
FIGURA 42 – Aula de maculelê com o mestre Luiz Renato	184
FIGURA 43 e 44– Aulas de Maculelê	186
FIGURA 45 e 46 - Experimento cênico “Da cor que sou” – 2013	192
FIGURAS 47 e 48 – Experimento cênico “Corpos do Brasil” – 2012	193
FIGURAS – 49 e 50 - Experimento Cênico DA COR QUE SOU	195

FIGURA 51 e 52 - Cenas-coreográficas de Experimentação cênica Da cor que sou.....	198
FIGURA 53 - Cena da experimentação cênica Da cor que sou	201
FIGURA 54 – Experimento Cênico – DA COR QUE SOU	212
FIGURA 55 - Cena Pixaim Elétrico em “Da cor que sou”	222
FIGURA 56 - Representações do pássaro mitológico Sankofa	323
FIGURA 57- O Grupo de alunos/artistas -2013	235

ILUSTRAÇÕES

ILUSTRAÇÃO 1 – Grupos étnicos	36
ILUSTRAÇÃO 2 – Grupos étnicos 2.....	37
ILUSTRAÇÃO 3 – Mapa da rota do tráfico escravo	38
ILUSTRAÇÃO 4– Esquema da Formação do Maracatu “Leão Coroado” (2001)	60
ILUSTRAÇÃO 5 – Ordenações dos bastões do maculelê	80
ILUSTRAÇÃO 6 - Tópicos de classificação do grupo	149
ILUSTRAÇÃO 7 – Eixos norteadores do Processo Cênico Pedagógico	157
ILUSTRAÇÃO 8 – Esquema: A Corponegitude e a criação artística	233

SUMÁRIO

Resumo

Abstract

Lista de Figuras e Ilustrações

O início do Ijo -----12

1 – Os povos negros africanos e suas expressividades dançantes – A tradição que vive hoje ----- 31

1.1- Os povos que vieram da África para o Brasil – Breve panorama ----- 34

1.2- Dos reis de Congo para as ladeiras com o Maracatu – uma Gênese - 47

1.3- Elementos estéticos e artísticos quem compõem o Maracatu ----- 59

1.4- Nas rodas do Maculelê ----- 73

2 – Das corporeidades à Corponegritude ----- 88

2.1 – Da corporeidade. ----- 94

2.2 – Das matrizes corporais ----- 104

2.3 – Da negritude... ----- 111

2.4 – Negritude a cena no Brasil ----- 118

2.5 – Uma “Corponegritude” ----- 124

3- Da técnica à Poética – reflexões para reverberações das tradições negras populares no corpo do artista em cena ----- 129

3.1 – Breve reflexão sobre a técnica ----- 131

3.2 – A reverberação Poética/Criativa ----- 139

4 – A constituição de um uma corporeidade negra em cena – Caminhos metodológicos ----- 149

4.1 – Construindo um Processo Cênico Pedagógico ----- 155

4.2 – A compreensão Técnica/Cinética – Eixinho A – Sensibilização Motora (SM) ----- 160

4.2.1.a – O quadril (tronco inferior) ----- 164

4.2.1.b – O tronco (parte superior) ----- 169

4.2. 1.c – Os membros superiores e os membros inferiores -----	173
4.3 – A compreensão Técnica/Cinética – Eixinho B – Brincar com o movimento (BM) -----	181
4.4 – A reverberação Poética/Criativa – Eixinho C - Constituir Saberes (CS) ----	
-----	189
4.5 – A reverberação Poética/Criativa – Eixinho D - Projetar Saberes (PS) -	193
5 – Um corpo sujeito construindo interlocuções de saberes com a arte e a tradição do povo. -----	203
5.1 – A cultura negra e as relações da subjetividade, corpo e criação artística---	
-----	213
5.2 – O apreender estéticas da tradição negra para a cena no espaço da educação -----	221
5.3 – Corporeidades negras na cena contemporânea e os diálogos com a tradição popular. -----	228
Das corporeidades negras: O fim do Ijo – Conclusões -----	238
Bibliografia -----	245

O início do Ijo¹

O trabalho que ora se apresenta é resultado da pesquisa de doutoramento realizada através do Programa de Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília. Desenvolveu-se um estudo de caso com alunos da disciplina Técnicas experimentais em Artes cênicas – *Corporeidades Brasileiras* no Departamento de Artes Cênicas da referida instituição. A partir da experiência desenvolvida, encontra-se aqui delineada uma proposta Cênica Pedagógica como resultado desse processo dialógico de educação.

Em face disso, esta tese teve como objetivo central vivenciar e apreender os saberes técnicos e poéticos presentes nas danças da tradição afrobrasileira. Para esse trabalho foram vivenciadas as danças tradicionais Maracatu e Maculelê. Houve a intenção de sistematizar procedimentos metodológicos que possam contribuir com a busca de uma atitude corpórea que revele a negritude presente nas artes populares e que possa reverberar na produção estético/artística do aluno/artista de artes da cena nos diversos níveis de aprendizado.

A hipótese norteadora da tese que ora defendo recai na seguinte reflexão: a constituição de saberes que há no diálogo entre as expressividades artísticas com raízes negras pertencentes ao passado e ao presente da sociedade brasileira é agregadora de poéticas e técnicas para a cena, proporcionando leituras e textos corpóreos que revelam uma ação, uma organização dos saberes desta cultura presente em nosso território nacional. Ao experimentar e sentir o ritmo e os movimentos marcantes das danças afrobrasileiras, o artista cênico há de incorporar uma aprendizagem que lhe proporcionará uma corporeidade que explicita características da tradição negra em cena, desenvolvendo neste um estado corpóreo revelador dos saberes dessa tradição.

Adicionalmente, pretende-se analisar a corporeidade do artista cênico no processo das aprendizagens adquiridas durante seu percurso acadêmico no que diz respeito à temática da africanidade herdada por nossas expressões tradicionais. Desse modo, buscar-se-á, ao longo do texto, discutir as

¹ Ijo é a palavra iorubá que designa dança.

corporeidades negras que se mostraram e constituem-se na história sociocultural brasileira. Adentrar-se-á nos contextos da formação das manifestações corpóreas e de como estas podem alavancar e projetar saberes no ambiente de aprendizagem formal. Será considerado que as intuições de ensino são espaços de elaboração de saberes sobre a cultura africana, desse modo, espaço que viabiliza que o aluno/artista cênico – participe sujeito do mundo em que vive – seja conduzido à percepção de que o corpo se figura como casa que recebe e reflete os conhecimentos adquiridos ao longo do processo de aprendizagens.

Ao falar de danças afrobrasileiras trago para à discussão os termos afrobrasileiro e afrodescendente. Assim, pondero com a reflexão feita pelo estudioso Cunha Junior (2007) ao referir-se sobre “afrodescendência” como definição da população negra, mestiça ou pardas que se anunciam no censo do IBGE, tendo bases históricas e identitárias com os negros vindos do continente africano. Com base na ideia deste estudioso, as professoras Alba Wanderley e Miriam de A. Aquino (2009, p. 182) agregam ao falar sobre o termo afrobrasileiro ao dizer que “preferimos usar o conceito de afrobrasileiro sob o argumento de que o afrobrasileiros seriam afrodescendentes que construíram sua identidade africana no espaço brasileiro.” Assim, as autoras reforçam que os afrobrasileiros são resultados da miscigenação da formação social brasileira e afrodescendente é um termo que se faz diferenciar por uma “mistura” espaço-tempo, ou seja, afrodescendente pode existir na Rússia, Argentina ou Japão.

Neste sentido, adotarei as danças que se constituíram no Brasil a partir das matrizes africanas que aqui chegaram. Estarei a ponderar uma estética que considero afrobrasileira, ou seja, elementos de dança, musicalidade, vestimentas que chegaram de terras africanas e se constituíram brasileiras, elaborados pelo povo negro brasileiro. É nesta perspectiva que reflete a afrobrasilidade nas danças neste trabalho.

Esta pesquisa começou a tomar corpo na experimentação de um estudo de caso no segundo semestre do ano de 2012, estendendo-se ao 2013.1 (dois semestres letivos), a partir da observação acerca dos sujeitos alunos/artistas do curso de Artes Cênicas da Universidade de Brasília (UnB). O trabalho

iniciou com a execução de aulas prático-teóricas, desenvolvendo um Processo Cênico Pedagógico de preparação e montagem de experimento cênico.

Considero que as sociedades produzem culturas a partir dos seus desejos e anseios, simbolizando-os em suas expressividades artísticas, gerando características em que os indivíduos partícipes desta se identificam. Nesse ensejo, decidi focalizar meu trabalho em duas manifestações culturais brasileiras: o Maracatu de baque-virado – cortejo oriundo dos negros escravizados, que apresenta uma dança de ritmo cadenciado produzido por instrumentos musicais de percussão, difundido pelo estado de Pernambuco; e o Maculelê – dança executada com bastões, simulando uma luta tribal, oriunda do estado da Bahia. A escolha se deu, visto que ambas apresentam em suas estéticas matrizes profundas da cultura negra, principalmente no que se refere à corporeidade. Assim, os alunos supracitados foram conduzidos a vivenciarem as técnicas de movimento presentes nessas expressões, adicionando às corporeidades tradicionais traços de sua própria corporeidade, na perspectiva de erigir propostas cênicas em diálogo com a cena teatral contemporânea.

Para contribuir com a construção dos saberes aqui expostos, trago estudiosos de diversas áreas epistemológicas, tais como a Filosofia (Merleau-Ponty, Michel Serres, Edgar Morin, Le Breton...), antropologia (Marcel Mauss, Darcy Ribeiro, Gerd Bornheim...), sociologia (Muniz Sodré, Marco Aurélio Luz, José Ramos Tinhorão...) e psicologia (Fernando Gonzáles Rey), para traçar um diálogo com o foco deste trabalho, que são as artes cênicas (Fayga Ostrower, Rudolf Laban, Laurence Louppe, Eugênio Barba...) e a educação (Isabel Marques, Márcia Strazzacappa,...).

Para tanto, faz-se necessário compreender os motivos que fizeram com que eu chegasse até aqui. Convido, assim, o(a) leitor(a) a adentrar em uma viagem pelo meu percurso artístico/acadêmico, para que as reflexões sobre as temáticas apresentadas possam fluir de maneira mais esclarecida.

Relato, a partir de agora, um fato que ocorreu no período em que eu estava fazendo minha especialização em dança no Departamento de Educação Física da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Era chegado o momento de agregar à minha história artística de artista da cena, bem como de educador, novas técnicas e conhecimentos ao meu trabalho.

Tarde de domingo, outubro de 2001. Em visita à cidade de Olinda/PE, subindo e descendo suas ladeiras e explorando cada canto ainda por mim desconhecido no que diz respeito às suas histórias e expressividades, eu procurava lazer e encantamento. Até aquele momento, nutria em mim, como referência forte dessa cidade, além de sua historicidade e tradições, o que se mostra comumente na mídia durante o período carnavalesco: a fantástica festa do carnaval de Olinda, que leva multidões ao êxtase da alegria com seus bonecos gigantes, seu frevo contagiante e paisagens coloniais divulgados no mundo inteiro.

Eu desejava, naquele dia, visitar um casarão antigo, como tantos outros existentes na cidade, para assistir a um ensaio de afoxé, ritmo bastante vivenciado pelos grupos da comunidade local, que remete aos batuques produzidos pelos ancestrais de origem africana, normalmente em cortejo e dançado com movimentos do abrir e fechar (frente/lateral) dos braços e giros em torno de si mesmo, semelhante às danças de orixás do candomblé.

No local almejado, já final de tarde, aos poucos iam chegando pessoas para o evento em que, entre bebidas e comidas, conversas se estabeleciam de forma bem descontraída, demonstrando uma afinidade com aquele evento, o que evidenciava uma visita habitual e corriqueira para eles.

Envolvido pelo universo de conhecimentos específicos da área de dança, qualquer sonoridade que movimentasse meu corpo fazia com que as conexões de saberes adquiridos se aflorassem e permeassem, permitindo que a vivência com ritmos e danças diferentes e inusitadas proporcionasse uma nova descoberta.

Desse modo, com o olhar de um pesquisador sedento por saber e descobrir, estava eu naquele espaço que não era meu território, que não eram as pessoas e as manifestações populares às quais estava habituado (visto que nasci e vivi, até aquele momento, em Natal/RN, obtendo outras referências de cultura artística popular), mas que me conduziram a viver o novo, e isso, não sabia eu, mudaria o rumo de meu percurso acadêmico.

O público presente àquele evento parou um instante para ouvir atentamente ao anúncio das apresentações que iriam acontecer. Atabaques começaram a tocar, e dançarinos surgiram. Seguiu-se então um desfile dançante com representações de orixás. Corpos em movimentos mostravam

Oxum, Xangô, Iansã, dentre outros, que rapidamente começaram a provocar em meu olhar um encantamento sublime com aquele fenômeno corpóreo que, até então, embora já tivesse presenciado algo parecido, não tinha atentado a sua força.

Naquele momento, percebi de fato a magia que envolvia esse universo da africanidade que constitui nossa história, diferentemente da narrativa “superficial” contada na escola. Eu estava ali, diante de pessoas mostrando em seus corpos o prazer de vivenciar uma cultura ancestral, que assumiam a identidade de suas raízes e matrizes africanas, o que me levou a uma sensação de encontro com povos antigos que fizeram a mesma coisa noutro instante. Isso bastou para redirecionar os aspectos mitificados que existiam sobre esses movimentos da cultura negra no contexto da construção de meus saberes.

Os corpos em movimento refletiam uma energia que me fez elucubrar sobre os processos que poderiam desencadear meu trabalho de artista, bem como dos artistas cênicos em geral, quer sejam atores, quer sejam bailarinos. O Axé², a energia que emanava daqueles dançarinos ao se movimentarem com ondulações nos braços e troncos, deslizando pés e pernas no espaço com uma fluência sedutora, não era meramente virtuosismo. Via-se, de fato, uma agregação de saberes naqueles corpos, que ultrapassa o aprendizado formal ofertado pela escola. Continha-se ali, portanto, uma tradição de marcas profundas, enraizada na cultura africana, incorporada no fazer e no viver daquelas pessoas.

Essa conjunção levou-me a resgatar reflexões, dentre as quais destaco a seguinte proposição: ao construir conhecimentos em nossa sociedade, inegavelmente possuidora de uma cultura plural, vários fatores – de origem interna ou externa – podem interferir positiva ou negativamente, podem colaborar com novas ideologias ou direcionar para processos mal elaborados que não contribuem para uma educação viabilizadora da consideração às diferenças. Principalmente no que diz respeito à cultura da maioria negra que

² Segundo Muniz Sodré (1983), Axé é energia, campo ativo, necessário à mobilização das entidades no orum e no aiê. Utilizarei sempre esse termo considerando essa energia necessária no corpo do artista cênico. Uma energia provocada a partir da aprendizagem das danças afrobrasileiras e despertando no corpo saberes.

sofre discriminação de uma minoria branca detentora de privilégios e poder (SALES, 2003).

Tendo essa provocação instaurada, volto a relatar a demonstração dos orixás pelo grupo de dançarinos, que deu início ao ensaio do ritmo Afoxé. Músicos tocavam seus instrumentos – atabaques, afoxés, agogôs..., ao mesmo tempo em que cantavam as toadas melódicas trazidas dos terreiros de Candomblé. O clima de festa tomou conta de todo o espaço do casarão colonial. Nesse lugar, eu não era o único forasteiro. Certamente havia cidadãos provenientes de outras cidades e de outros países, movidos pela mesma curiosidade que me levou até ali e que, do mesmo jeito, deixaram-se envolver pela sagração rítmica que permeava o ambiente.

Aos poucos, figuras de homens e mulheres começaram a dançar e a formar um círculo que foi girando, girando e juntando mais e mais adeptos para aquele ato dançante e festivo. Não resisti à energia criada e entrei na roda, entregando-me igualmente aos movimentos e ao ritmo que levavam todos os presentes a convergir para um único ponto: viver a negritude proposta pelo grupo de Afoxé em seu ensaio contagiante!

Conforme afirma Sodré (1983): “As práticas do terreiro rompem limites espaciais, para ocupar lugares imprevistos na trama das relações sociais da vida brasileira.” E, em referência ao caso, o terreiro não está apenas representado no espaço do casarão, mas passa a assumir o espaço do meu corpo e dos corpos dos sujeitos ali presentes.

Ao sair da roda, momentos depois, e observando o decorrer da festa, percebi o quanto, independentemente de corpos, etnias, nacionalidades, credos e posições sociais, aquelas pessoas, cujos movimentos corporais eram executados por todos de maneira que não se percebiam tais diferenciações, estavam unidas, entusiasticamente, no propósito de dançar. A roda que se fez tinha uma singularidade particular, por constituir uma energia catártica, prazerosa, que emanava dos corpos presentes, formando, então, um único ritmo no corpo, uma única pulsação. E a roda era Negra.

Nenhuma heterogeneidade cultural ou étnica viria a interromper a fluência do acontecimento. Brancos, negros e mestiços se entregavam a um único ritmo que ditava a movimentação que deveria ser seguida por todos. A nossa etnia, naquele momento, chamava-se Negra. Negros éramos nós na

dança, negros éramos na música e nos versos que da boca saíam, negros éramos no corpo. Numa comunhão, as diferentes pessoas presentes vivenciavam matrizes de uma negritude que refletia a boa energia que cresceu naquele território. E isso foi excepcional!

Ao término do evento, uma excitação tomava conta de meu pensamento, e o desejo de falar sobre aquela experiência foi imediato. Não bastava relatar para amigos ou num relato de disciplina acadêmica. Era preciso discutir o assunto, de modo que suscitasse transformações nos caminhos educacionais e artísticos. Que a temática da africanidade e negritude fosse discutida de forma mais provocadora, destituída de mitos, que fosse discutida à luz das histórias reais de pessoas que vivem a experiência de ser negro não apenas na pele, mas também na alma.

Nesse intuito, enquanto cursava a especialização em dança, no papel de professor de ensino básico naquele momento, levei o assunto à escola – espaço de construção e reconstrução de saberes. Na escola, o contato com a Arte deve favorecer a abertura de novos caminhos, para se refletir sobre as diversas manifestações artísticas e sua influência na cultura e na afirmação da identidade de uma sociedade, bem como para o prazer e fruição que a Arte pode nos proporcionar por meio da estética. Ademais, é necessário abrir reflexões sobre a Arte que vão além dos padrões estabelecidos pela academia. Esta, muitas vezes, fecha-se para o que não é criado dentro do ambiente formal de elaboração do conhecimento, como, por exemplo, as produções artísticas produzidas por grupos negros e indígenas em nosso país. Essas produções, infelizmente, ainda carecem da devida valorização social, pois, usando das palavras da artista e educadora Marly Meira,

O fazer, os saberes, os símbolos e a interação dos indivíduos é que produzem cultura. As interações moldam a estrutura material e dão um estilo à história, aos acontecimentos, aos fatos, aos modos de viver e conviver. Mas elas dependem de saberes e modos de ver para que haja maior consciência sobre as experiências. É nesta cultura híbrida que se pode realizar um trabalho de mediação cultural na esfera do estético. (MEIRA, 2001, p. 128)

Seguindo o pensamento da autora, em que incentiva a mediação cultural por meio das culturas híbridas, propondo a intervenção de trabalhos que provoquem a educação estética, resolvi inserir, no ambiente escolar, os aspectos relacionados à africanidade e negritude que compõem a nossa história como elemento de descoberta. Abordando a africanidade como as características culturais, as heranças dos povos africanos constituídas em solo brasileiro sejam religiosas, artísticas, culinárias. Como negritude, pensa-se aqui, as atitudes políticas e de afirmação da população negra. Uma discussão em que questiona o a condição do negro africano e afrodescendente na história brasileira, avivando a identidade desses grupos étnico-sociais. Assunto a ser explorado adiante.

Assim, com o objetivo de descobrir as convergências e divergências entre as danças de matrizes africanas e o que se é veiculado na mídia a esse respeito, desenvolvi minha pesquisa de Especialização em Dança intitulada “*Danças afro-brasileiras na escola – um caminho para a sensibilização étnica*”, concluída no ano de 2002, na UFRN.

A experiência com essa prática, dentre outras descobertas, fez-me perceber que discutir temáticas relacionadas à cultura afrobrasileira era algo que incomodava os sujeitos na escola, visto que estão ligadas a um forte preconceito cristalizado em nossa sociedade. O desrespeito às temáticas que envolvem a religiosidade, as danças, as músicas, dentre outros movimentos oriundos de matrizes africanas, ocorre de maneira demasiadamente pontual no ambiente escolar, o que revela o reflexo de uma narrativa social estabelecida em nosso percurso histórico, como reforça a professora/pesquisadora de dança e tradições populares, Teodora Alves:

Essa realidade pode nos fornecer outros aspectos que nos permitem entender diferentes raízes sobre um processo de discriminação, de preconceito e de racismo que há muito vêm se perpetuando na sociedade brasileira, sendo a escola um dos grandes espaços responsáveis por essa perpetuação. (ALVES, 2006, p. 25)

Desejando romper com preconceitos edificados e o racismo muitas vezes velado socialmente, a provocação foi estabelecida de modo a não se

encerrar o assunto no âmbito das minhas práticas logo após o término da Pós-graduação. Levei a abordagem da cultura e arte negras, presentes em nosso país, para a pesquisa de mestrado. O objetivo era aprofundar esse discurso por meio de um debate conciso, tendo por base a experimentação corpórea da cultura e tradição negras, inicialmente.

Após idas e vindas às cidades de Recife e Olinda, no Estado de Pernambuco, resolvi aprofundar minha relação com as danças propagadas nesses territórios, tais como o Maracatu, Cavalinho, Caboclinhos e Afoxé. Minha proposta consistia em, ainda com jovens do ensino médio, promover o desenvolvimento da habilidade leitora com a intenção de recriar obras artísticas a partir da arte tradicional negra que tivesse ligação com a área da cena, do corpo, num processo de releitura. Escolhi então o Maracatu por considerar essa uma das mais expressivas formas artísticas de representação da africanidade em nosso país.

O Maracatu traz em seu contexto uma estética reveladora das características de etnias negras que inseriram seus costumes, crenças e ritmos que atravessaram o tempo e se fazem contemporâneas, considerando a fala do artista e estudioso da literatura e cultura negra Femi Ojo-Ade ao dizer que

Outro aspecto da africanidade brasileira é a cultura, no sentido holístico: é a totalidade das experiências e essências de seu povo, inclusive o passado e o presente, os dois combinados numa projeção ao futuro, para a sobrevivência do povo como parte simultaneamente integral e particular da humanidade (OJO-ADE, 1999, p. 43).

Assim, o autor mostra que a *africanidade* no Brasil – intrínseca a sua cultura – é fator preponderante diante das experiências que esses povos passaram. Ele aponta ser necessária a conexão entre a vivência passada e o que ocorre no presente, para que a história da negritude seja fato constante e presente num futuro; que essa cultura, na maioria das vezes repassada pela cultura oral e vivencial, necessita ser mantida como parte da cultura humana.

Nessa perspectiva, descobrir o Maracatu propiciou-me o entendimento de histórias individuais e coletivas contidas em uma expressividade de natureza marcante; revelou-me marcas de etnias que, ao longo da história,

tiveram suas práticas excluídas, rotuladas pejorativamente; e que, só nas últimas décadas, a discussão da cultura afrobrasileira vem ganhando espaços nos ambientes acadêmicos, divulgando expressões, comportamentos, fazeres que, até então, exerciam o papel da marginalidade e do distanciamento.

Conviver com o Maracatu por meio de sua dança, sua música, seus figurinos e adereços e, principalmente, seu contexto histórico, fez nascer, naquele momento, descobertas de caminhos junto aos educandos envolvidos, para que procedimentos pedagógicos fossem apontados como meio de inserção da temática negra no ambiente escolar. Desse modo, o Maracatu foi conhecido e apreciado como forma de arte legítima, produção artística de uma estética negra que, por muito tempo, foi excluída e marginalizada, posta para os lados por concepções e procedimentos discriminatórios reforçados ao longo da história por nossa sociedade.

Vale ressaltar que o processo de elaboração teórica acerca da temática em questão levou-me a entender papéis fundamentais do educador na criação de procedimentos metodológicos para abordagens de assuntos que dizem respeito à cultura negra no ambiente escolar. O intuito foi acrescentar pensamentos que colaborassem sensivelmente no campo da estética e da arte, como pode ser observado na reflexão seguinte:

No processo com o Maracatu, buscou-se uma reflexão com os alunos, a respeito de práticas culturais que eles desconheciam, cabendo ao educador proporcionar oportunidades que oferecessem entendimentos e gerassem conhecimentos, no intuito de que esses alunos viessem a participar das manifestações de cultura de uma forma mais frequente, e que essa participação viesse a ser um momento de fruição estética e artística [...] (SALES, 2004, p. 103)

Dar importância aos conhecimentos empíricos no ambiente da academia ainda faz parte de procedimentos que requerem cautela e olhares atentos, visto que nem todas as áreas do conhecimento estão abertas para a aceitação dessas vertentes da constituição do saber. Portanto levar as expressões populares para a escola é um ato desafiador, principalmente quando se quer provocar agregações de valores e, por consequência, de saberes específicos

que possam oferecer ao indivíduo em formação educacional a condição de sujeito partícipe de uma sociedade dinâmica e atemporal.

A prática educacional, realizada em diversas instituições de ensino (da educação infantil à educação de jovens e adultos), proporcionou-me a apuração de reflexões teórico-práticas, relacionada ao corpo e à arte popular, desencadeando procedimentos metodológicos que contribuíram sobremaneira para que se instigasse a crença de que é possível constituir saberes contidos na arte elaborada pelo povo em suas comunidades e práticas cotidianas sob o viés de nossa própria casa, ou seja, do nosso corpo. Uma casa que recebe visitas constantes, com esse fluxo que permite estados impermanentes, provoca reações, deixando a porta sempre aberta ao novo, ao devir. E esse corpo/casa sempre deve estar apto aos processos de transformações que as práticas contemporâneas sugerem, principalmente no campo da arte. Como a atriz e professora de teatro Alice Stefânia Curi (2013), ao falar sobre o corpo nas artes performáticas, afirma que implica uma porosidade, com capacidade de somar outras perspectivas para a assimilação de outras culturas, ambientes, num constante redirecionamento da identidade.

Diante disso, o caminhar por estradas que levassem a desafios provocadores, aprimorando o meu fazer como artista e educador, levando-me à descoberta de um corpo que diz e manifesta saberes, foi fundamental à construção dos procedimentos metodológicos que eu pretendia realizar. Os saberes adquiridos foram propulsores para desencadear experimentos em sala de aula e em processos criativos junto a atores e bailarinos na cidade do Natal, no Rio Grande do Norte, terra na qual minhas raízes foram adubadas.

Como *artista da cena* (termo que adotei para identificar-me não como um artista tão somente pertencente ao teatro ou à dança, mas também como um artista cujo corpo transita pelos diversos palcos e linguagens sem uma classificação distinta, e que adoto para a abordagem ao longo deste texto), resolvi experimentar, trilhar de forma lúdica possibilidades em que a expressividade artística popular pudesse estar inserida de maneira pontual em meu corpo em cena, quer seja atuando, dançando, quer seja fazendo acrobacias. Com isso, na busca do Axé presente nas danças afrobrasileiras, como o Maracatu, Coco de roda, bem como em outros movimentos do estilo “Afro”, fui provocando atores e bailarinos com essas práticas dançantes, no

intuito de oferecer outros caminhos que não fossem as técnicas corporais habitualmente divulgadas pela Europa ou pela América do Norte no que diz respeito à técnica corpórea para o ator/bailarino.

Eu estava em busca de outros corpos, de outras teorias, de outros caminhos. Longe de negar ou subestimar a importância das técnicas e de todos os teóricos que conhecemos em nossos cursos de formação acadêmica, de origem nacional, ou estrangeira, mas sim, sobretudo, desejando acrescentar conhecimentos, construir diálogos entre essas vivências e as incutidas em nossas raízes culturais de descendência africana. Busquei, assim, na complexidade de um “corpo almado”, o fazer do artista cênico. Segundo a professora e encenadora Verônica Fabrine:

Quais seriam esses saberes invisibilizados por essa hegemonia e o que teriam eles a ver com o teatro? Eu diria que são os saberes que nascem da experiência de estar no mundo, da abertura aos afetos (o constante deixar-se afetar) e, portanto um modo de estar no mundo ancorado, enraizado na totalidade complexa do corpo – e isso é estar em cena! Corpo que, em primeira instância, é natureza, mas uma natureza “almada”. (FABRINE, 2013, p.15)

Pensando nesse corpo almado, aproximar-se dos contextos da história dos africanos e seus descendentes em nossas terras faz com que se entendam os saberes invisíveis vivenciados por esses povos, deixando afetar e expandir no corpo em cena esses conhecimentos. Diversos grupos étnicos africanos, trazidos às terras brasileiras para serem escravizados, tentaram, forçosamente, adaptar-se a essa condição de vida desumana e, lentamente, foram se redescobrimdo, reinventando-se, transformando-se, ainda que subjugados, inicialmente, à cultura imposta pelos senhores de engenho. Entretanto, pela grandiosidade e persistência na manutenção de suas matrizes étnicas, esses grupos nos deixaram um legado indiscutível, sendo sua expressão corpórea traduzida em danças afro, um dos mais marcantes – movimentos de um “corpo almado”.

Inspirado, pois, pelos traços e características artístico-culturais advindas do continente africano, desejei para o corpo do artista elementos de uma africanidade que não são explorados normalmente nas instituições de ensino

formal. Almejei a antropofagia que identificamos no processo de construção de nossa cultura, destacando as matrizes de um mundo distante, ainda recheado de mitos, que estava do outro lado do oceano. Queria uma africanidade em nós.

Considerando ser a estética afrobrasileira resultado da mistura dos diversos povos africanos que chegaram às terras do Brasil, com seus costumes e linguagens incorporando-se em nossa sociedade, desenhando os traços de nosso povo, ambicionei que a brasilidade sobre a qual tanto falamos e nos orgulhamos fosse vivenciada mediante esses processos de composição artística, e não apenas nos discursos vazios em nome de uma política ideológica partidária ou modismos de defesa do que é nosso. Era importante descobrir um corpo nosso, presente na nossa história brasileira, mas destituído das cicatrizes e dos modelos representativos divulgados pelo poder explorador. Um corpo que reflita uma pós-modernidade e ruptura com a colonização que marcou tanto nosso país, fugindo de estereótipos constituídos ao longo do tempo, seguindo a concepção do filósofo Marco Aurélio Luz:

Ultrapassar os limites da modernidade das oposições forma/conteúdo, essência/aparência, ideologia/ciência, para caminhar pelas sendas do saber/poder, sobretudo pelo fato que o saber colonial se caracteriza pela constituição de fetichização de estereótipos garantidos e reproduzidos pelo aparato institucional. É neste âmbito que é preciso fazer a anatomia do fetiche do estereótipo, ao qual “colonizado e colonizador” estão aprisionados pelas formas de identificação narcisistas e agressivas disponíveis no imaginário. (LUZ, 2008, p. 82)

Desse modo, traçaram-se propostas no intuito de despontar Corpos em cena reveladores de uma verdadeira essência de uma cultura por nós herdada, que refletissem a energia de nossa identidade, sem colonizações acadêmicas e fugindo dos fetiches do colonizador; e sim, quais reflexos de nossa herança cultural hoje. Procuraria, para isso, fazer conexões com o continente de imensa diversidade cultural representada por diversas etnias: a África.

Nesse ensejo, o Grupo Estandarte de Teatro³, grande escola do fazer artístico-intelectual na composição de minha trajetória profissional, do qual fui membro durante dezoito anos, constitui uma das pilstras para que o trabalho que agora exponho fosse possível. Com ele, iniciei experimentações na preparação corporal, inserindo movimentos inspiradas em danças de tribos africanas, como as dos povos zulus⁴, estudados e observados por meio de fotos e vídeos. O intuito era provocar o desprendimento, a compreensão e a energia necessária ao trabalho corpóreo de ator, exigido para os espetáculos. Com isso, desencadearam-se curiosidades e uma aproximação mais direta nas pesquisas sobre as danças das etnias negras da África, bem como nas suas derivações herdadas no Brasil.

No grupo Estandarte de teatro também se deu minha aproximação com a Capoeira e o Maculelê. Vivenciei o Maculelê em oficinas de manutenções com profissionais convidados para contribuir com o trabalho corpóreo do grupo, dentre estes, o mestre Canelão do grupo de Capoeira Boa vontade de Natal/RN. Foi nessa experiência que descobri a capacidade técnica e energética e expressiva existente no Maculelê, vindo a resgatá-lo durante este trabalho.

Percebi, através dessas experimentações, que nossos corpos eram impulsionados por um ritmo cuja energia não era só corpórea, mas de natureza unificadora entre os membros do grupo Estandarte, levando-nos a uma descontração que associava prazer e suor. Era a força proveniente do Axé que transitava na alma e motivava o trabalho. Havia, naqueles momentos, um resgate de histórias e vivências já incorporadas, mas que tinham sido guardadas em gavetas que, muitas vezes, se fecham e precisam de provocações para se abrirem e poderem se expressar como história desse corpo que pode ser arquivo no resgate das memórias ancestrais. Como diz o ator e pesquisador de rituais afrobrasileiros Marcos A. Alexandre (2009, p.

³ O Grupo Estandarte de Teatro (1986) é um dos grupos mais antigos em atuação na cidade do Natal/RN. Em sua composição estão professores de teatro, assistentes sociais e pedagogos comprometidos em levar o trabalho de teatro com qualidade estético-artística para o público em geral.

⁴ Os povos Zulus vivem espalhados no sul da África (África do sul, Zimbábue, Moçambique). Foram grandes guerreiros no passado, lutando contra a invasão britânica e boêre (Séc. XIX). As movimentações de danças trabalhadas nesse momento foram inspiradas a partir de vídeos e documentários sobre esses povos.

105), ao discutir as representações do corpo negro nas performances espetaculares e ritualísticas: “construir e reconstruir a memória torna-se significativa para a propagação e transcrição das culturas afro-brasileiras”.

O trabalho que eu desenvolvia com o Grupo Estandarte de Teatro, no entanto, foi interrompido devido a minha partida para lecionar no curso de Artes Cênicas da Universidade de Brasília (UnB) no ano de 2010. Tal mudança regional fez-me entrar em contato com outros comportamentos, bem como com novas descobertas e provocações para a vida e para as minhas concepções artísticas e acadêmicas.

Brasília tornou-se, então, meu novo espaço de experimentação. Deparei-me com uma cidade notoriamente cosmopolita, moderna, de tenra idade, cuja sociedade múltipla preconiza uma diversidade cultural crescente, uma vez que, a cada dia, ela vai sofrendo as intervenções advindas do ingresso de novos habitantes, diferentes sotaques, de novidades gastronômicas... E nessa aproximação de pessoas de origens diversas, vários corpos buscam fomentar uma identidade própria para essa “cidade criança” em pleno processo de construção.

Apreendi, em contato com os discentes que participavam das disciplinas lecionadas por mim, que a discussão a respeito das expressões populares não era algo de constante presença como elemento constitutivo dos processos de vivências cotidianas desses alunos. Percebi que faltavam, para a maioria deles, referências concretas de expressividades espetaculares produzidas diretamente pela população de sua comunidade. Tanto que, a cada diálogo construído com esses jovens artistas, eram descobertas lacunas de conhecimento no tocante ao campo da cultura popular, principalmente no que tange ao campo das expressões que envolvem a cena. Tais lacunas apresentaram-se como provocações distintas para mim, professor que vinha da região nordestina – celeiro de variadas manifestações populares artístico-culturais de matrizes indígenas e africanas que tanto me instigam.

Gilmar Rocha aborda no artigo (2009) *Cultura popular: Do folclore ao patrimônio*, uma trajetória do pensamento sobre cultura popular desenvolvido desde os folcloristas na primeira metade do séc. XX que refletem a ideia de uma tradição do passado ligado ao termo folclore, depois permeia por pensamentos dos intelectuais nas décadas de 60/80, em que a luta política de

resistência reflete no pensamento de tais pensadores no que diz respeito à cultura popular, até chegar num discurso de patrimônio imaterial que concebe uma visão mais ampla e dinâmica das performances populares. Tais terminologias se remetem, de maneiras diferentes, às mesmas expressões de cultura produzidas e vivenciadas pelo povo ao longo da história. Considerando este percurso, ao usar o termo *danças populares* estarei evidenciando estéticas elaboradas por grupos de pessoas que, através de seus processos históricos, construíram e constroem signos que revelam seus desejos e suas experiências corpóreas sem que sejam características estáticas do passado. Busca-se uma arte que surge de um empirismo de grupos sociais, mas que se preocupa com uma organização estabelecida a partir de regras deste mesmo grupo, que o possibilita resgatar em seus festejos a sistematização deste produto de conhecimento e construção coletiva. Uma cultura em movimento.

Estar-se-á também, ao pensar sobre tradição, considerando as características de culturas que transpassaram o tempo, vivências coletivas de ancestralidades que se mantêm vivas nos dias atuais. A tradição, como diz o professor/pesquisador Fábio Lucas (2002, p. 10) “é o fruto de um processo identitário” de grupos sociais. Neste sentido, Stuart Hall (2003, p. 13) acrescenta que esta identidade é definida historicamente e que é deslocada constantemente, “assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente”, sendo assim, “móvel”. Portanto, refletirei sobre a concepção de características de uma tradição dinâmica, em movimento.

Diante disso, penso como matrizes dessas expressões de artes populares, as estéticas, os traços, as impressões das culturas advindas da mãe África e que ganharam traços próprios no Brasil. Para este trabalho, as características corpóreas que trazem símbolos, marcas da história dos povos africanos na diáspora contidas nas danças populares do Maracatu e do Maculelê.

O pesquisador das espetacularidades no campo da etnocenologia Armindo Bião argumenta sobre matrizes estéticas, assumindo a expressão no plural, considerando que uma matriz dá ideia de único, de mãe solitária, “que alimenta em seu próprio corpo e assim é explicitamente geradora de outra,

enquanto a palavra matrizes multiplica esse ente, ainda que se referindo a esse fenômeno – seu descendente direto. (BIÃO. 2009, p. 37-38)

Vê-se, então, um chamado de atenção para entender que as expressividades expostas pelo homem em sua produção de cultura apontam para múltiplas matrizes, que essas características são frutos de uma constante assimilação e transformações a partir dos diálogos do homem com a sua e outras culturas. Portanto, neste trabalho, serão consideradas as matrizes corpóreas e visuais, que fazem parte das características sensoriais e artísticas que se personificaram nas expressões de danças do Maracatu e o Maculelê, reveladoras das culturas que vieram da África, que, por meio das diversas etnias, fizeram-se presentes no território brasileiro.

Em nossas instituições de formação de artistas para a cena, geralmente, busca-se educar com base em reflexões que possibilitem aos envolvidos no processo de aprendizagem o despertar da sensibilidade para suas elaborações estético-artísticas e o uso de técnicas diversas nas quais o corpo é ferramenta básica para a constituição de um sujeito crítico e criativo. Assim, indubitavelmente, o sujeito na cena é, pois, resultante de uma construção de saberes que pressupõem uma determinada organização dos conhecimentos adquiridos, no intuito de se agregar positivamente às elaborações de propostas estético-artísticas relacionadas às Artes Cênicas e, assim, passa a ser conduzido a novas concepções e consciência de si mesmo e do outro. Desse modo, pensa-se em um artista que seja um corpo *de* e *em* movimento, agente das transformações do mundo contemporâneo em que habita.

Com o intuito de estabelecer um diálogo entre tradição e contemporaneidade, propõe-se, aqui, inserir a temática das africanidades para a cena, uma vez que o corpo – fator propulsor para descobertas, reflexões, ação, reação e discussão – pode liberar nuances identificadoras das características herdadas de nossos ancestrais africanos.

Trazer questões abordando a negritude em cena é remexer em aspectos da sociedade que remete aos momentos históricos dos quais, muitas vezes, não se deseja lembrar. No entanto rememorar o quadro político-social que nos faz colher frutos de desigualdade, racismo e preconceito é um viés em que não se pode colocar tapadeiras, e o corpo na arte pode ser uma ferramenta agregadora para essa discussão. A problemática surge, porém, quando

trazemos à discussão questionamentos que nos levam a repensar procedimentos metodológicos atuais à luz de uma proposta cênica pedagógica, cuja amplitude venha abranger a inevitável e necessária dialética entre o antigo e o novo, enriquecendo experiências, conhecimentos e saberes de cada um de nós, artistas cênicos.

Os questionamentos norteadores para essa discussão são muitos. É fato. Contudo, afinamentos são necessários para o desdobramento de um trabalho dessa natureza, os quais perpassam ao longo do texto: Como saberes das performances tradicionais pode colaborar para o conhecimento do corpo cênico na contemporaneidade? De que forma a sistematização do aprendizado sobre as expressões de matrizes africanas reverberam na produção do artista da cena? Qual a importância de procedimentos metodológicos em diálogos com culturas afrobrasileiras para a educação corpórea do intérprete da cena? Como é possível o diálogo da corporeidade negra constituída na tradição do povo com as teatralidades contemporâneas?

Diante da problemática anunciada, podemos pontuar algumas proposições que deverão, a princípio, suscitar indagações que venham a ser confirmadas ou negadas no decorrer do projeto aqui apresentado, a saber:

- Vivenciar práticas dançantes da expressão popular de matrizes afrobrasileiras pode contribuir para os processos reflexivos e criativos de alunos/artistas cênicos ao que concernem corporeidades.
- Esta experiência contribui para que se desenvolvam processos de aprendizagens na cena artística no que diz respeito à temática da africanidade no Brasil.
- A constituição de saberes contidos nas danças populares do Maracatu e Maculelê provocam novas estéticas no ambiente das escolas de Artes Cênicas, tendo os saberes de expressões populares, com matrizes africanas, como propulsores da produção artística.

A tese aqui delineada estrutura-se em cinco capítulos:

No primeiro capítulo, será abordada a constituição da negritude em nosso país em seus aspectos histórico, social e cultural, e apresentar-se-ão as expressões populares que norteiam as corporeidades vivenciadas durante este processo de pesquisa.

No segundo capítulo, far-se-ão reflexões sobre os conceitos de *corporeidade* e *negritude*, provocando cogitações que hão de desembocar no termo *Corponegritude* (atitude de incorporação técnica e poética da negritude e em cena). Essa expressão será um elemento fundante no discurso ao longo do relato da experiência. E também será traçado um breve panorama da cena teatral como propositora de discussões sobre negritude.

O terceiro será feito uma breve reflexão sobre os aspectos que envolvem a técnica e a poética na criação do artista da cena.

O quarto trará apontamentos do caminho metodológico desenvolvido em nosso trabalho na construção de um *Processo Cênico Pedagógico*. Serão consideradas a técnica, a poética, a constituição e a reflexão dos saberes que estão contidos nas expressões populares do maracatu e do maculelê. A técnica corporal será apresentada de forma decomposta para uma análise do movimento e suas conexões nas composições cênico-estéticas.

No quinto capítulo, serão discutidas as expressões da tradição popular como condutoras e propiciadoras de constituição de saberes. Abordar-se-ão igualmente seus contextos socioartísticos e seus desencadeamentos na arte e no ensino. As subjetividades que permeiam as expressões e os sujeitos envolvidos serão contempladas como elementos a serem considerados no fazer artístico-cênico. Serão expostas as reflexões feitas a partir do processo cênico pedagógico desenvolvido com vista à estética para um corpo artístico que reflete corporeidades negras.

Assim, vivenciar metodologias que favoreçam descobertas de culturas, agregando valores, respeitando as diferenças e diversidades, torna-se indispensável na atualidade. Desse modo, é oportuno adicionar saberes da negritude que reverberam nas artes corpóreas de nossas sociedades contemporâneas ao fazer do artista cênico. Acredito que essas descobertas possam edificar processos de aprendizagens em sujeitos que possuem em sua cultura traços dessa memória.

CAPÍTULO 1

Os povos negros africanos e suas expressividades dançantes – A tradição que vive hoje

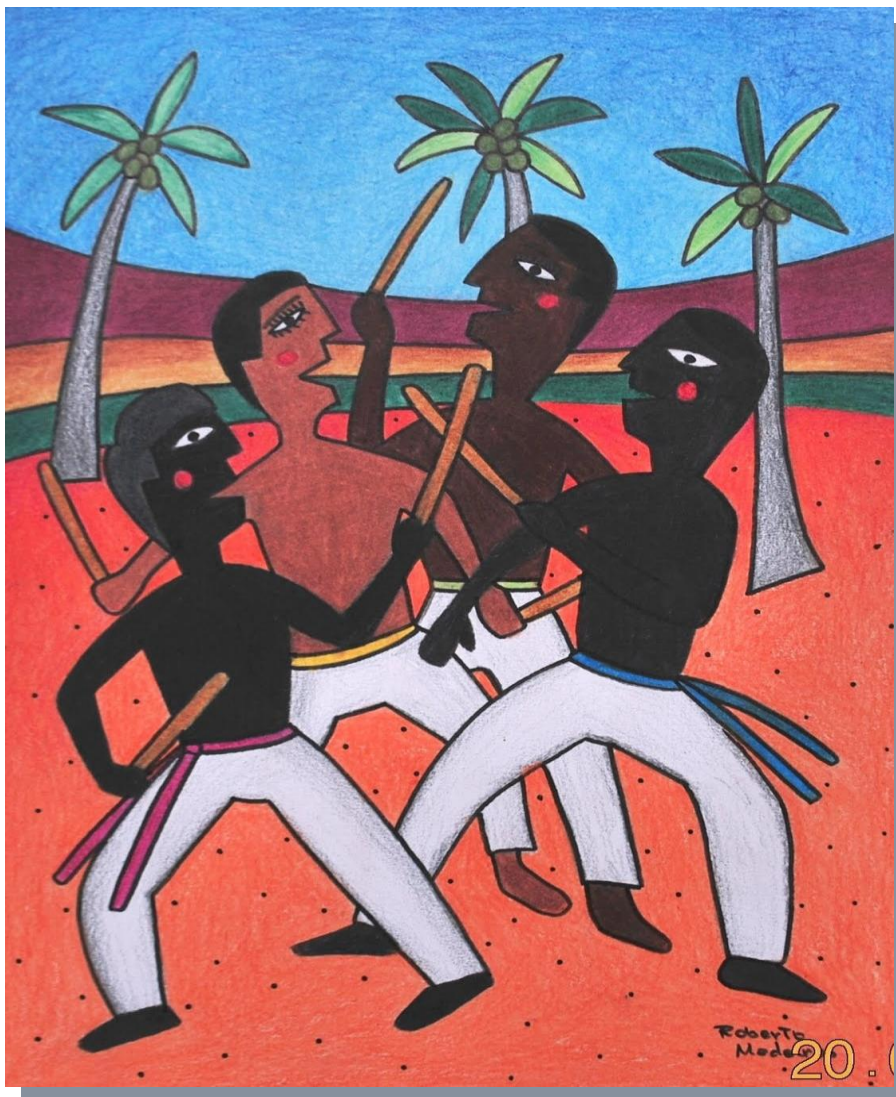


FIGURA 1 – Maneiro pau ou Maculelê – Pintura de Roberto Medeiros

Nagô, Nagô.
Nossa rainha já se coroou!
Nagô, nagô, nagô.
Luis de França é nosso professor.⁵

Ao desenvolver o interesse em falar de cultura negra no Brasil, faz-se necessário que seja despertado um estado de espírito que reivindica uma revisão da história. Provoca o desejo de velhos sonhos serem concretizados e de que a crença na justiça social seja um elemento condutor para uma sociedade em que não mais impere o descaso, as rupturas, as segregações. Que um problema que ainda se mostra imperante seja visto com outros olhos e sempre possa ter estudos que acrescentem para o entendimento e respeito da história trazida por esses povos.

A composição étnica do Brasil é marcada, indiscutivelmente, por sua mistura de povos. Além da figura intitulada *indígena*, encontrada nas terras brasileiras no momento de apropriação dos portugueses, diversas etnias africanas foram extraídas de suas terras natais e trazidas para um mundo que estava em construção, cheio de incertezas e sem perspectivas de vida digna. Nesse contexto, compõe-se a sociedade brasileira, mostrando-se com uma forte diversidade étnica e de culturas multifacetadas.

Consideremos que os africanos trouxeram seus saberes para a Terra de Santa Cruz e que sua colaboração é marca presente e inconfundível na elaboração de nossa cultura, em diversas dimensões que encontramos no Brasil. Com a *saída obrigatória* de seu habitat natural, o cidadão negro habitante de diferentes regiões do continente africano teve que ressignificar a sua cultura diante de uma nova terra, da convivência com outras línguas e costumes (ponderando os portugueses e os nativos que aqui se encontravam). A historiadora Liana M. Reis (2008) coloca que essa retirada do *locus cultural* e da geografia própria causou uma *morte social* desse indivíduo, que teve de ressignificar saberes e adaptar a sua cultura.

Com isso ficamos à mercê, ao longo do nosso processo histórico, de uma visão branca europeia sobre esses homens e mulheres que aqui chegaram sob condições de subserviência. Os povos africanos construíram,

⁵ Famosa toada divulgada pelas nações de Maracatu em Pernambuco.

por meio das artes, culinárias, línguas e costumes, resistências que, muitas vezes, não são explorados no contexto da história tal qual a conhecemos, permitindo que a visão do povo europeu dominante fosse privilegiada ao longo do tempo. Com isso criou-se uma ideia fortemente divulgada de um povo menor, selvagem, sem organização social, útil apenas para serviços braçais, sem ampla cognição, sendo, então, os “recursos tecnológicos” para o avanço da iniciante sociedade brasileira. No sentido de que a África ia perdendo seus filhos(as) para o novo mundo, a Europa conduzia uma catequização impondo suas teorias a respeito desses seres humanos que foram massacrados e injustiçados fora de seu habitat. Criou-se, assim, uma linha de preconceitos e segregação de raças.

A ruptura com essas ideias construídas historicamente é um forte desejo em nosso momento atual. Hoje são apontadas proposições de olhar para o passado com o desejo de que não se repitam situações humanas dessa ordem de fatalidade. Almeja-se que essas memórias amargas, que possivelmente estão “*mais apagadas*”, devido ao passar do tempo, e os gritos, ainda constantes de liberdade, ecoem como resistência à não servidão.

Como dito anteriormente, a resistência do negro no Brasil acontece de múltiplas formas e, sem dúvida, as manifestações de arte são elementos pontuais dentro desse contexto de luta. Tenha-se arte como uma atividade que sempre esteve presente na vida humana. A arte enquanto modo de o ser humano entrar em “relação com o universo e consigo mesmo” (BOSI, 1995). Não apenas a apreciação do belo explorado nos estudos da estética por longo tempo, mas como as professoras do campo do ensino de arte Fusari e Ferraz (1993, p.58) propõem quando dizem: “O fazer artístico (a criação) é a mobilização de ações que resultam em construções de formas novas a partir da natureza e cultura; é ainda o resultado de expressões imaginativas, provenientes de sínteses emocionais e cognitivas”.

Desse modo, o negro escravizado buscou, na sua dança, música, ritualidades, entrar em contato com sua ancestralidade que ficou na terra mãe, resgatando e expondo os seus saberes e emotividades. O resultado foi uma diversidade de expressões artísticas, como Congada, Maracatu, Capoeira, Bumba-meu-boi, Maculelê, samba etc. Essas expressões revelam o manancial

estético-artístico proveniente, na maioria das vezes, dos rituais religiosos que continham a dança e a música como elementos fundamentais.

Portanto, a partir deste momento, convido o(a) leitor (a) a fazer um breve percurso no processo de composição cultural no que concerne às matrizes de africanidades e negritude em nosso país. Abordarei, inicialmente, a composição dos povos negros no Brasil a partir da diáspora africana. Em seguida, explorarei a história e a estética das expressividades populares que foram meios motores para o estudo aqui exposto. Apresentarei as espetacularidades do Maracatu e do Maculelê, para que seja compreendido o universo que envolve tais expressões de negritude da nossa cultura brasileira, mostrando a importância dessas manifestações como expressões de arte no Brasil.

1.1- Os povos que vieram da África para o Brasil – Breve panorama

Os diálogos entre a Europa e a África não são algo de tão novo na história da humanidade. As relações políticas e invasões às terras africanas já acontecem há milênios, como, por exemplo, as invasões gregas no século IV a.C. e a conquista do Egito no período do império bizantino. No entanto, a cerca de quatrocentos anos, estabeleceu-se uma das mais graves passagens que sabemos sobre a desumanização do ser por meio da exploração de outros. A invasão para a escravização e exploração do continente africano – a *terra dos negros*. De lá pra cá, entre amizades e várias hostilidades, lucros (por parte dos exploradores) e perdas (pelos nativos africanos extraídos de suas terras), “os destinos da África e da Europa foram-se entretecendo numa tessitura cada vez mais apertada” (DAVIDSON, 1981. p. 05). Já nos dias de hoje, acompanhamos uma discussão de pós-colonialização dessas regiões e seus atuais aspectos sociopolíticos e culturais em que se reflete sobre as relações de igualdade e respeito que envolveram essas geografias.

Falar da composição étnica negra na formação do povo brasileiro não se constitui tarefa tão fácil. A origem dos africanos no Brasil em documentos ao longo da história apresenta um contexto que, em virtude da multiplicidade de informações e muitas vezes imprecisas, torna-se difícil uma catalogação oficial da entrada destes em nosso território. Abordarei uma síntese desse contexto,

no intuito de evidenciar algumas características culturais nos aspectos religiosos, comportamentais e artísticos desses povos, pertinentes a nossa discussão.

O século XVI apresenta uma forte mudança tecnológica, propiciando as grandes navegações que cruzaram oceanos, transformando a península ibérica num grande polo mercantilista. Assim, os iberos se expandem pelos mares, chegando à Ásia e à África, provocando guerras, saques, “evangelizando” ou “cristianizando” esses povos em nome de uma salvação espiritual e extraindo-os de seus territórios, principalmente os da África, para as Américas recém-descobertas. É assim que começa a viagem desses negros escravizados para as *terras brasílis*.

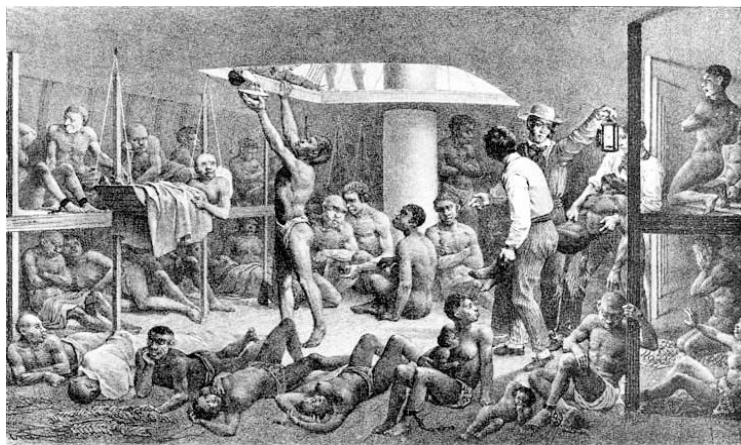


FIGURA 2 - Navio negreiro - Rugendas

Tencionando resgatar um pouco a história, trago uma passagem do clássico *O Povo Brasileiro*, de Darcy Ribeiro (1995), em que ele relata uma situação que se tornou uma espécie de parâmetro de pensamento sobre o negro, construído por nossa sociedade no percurso de nossa elaboração social:

Apressado aos quinze anos em sua terra, como se fosse uma caça apanhada numa armadilha, ele era arrastado pelo pombeiro – mercador africano de escravos – para praia, onde seria resgatado em troca do tabaco, aguardente e bugigangas. Dali partiam em comboios, pescoço atado com outros negros, numa corda puxada até o porto e o tumbeiro. Metido no navio, era deitado no meio de cem outros para ocupar, por meios e meio, o exíguo espaço do seu

tamanho, mal comendo, mal cagando ali mesmo, no meio da fedentina mais hedionda. Escapando vivo à travessia, caía noutra mercado, no lado de cá, onde era examinado como um cavalo magro. Avaliado pelos dentes, pela grossura dos tornozelos e dos punhos, era arrematado. Outro comboio, agora de correntes, o levava à terra adentro, ao senhor das minas ou dos açucares, para viver o destino que lhe havia prescrito a civilização: trabalhar dezoito horas por dia, todos os dias do ano. No domingo, poderia cultivar uma rocinha, devotar faminto a parca e porca ração de bicho com que restaurava sua capacidade de trabalhar no dia seguinte até a exaustão.

Sem amor de ninguém, sem família, sem sexo que não fosse a masturbação, sem nenhuma identificação possível com ninguém – seu capataz podia ser um negro, seus companheiros de infortúnio, inimigos -, maltrapilho e sujo, feio e fedido, perebento e enfermo, sem qualquer gozo ou orgulho do corpo, vivia a sua rotina. Esta era sofrer todo dia o castigo diário das chicotadas soltas para trabalhar atento e tenso. Semanalmente vinha um castigo pedagógico, para não pensar em fuga, e, quando chamava atenção, recaía sobre ele um castigo exemplar, na forma de mutilações de dedos, do furo de seios, de queimaduras com tição, de ter todos os dentes quebrados criteriosamente, ou dos açoites no pelourinho, sob trezentas chicotadas de uma vez, para matar, ou cinquenta chicotadas diárias, para sobreviver. (RIBEIRO, 1995, p. 119-120)

É inevitável que, ao ler e recriar no imaginário as imagens do texto citado, não se sinta o horror, a dor, o lamento. A narrativa acima expõe uma realidade enfrentada por milhares de negros que vieram para o continente americano. Revela uma cicatriz histórica muito presente na atualidade, que não foi encoberta, e ainda é visível e assume outras formas na sociedade contemporânea.

Essa imagem do relato citado explora uma situação vivida por povos africanos, que acompanhamos nos livros de história desde o início da nossa educação básica e muitas vezes só iremos entender o seu real contexto quando adultos, quiçá, se chegarmos a esse entendimento. Expõe-se no Brasil um grande índice de evasão escolar, bem como outras implicações de caráter socioeconômico que inviabiliza o acesso da população a tal conhecimento.

Para os antropólogos Munanga e Gomes (2006), que estudam as culturas afrobrasileiras, a matriz africana é passada de forma distorcida ou estereotipada em nossas escolas, e os livros didáticos não colaboram para essa desmistificação. As imagens do filme Tarzan, os documentários que afirmam uma “exoticização” de civilizações, as informações passadas pelo jornalismo e mídias de internet enfatizam uma memória negativa desse continente e de seu povo. Tais imagens propagadas colaboram para que os brasileiros descendentes de africanos (que somos muitos) continuem a construir uma história deturpada.

O Brasil colonizado sofreu uma espécie de implantação de um reduto europeu homogeneizado em uma região tropical, como diz Ribeiro (1995) *teimosamente e persistente*, pois nós não nos tornamos os europeus dos trópicos, tampouco índios ou africanos. Encarnou-se, por aqui, uma mistura étnica que fugiu aos desejos dos europeus dominantes, como exposto na fala a seguir:

Não somos e ninguém nos toma como extensões de branquitudes, dessas que se acham a forma mais normal de se ser humano. Nós não. Temos outras pautas e outros modos tomados de mais gentes. O que é, bom lembrar, não nos faz mais pobres, mas mais ricos de humanidades, quer dizer, mais humanos. (RIBEIRO, 1995, p. 73)

Somos uma nação que, enquanto espaço geográfico, teve que se adaptar a diálogos com outros povos, com outras nações (MWEWA, 2008). O povo brasileiro é constituído por uma imbricação de diversos elementos, sejam estes sociais, sejam políticos, sejam de culturas, e as diversas etnias que cá se encontram tiveram as suas contribuições. Pondero que se devem levar em consideração a presença de brancos europeus, os nativos indígenas e negros africanos como aspectos relevantes para a composição de nossa nação e edificação da nossa identidade. Porém não há como negar que a organização social brasileira está composta por uma mestiçagem étnica que vai além da tríade citada. Tivemos uma aglomeração de diversas identidades culturais e que continua em constante reelaboração. A identidade cultural é algo em contínua construção, “e não algo inato, existente na consciência no momento

do nascimento” (HALL, 2003). A nossa identidade, bem como a de um povo, está em constante devir, como dunas ao vento, em transformações irregulares.

Diante dos variados grupos que se estabeleceram na nossa terra brasileira, vamos então para outra pauta. É fato que os povos brancos que chegaram aqui impuseram sua dominação cultural e deixaram, também, uma cicatriz imolada de escravidão. Busquemos, em nossa conversa, adentrar no universo da humanidade de pele escura. Exploremos uma comunidade de homens, mulheres, crianças, que transformaram de modo significativo os hábitos e costumes que colaboraram para a construção da identidade brasileira. Adentremos no axé dos povos de pele negra que fortaleceram nossa cultura com seus traços corpóreos, hábitos e ritmos. Desse modo, a pergunta é: de onde eles vieram?

Não se sabe com exatidão quando chegaram os primeiros africanos em terras brasileiras, mas as fontes históricas marcam o século XVI como certeza, considerando a produção açucareira que construiu a base econômica do país e a necessidade de os portugueses obterem mão de obra, visto que falharam com o sistema escravocrata com os nativos.

Os negros que vieram aprisionados nos porões dos navios ao nosso território se apresentaram em múltiplos grupos étnicos que partiram de diversas regiões da África. A grande maioria desses grupos veio da costa ocidental africana e da África subsaariana que, na babel de línguas que era e ainda é a África, a aparente homogeneidade racial revela aspectos de culturas diferentes, cuja língua era um elemento de identificação. Esses homens, mulheres e crianças viajavam em situação precária e desumana que não lhes possibilitava maior interação. Separar grupos de mesma língua e/ou parentes foi uma estratégia dos mercadores de escravos para evitar núcleos solidários, conflitos e planejamentos de fugas entre eles. Segundo o sociólogo e professor Reginaldo Pradi (2000), estudioso das questões afrobrasileiras, registram-se como grupos identificados, grosso modo, dois grandes grupos linguísticos: os sudaneses e bantos.

Os sudaneses são povos que estão situados onde hoje se encontra da Etiópia ao Chade, e do sul do Egito a Uganda. Nesse grupo estão contidos outros grupos linguísticos e culturais: oyó, ijexá, ketu, ijebu, egbá, ifé, oxogobô, etc.

Os bantos eram povos da África Meridional, localizados mais abaixo dos sudaneses, que inclui a área de Congo, Zâmbia , Angola, Quênia etc. As principais línguas desse tronco são: ajauá, quicongo, quibundo, rongá, cuanhama, macua etc.

Com base nas pesquisas de Pradi (2000) e do etnólogo Artur Ramos (1940, 1942 *apud* Ribeiro, 1995), exponho uma organização que aproxima os estudos no esquema a seguir:



ILUSTRAÇÃO 1

Tal diversidade étnica foi historiada pelo artista francês Jean-Baptiste Debret em seu trabalho fundamental de registrar o Brasil do século XIX na famosa missão francesa proporcionada por Dom João VI. Observam-se, nas figuras representadas na pintura do artista, traços estéticos que os definem.

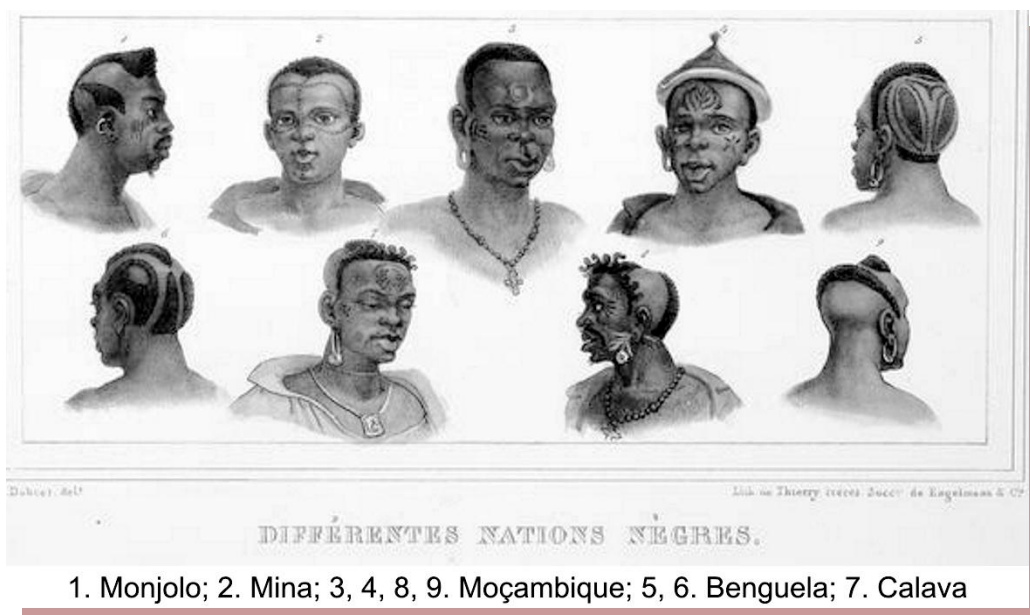


FIGURA 3 – Nações negras - Debret

A partir da imagem em questão, podemos perceber, claramente, diferenças reveladoras que caracterizavam as etnias e culturas específicas de cada um deles, como os adereços que os ornamentavam, os cortes de cabelos e as maquiagens (ou tatuagens feitas nos rostos). Nessa diáspora africana, os grupos foram separados e destituídos de suas referências matriciais de tradição, descaracterizando sua identidade e levando-os à perda de suas origens ao longo da amalgamação de africanidade. Vale relatar que essas matrizes e características corpóreas, que serviam como identidades, propositadamente se perdiam durante as viagens nos navios negreiros, como a imposição do corte de cabelos e a mistura linguística, para que fossem causadas dificuldades de comunicação.

Para um levantamento desses grupos étnicos, analisando a geografia atual, Munanga e Gomes (2006), ao considerar a rota transatlântica de extração dos africanos, chegaram a três regiões geográficas exploradas, organizadas na demonstração seguinte:

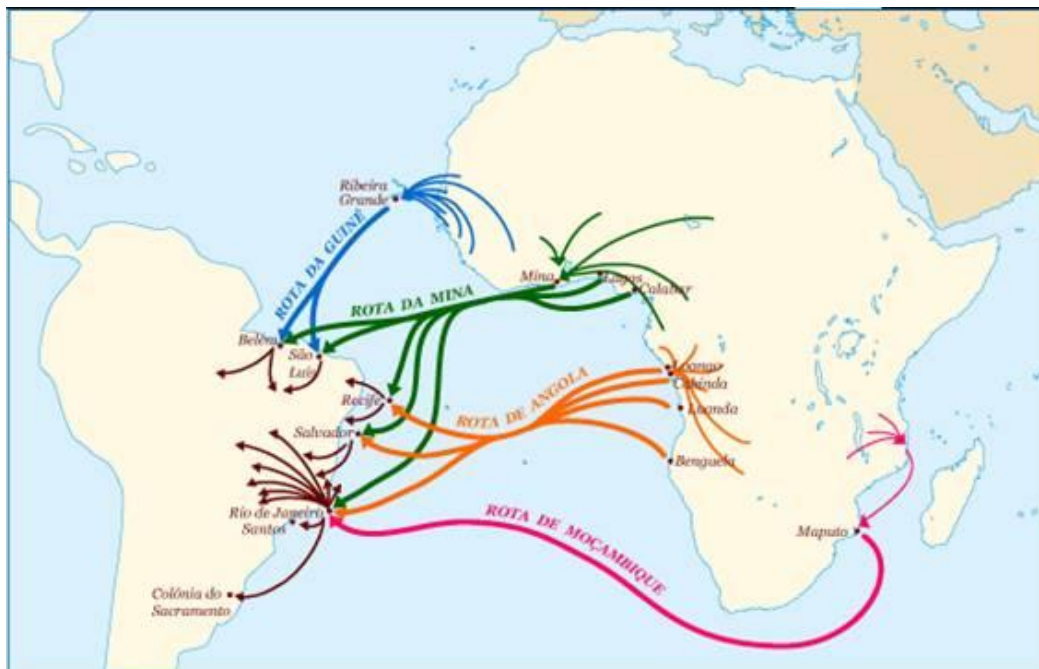
ILUSTRAÇÃO 2

<p>África Ocidental</p> <p>Senegal, Mali, Níger, Nigéria, Gana, Togo, Benin, Costa do Marfim, Guiné Bissau, São Tomé e Príncipe, Cabo verde, Guiné, Camarões</p>	<p>África Centro-ocidental</p> <p>Gabão, Angola, República do Congo, Republica Democratica do Congo (antigo Zaire), República Centro-Africana</p>	<p>África Austral</p> <p>Moçambique, África do sul e Namídia.</p>
---	--	--

Considerando-se tais informações, observa-se uma proporção espacial grandiosa, em que a exploração do mercado de homens negros para escravização foi difundida. Assim, é tarefa difícil identificar todas as etnias existentes na África, bem como as que chegaram ao Brasil. Faz-se preciso compreender que há uma grande multiplicidade no continente e muitas Áfricas, com suas religiosidades, festas, danças, cantos e tantos outros ritos e hábitos que em terras brasileiras se encontraram, fundindo-se e hibridizando-se em

uma grande nação. Para alargar a compreensão de maneira mais contundente, o mapa a seguir expõe uma dimensão desse deslocamento.

ILUSTRAÇÃO 3



Fonte: <http://www.sohistoria.com.br/ef2/culturaafro/p5.php>

Segundo a historiadora Gwendolyn Hall (2005), estudiosa da diáspora africana e da escravidão na América Latina, há registros históricos oficiais que possibilitam conhecer ancestrais dos negros vindos para cá, visto que, por terem sido juridicamente considerados como propriedades, existiam mais documentos dos escravizados que de homens livres. Para a pesquisadora, mesmo assim, os referidos documentos são insuficientes para identificarmos as etnias presentes na América. Muitos registros mostram apenas os lugares de venda desses homens e mulheres escravizados e os diversos portos de onde partiam os navios. No entanto os destinos dessas pessoas, que eram constantemente deslocadas – desde seus percursos ao sair de suas comunidades até chegarem aos portos de importação, atravessando o oceano em navios – eram incertos. Ao desembarcarem nos portos americanos, findavam revendidos e deslocados mais uma vez para outras localidades, o que faz mudar os referenciais para o entendimento minucioso de quem são e onde se instalaram esses grupos étnicos.

Observando a conjuntura do contexto histórico assimilado, as organizações desses negros foram acontecendo a partir de uma readaptação de seus valores, hábitos, rituais, arte, fazendo com que trocas ocorressem e, conseqüentemente, assumissem novas formas. Há então misturas, fusões que contribuíram para a aparição da cultura brasileira que conhecemos hoje.

O sociólogo e teórico cultural jamaicano Stuart Hall diz-nos que a identidade é irrevogavelmente uma questão histórica e que “nossas sociedades são compostas não de uma, mas de muitos povos. Suas origens não são únicas, mas diversas” (2013, p.33). Então, vamos considerar, no processo de composição da nação brasileira, a inegável gênese que inclui o Índio nativo, o Branco europeu e o Negro africano. Nesse contexto, o sujeito europeu, possuidor de tecnologias e sistemas de mercado “mais avançados”, impôs sua cultura como predominante. Todavia, apesar da situação adversa em que se encontravam os habitantes nativos e os originários da África, no sentido da falta de poderes político e econômico e de posição social favorável em relação ao branco europeu, a interculturalidade seria imprescindível à construção dos hábitos do povo brasileiro, claramente caracterizados pela interação de suas culturas, hábitos e manifestações artísticas que lhes são peculiares.

É notório que o tráfico de pessoas africanas ocorreu por séculos e provocou um aumento considerável na população brasileira. Assim, põe-me a refletir sobre como a multiplicação e agregação de matrizes culturais tão ricas e diversas, bem como as recordações de ancestralidade foram fundantes na vivência no Novo Mundo para uma reconstrução e redirecionamento na manutenção de suas *culturas*.

Distribuídos nos canaviais nordestinos, nos cafezais do Sudeste ou nas áreas de mineração do centro-oeste brasileiro, esses povos foram crescendo e provocando mais ainda a mestiçagem tão evidente no Brasil. Como diz Ribeiro (1995), “Hoje aquelas populações guardam uma flagrante feição africana na cor da pele, nos grossos lábios e nos narigões fornidos, bem como em cadência e ritmos e nos sentimentos especiais de cor e de gosto.” Portanto são esses novos negros, que não são africanos de fato, nem índios, tampouco portugueses, que compuseram a afrodescendência no Brasil.

É importante pontuar que tais mestiçagens, misturas étnicas não podem ser um motivo usado como propagação e recurso para a branquização da

população, fato esse que marca uma forte característica do racismo presente em nossa sociedade e que reflete uma forte presença do regime escravista vivido no Brasil. Tenha-se aqui mestiçagem como a comunhão entre as diversas etnias negras, brancas, asiáticas, dentre outras, que aqui estiveram e que se fundiram, dando características ao povo brasileiro.

O papel de estar escravizado, em situação de opressão e humilhação humana, não tirou desses povos a sua humanidade, levando-os a buscar formas de sobrevivência tanto de si mesmos, quanto de suas histórias. Humanos produtores de cultura.

Entretanto, mesmo com as diferenças, essas pessoas foram se agregando, buscando suas interseções, formando grupos que se ajudavam mutuamente, afinal, elas enfrentavam os mesmos problemas e só tinham uns aos outros para gritar por ajuda em seus espaços de convivência. Começa, então, uma relação de troca, e esta se dá a partir de uma não obrigação de dar e receber, mas buscando um símbolo de grupo, como reforça Sodré:

Na cultura negra, a troca não é dominada pela acumulação linear de um resto (o resto de uma diferença), porque é sempre simbólica e, portanto, reversível: a obrigação (de dar) e a reciprocidade (receber e restituir) são as regras básicas. É o grupo (concreto) e não o valor (abstrato) que detém as regras das trocas. E a troca simbólica não exclui nenhuma entidade: bichos, plantas, minerais, homens (vivo e mortos) participam ativamente, como parceiros legítimos da troca, nos ciclos vitais. (SODRÉ, 1985, p. 137)

E é nessa relação que se dá origem aos agrupamentos em confrarias e nações como irmandades desses negros, provocando ajuda mútua entre os escravizados e favorecendo a coesão grupal.

A imposição europeia de o catolicismo ser a única forma de culto religioso em nossa colônia (considerando os cultos dos nativos indígenas que aqui já aconteciam e os ritos trazidos pelos africanos) fez com que a religiosidade africana se camuflasse como um “cavalo de Tróia”, inserindo-se e expandindo seus valores civilizatórios (LUZ, 1993). Os negros africanizavam as celebrações religiosas dos seus senhores. Como em Portugal, que já tinha uma convivência anterior com a comunidade africana, formaram-se, então,

confrarias ou irmandades de homens e mulheres negros, com devoção a santos católicos, tais como Nossa senhora do Rosário, Santa Ifigênia e São Benedito.

A primeira das confrarias negras foi provavelmente a de Lisboa, cujo compromisso, datado de 1565, indica remontar a 1460, apesar de outro dado indicar que a primeira irmandade do Rosário, de homens brancos ou negros, não foi fundada antes de 1484. Nenhuma das fontes é inteiramente fidedigna. (SAUNDERS, 1994, p. 205)

Pode-se perceber essa formação em Lisboa, que provavelmente serviu de modelo para as que aqui se fizeram, e que se vê um cunho político, de sociabilidade do povo negro em seus espaços de convivência. As confrarias negras tinham autorização da Coroa; seu representante era o porta-voz da comunidade negra, bem como era espaço para cuidados físicos e espirituais.

Essas confrarias/irmandades eram espaços que possibilitavam a formação de famílias, não apenas por laços consanguíneos, mas também por festividades, solidariedade, ajuda mútua e assembleias. Nesse contexto, em que se ajudavam, faziam economias e construía suas igrejas, como a de Nossa senhora do Rosário dos Pretos, comuns em diversas cidades brasileiras.

A partir do momento em que esses sujeitos, reconhecidos não como pessoas, mas como mercadorias, dado o forte preconceito racial existente na época, traçaram alternativas para marcar os territórios que lhes foram dados como possibilidade de visibilidade – as igrejas, é assumida a territorialidade como sendo forma específica de ordenação e um exercício de manutenção da identidade coletiva.

Para tanto se faz importante apontar que, no exercício de manter sua identidade, esse povo, constituído afro no Brasil, tem como elemento fundamental a religião. Essa religiosidade é símbolo de sua resistência, que não era igual, devido à diversidade étnica dos grupos, mas que os diversos cultos existentes foram se encontrando e se adaptando em sua nova realidade. Em estudos realizados pelo geógrafo Cleison Ferreira (2012) sobre os espaços dos maracatus em Pernambuco, identificou-se que as irmandades religiosas

não corresponderam aos desejos eclesiásticos e das autoridades públicas, pois serviram como um artifício para que a população de matriz africana se consolidasse no espaço urbano das principais cidades do período colonial: Salvador, Recife, Rio de Janeiro, Belo Horizonte e São Paulo.

Assim, no final do século XVI, estimava-se uma porcentagem entre 24% a 34% de negros na população nacional brasileira. Os negros vindos da África e seus descendentes “crioulos e mestiços” estavam prontos para fazer sua entrada na vida cultural do Brasil, ao som ruidoso e potente de seus batuques, calundus e autos de embaixadas e coroações de reis de congo. (TINHORÃO, 2012, p. 27).

Hoje é necessária uma discussão ampla sobre a força e a presença da população negra em nosso país, que constitui um grande número da população. Segundo o IBGE (2010), a nossa população é constituída a partir da cor da seguinte maneira:

Total da população _____	190.755.799
Branca _____	90.621.281
Preta _____	14.351.162
Amarela _____	2.105.353
Parda _____	82.820.453
Indígena _____	821.50
S/declarar _____	36.051

Ouso dizer que, diante desse quadro, é perceptível muitos que se dizem *pardos* terem origem negra, e a ideia de assumir-se negro ainda é um fator de grande discussão, pois, se existisse um conhecimento mais sólido sobre nossas origens, o número desse quadro certamente seria alterado. Utilizando-se do discurso de que somos um país de negros, certamente a maioria hoje não é de cor branca, embora o pensamento ainda seja do colonizador europeu.

Nesse sentido, as crenças vividas pelos afrodescendentes se fazem cada dia mais presentes em nossa sociedade. À luz da religiosidade e da irmandade formatada pelos africanos e seus descendentes, assimilando a europeidade, bem como a indianidade dos nativos, surgiram grandes contribuições desses povos para a cultura nacional. E, assim, a parcela que

recai na arte, em particular nas danças e folguedos, mostra uma essência fundamental no processo vivenciado neste trabalho.

O historiador Joseph Ki-Zerbo (1979), em seu livro “*A história da África negra*”, diz que “o sentimento artístico é um dos mais elementares e mais característicos do homem.” Então ele justifica dizendo que “onde há arte há humanidade”, bem como o contrário, e que a arte é presente na vida humana desde os registros da vida animal. Os impulsos artísticos surgem no homem primitivo como símbolo de revelação de suas ideias, de suas crenças, de sua sensibilidade perante o mundo. Portanto, se a origem do homem está na África, “nossos antepassados africanos inventaram formas artísticas de uma originalidade tão profunda que ela marca ainda com um cunho bem visível as nossas produções actuais.” (KI-ZERBO, 1979, p. 71).

Assim sendo, se as formas de artes africanas tiveram influências sobre a construção da nossa cultura, é pertinente explorá-las como elaborações de saberes técnicos e sensíveis. Nesse sentido, as expressões dançantes que trazem as características da africanidade são caminhos para que sujeitos que as vivenciam possam ter uma compreensão da cultura dos povos negros na vivência do corpo. Desse modo, ao considerar o artista cênico, é favorável ao seu trabalho que sejam agregados saberes, células expressivas da cultura de negritude no Brasil.

Por apresentar matrizes da cultura africana em suas essências, escolhi o Maracatu e o Maculelê para apresentar ao grupo de alunos participantes desta pesquisa. A partir dessas expressões de dança do povo, faço o convite para a exploração estética corpórea e os aspectos socioculturais que as envolvem, na perspectiva de oferecer os elementos necessários para a discussão e reflexões propostas neste trabalho.

1.2 – Dos reis de Congo para as ladeiras com o Maracatu – Uma Gênese.

*Cambinda Elefante
É Nação german!
Vamos ver Cambinda elefante,
Nossa rainha já se coroou!
Vamos ver Cambinda Elefante,
Vadia com alegria!*⁶

O Brasil é um país ricamente diverso em suas expressões e manifestações de artes populares. Nesse ensejo, considerando o contexto da formação étnica negra em nosso país, exponho as expressões dançantes dessa negritude, que são os condutores deste trabalho.

É importante retomar e deixar exposto que o Maracatu foi objeto de estudo como espetacularidade na pesquisa de dissertação defendida por mim no ano de 2004⁷. Naquele momento, trabalhei no contexto escolar a leitura e releitura dessa expressividade da cultura negra. Retomo brevemente esse histórico que, agora, revisito e atento para as novas descobertas que essas expressões constantemente oferecem.

Em cortejo pelas ruas, saíam os negros, advindos das diversas regiões africanas, a festejarem a coroação de seus reis, também negros. Cantando e bailando alegremente, marcavam seus traços no território da Cultura Brasileira, inserindo uma manifestação que se divulgou de modo espetacular em determinada população de tradição preservada até os dias de hoje. Eis o Maracatu.

Nas tradições socioculturais afrobrasileiras, a manifestação do Maracatu é uma das mais divulgadas e preservadas na atualidade, com sua música, dança e “personagens” que refletem uma parcela da história do povo africano no Brasil. O seu Cortejo, que se mostra de forma singular, apresenta características artísticas e estéticas que propiciam um emocionante espetáculo cênico. Essa espetacularidade oferece um rico campo de estudos para uma

⁶ Letra de toada da Nação Elefante, uma das mais antigas nações de Maracatu de Pernambuco, sendo datado o seu surgimento de 1800.

⁷ O estético e o artístico no Maracatu – Uma leitura na escola. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal, 2004.

compreensão artístico-cultural dos elementos que representam reminiscências da cultura dos povos negros vindos da África.

O Maracatu, ao ser estudado, abre um caminho para a organização de saberes que poderão contribuir para a compreensão da cultura de quem participa dessa manifestação e de quem simplesmente a aprecia nas ruas. Com os conhecimentos adquiridos a respeito do Maracatu, os sujeitos sociais, cientes da sua composição, estarão também mais aptos a entender as transformações causadas pelo tempo e pelo contexto, compreendendo, então, o processo de transformação constante que ocorre nas diversas culturas da humanidade.

Para entender o Maracatu, faz-se necessário que se trace o caminho de outro evento ritualístico: a *coroação dos Rei e Rainha de Congo*. Manifestação que se estabeleceu em diversas cidades como sendo uma “*representação política*” da comunidade negra diante dos senhores brancos. Não se tem uma data definida dessas coroações, porém existem registros de tal evento, aqui no Brasil, desde o século XVII. Para compreender esse ritual, que ainda nos dias de hoje se fazem presentes em diversas regiões, por meio de expressões populares como: Congos, Congadas, Maracatus, Moçambiques, Cambindas, etc., remeter-me-ei a histórias mais antigas, vindas da própria África, bem como de Portugal.

Buscando a simbologia de como era um rei na África, foi possível detectar a importância desse que, além de ter um poder meramente político, passa por uma sabedoria, uma proteção, uma energia celeste dada a esse representante, como vemos na observação feita pela historiadora (USP) Marina de Souza ao falar sobre as coroações desses reis:

Na África, como em outras partes do mundo nas quais os homens viviam em contato com a natureza, o rei era o responsável pelas boas colheitas, pela chuva, pela fertilidade das mulheres, pela estabilidade da comunidade e, para garantir essa harmonia, recebia oferendas e tributos asseguradores da sua interferência junto ao sobrenatural em prol das populações que governava. (SOUZA, 2002, p. 92-93)

Essa referência de reis negros não é um elemento específico em expressões populares no Brasil. Em Portugal, é possível encontrar registros e

estudos realizados por pesquisadores como Isabel Castro Henriques (2009) e Luiz Ramos Tinhorão (1988), passagens que datam esses eventos desde o séc. XVI, dando detalhes do procedimento e do valor que tinham essas coroações.

O exemplo dos reis e rainhas do Congo é singular, pela sua longa duração, mas também pela multiplicidade de situações criadas em torno destas figuras reais na sociedade portuguesa.

A coroação solene (sob a forma teatral) de reis do Congo nas igrejas portuguesas – na igreja de S. Domingos em meados do século XVI –, organizada por iniciativa dos africanos das confrarias de Nossa Senhora do Rosário, e a dança do rei do Congo ou congadas constituem elementos fundamentais destes processos simbólicos de recuperação da autonomia africana, sendo ao mesmo tempo “heranças” que os africanos deixaram no patrimônio cultural português. Através dos cortejos, das procissões, mas sobretudo das festas e bailes, a tradição africana guardou também a memória da coroação do rei do Congo nas igrejas de Lisboa, até quase ao fim do século XIX. (HENRIQUES, 2009, p. 167)

A pesquisadora aponta em sua fala o valor dessas coroações como recuperação da autonomia africana, revelando, nesse evento, as heranças ancestrais dos povos negros em Portugal, bem como um reflexo político de aceitação dessas manifestações como diálogos propositivos na relação Portugal e África. Tinhorão também identifica as questões políticas contidas nas coroações dos reis de Congo ao dizer que

A solenidade da coroação teatral de reis de Congo dentro de igrejas, em Portugal, por iniciativa dos negros das confrarias de Nossa Senhora do Rosário, representou – provavelmente já a partir de meados do século XVI – um interessante reflexo da nova política posta em prática desde D. João II em relação aos negócios de África, e que seria continuada sem grandes alterações por D. Manuel e por D. João III, baseada sempre no propósito de garantir o fornecimento de escravos indispensáveis à sustentação de uma economia que a aventura da Índia, e a colonização do Brasil, tornavam cada vez mais dependente daquele comércio. (TINHORÃO, 1988, p.135)

Diante desse contexto político, era interesse de Portugal mostrar seu poder diante do mundo, e as relações com a África eram de fundamental importância para a expansão comercial e exploração de minas. O autor traz um relato histórico que enfatiza uma possível célula da origem da representação de forma teatralizada dessas coroações ao longo dos anos em Portugal e, conseqüentemente, no Brasil, perdurando até os nossos dias.

D. Manuel chegou a conceder em 1512 a organização de uma embaixada de representantes de reino do Congo com o fim de apresentar ao papa Júlio II um documento em que o mani Afonso I declarava espetacularmente a sua conversão e a do seu povo ao cristianismo, via Portugal, e prestava obediência a Roma. Essa iniciativa, que hoje se definiria como um grande golpe promocional em face da necessária repercussão internacional, embora não tendo chegado a concretizar-se, iria explicar por certo o enorme interesse despertado, a partir daí, pela teatralização que os negros de Lisboa passariam a realizar uma vez por ano, diante da Capela de Nossa Senhora do Rosário, sob o nome de coroação do rei do Congo. (TINHORÃO, 1988, p.137-138)

Essa situação gera a possibilidade de tornar-se um forte argumento para que se tenha uma noção da gênese desse evento perpetuado em nossa cultura. É importante lembrar que tudo isso teve uma relação política do rei de Portugal (antes D. Manuel e depois D. João III) em mostrar ao Vaticano seu domínio em relação ao reinado de Congo. Em troca, teria benefícios, como, por exemplo, poder continuar a exploração como uma tarefa de catequização e difusão do catolicismo nas terras dominadas, desculpa “palpável” para a continuidade em terras africanas. D. Manuel desejou levar a comitiva para o Vaticano (1512), mas não houve tempo. O papa Julio II veio a morrer e assumiu Leão X (1514). Com o falecimento de D. Manuel, D. João III, para manter a ideia de usar a conversão dos povos de Congo como argumento junto dos papas e efetuar a conquista definitiva dos poderes da ordem de Cristo para Portugal, realizou em Lisboa o esperado momento (do cortejo no Vaticano), em 1529, como descrito abaixo:

Isso foi promovido sob a forma da encenação de uma espécie de espetáculo que traduzia teatralmente o reconhecimento da importância do reino do Congo pelo poder real português, e era representado por um auto festivo em que negros escravos reproduziam, em Lisboa, as embaixadas tribais presentes ao *Mbazia Congo* (o terreiro ou paço residencial dos reis de Congo), para a escolha do seu rei soberano. Com a diferença apenas de que agora, na sua distante versão teatral, o rei Congo recebia uma coroa de lata (e não o barrete real original, o *impu*) e da mãos de um padre (em lugar do chefe religioso africano *Mani Vunda*). Certas características históricas dessa tradicional comemoração da coroação de reis do Congo que, pelo menos em Lisboa e no Porto, chegaram documentalmente até às últimas décadas do século XIX (e no Brasil continuam a existir em vários pontos), permitem uma reconstituição dos fatos e motivos da festa com boa possibilidade de aproximação da verdade. (TINHORÃO, 1988, p. 141)

É interessante atentar que a representação, de modo espetacular, de uma coroação de reis de Congo, fazendo com que se tornassem caricaturas de uma corte de modelo europeu, foi enfatizada por ambos os autores em suas pesquisas. A teatralização desse evento é apontada por Tinhorão, bem como por Isabel Henriques, quando esta diz que “Podemos pensar que os portugueses a aceitaram, pois na tradição portuguesa multiplicam-se os ‘reis’, mas trata-se essencialmente de reis de carnaval, que desaparecem automaticamente logo que as festividades chegam ao fim” (2009, p.165). Ao contrário do Brasil, em Portugal essas coroações teatralizadas evoluíram para a formação de uma sociedade recreativa de caráter urbano. Já no Brasil viraram festividades religiosas populares, como o maracatu, congos e as congadas fato esse que se concretiza nesses eventos nos dias atuais.

É comum quererem minimizar a importância desses “Reis e Rainhas”, visto que eles não possuem um poder de fato, sendo este um poder limitado às fronteiras de uma África abstrata (HENRIQUES, 2009). Mas esse rei evoca um passado africano, acentuando uma existência histórica que assegura um presente autônomo e hegemônico de um povo africano, projetando para o futuro a garantia (que hoje vivemos) de uma integração dos negros africanos nas práticas culturais do Brasil.

Nesse sentido, aqui no Brasil formaram-se agrupamentos com cunho religioso, as confrarias e irmandades, com devoção a Nossa senhora do Rosário ou a outros santos negros. Tinham como funções o acesso à liberdade, o apoio de diversas naturezas, resolução de problemas sociais, econômicos, familiares. Os recursos eram obtidos por esmolas e doações de senhores brancos. Muitas vezes, com essas economias era possível a compra de alforria para os seus membros. Muitos desses grupos também se identificavam como nações, onde os sujeitos se ajudavam mutuamente na convivência social, pois

Se estas associações parece não terem tomado posições contra a escravatura, procuraram frequentemente evitar a aplicação de castigos, sevícias, tortura infligidas pelos senhores aos seus escravos, tentando libertar todos os que viviam em condições mais precárias. (HENRIQUES, 2009, p. 146)

Joseph Ki-Zerbo (1979, p. 47), ao falar sobre a África, enfatiza que lá “mais do que em qualquer outra parte, caminhamos sobre o nosso passado.” Poeticamente, mas de forma direta, ele diz que a história africana está enterrada, e para questionar de maneira séria esse continente, “é preciso procurar abaixo da terra”. Mas para essa descoberta, não se pode ir sem um guia, não se pode ir desordenadamente, pois “quando não se sabe o que se procura, não se compreende o que se encontra”. Para isso, sem desejo de perder-se e no intuito de encontrar os segredos dessa terra, é que adentrar no universo do saber que as expressões afrobrasileiras constituem levará ao encontro da compreensão dos elementos que identificam os sujeitos herdeiros dessa história.

Ao lembrar-se dessa terra a ser explorada, remeto-me ao pé no chão, tão marcante na ancestralidade africana. Com esse ato, resgata-se a memória ancestral e aprofunda-se a relação com as energias terrenas. Os pés que tocam o chão fazem conexões com o oposto – o celestial. O corpo faz o elo entre terra e espaço, céu e chão, homem e seres divinos.

Para entender o Maracatu, é preciso que se tenha a coroação dos reis de Congo como uma possível gênese, que não originou só essa manifestação,

mas também tantas outras, como os Congos, Cambindas, Moçambiques... Diversas vertentes de historiadores e folcloristas apontam o evento de coroação como sendo a matriz para o Maracatu, bem como estar ligado à religiosidade do Candomblé. Mas é pertinente atentar que os grupos de maracatus não estão necessariamente ligados a essa religião, podendo também ter crenças como na Umbanda, Jurema ou mesmo religiosidade nenhuma. Falo isso inspirado no historiador Ivaldo Lima (2009), em seu livro *“Maracatus-nações: ressignificando velhas histórias”*, que traz diversas problemáticas sobre a construção dessa expressividade à luz dos saberes de um pesquisador que está inserido dentro da manifestação popular. Ele se coloca como um sujeito da ação e que tem a apropriação do assunto discutido. É um olhar do indivíduo que se encontra em uma situação privilegiada, um olhar do que possui as informações de dentro da manifestação e conhecedor de seus sujeitos e suas histórias. Portanto, ao adentrar na história do Maracatu, tenhamos a religiosidade do Candomblé como algo que permeia, porém, como diz o autor; “os maracatus-nação hoje são manifestações que possuem fortes vínculos com terreiros de diferentes modalidades”⁸.

Conforme as professoras Cardoso e Santos (1996), a importância da religiosidade para os negros africanos reflete-se na conservação das suas tradições.

Sendo a religião o elemento central na vida dos africanos, reposta aqui, ela acaba, então, tendo um papel fundamental na perpetuação da tradição africana na diáspora e verificamos, assim, que com a fundação dos terreiros se dá, automaticamente, uma ‘reterritorialização condensada’ que permite a preservação do patrimônio simbólico, que transpõe para além do continente africano os dispositivos de sua cultura, permitindo assim a continuação de suas formas de organização social e de sua visão de mundo. (CARDOSO; SANTOS, 1996, p.42-43)

As autoras fazem, aqui, uma alusão à demarcação do território da cultura africana, afirmando ser a religião fator primordial para essa territorialidade. O Maracatu se encontra, nesse contexto, como território dessa

⁸

Ibdem.

cultura no Brasil. Verifica-se, portanto, o quanto a religião é parte dessa manifestação espetacular, constituindo-se uma pilastra que assegura a perpetuação de muitas das tradições desse grupo étnico. Remeter-me-ei ao cortejo que, normalmente, acontecia após rituais em louvores a suas divindades religiosas.

Muitas das informações disponíveis sobre o Maracatu vêm de registros de etnógrafos e folcloristas do século XX. É importante ponderar a dinâmica que as expressões culturais possuem no passar dessas décadas até a atualidade. Partindo do ponto de vista desses pesquisadores, geralmente era o prolongamento da festa para Xangô, durante a qual eram escolhidos o seu rei e a sua rainha. Após a coroação, sai o préstito em festa nas ruas, obedecendo a uma hierarquia baseada na organização social dos brancos europeus que colonizavam o Brasil no período em questão. Provavelmente, essa formação já se dava nos reinados de Congo, que, a partir da conversão dos seus líderes ao Cristianismo, aceitaram também as formas de celebração de um ato como a coroação de seus reis. Os participantes nesse Cortejo dançavam e cantavam, celebrando esse evento. O Etnógrafo Guerra-Peixe dá uma versão do formato do cortejo, expondo que

Antes, o cortejo deveria construir uma espécie de elite da instituição, composta de figurantes da nobreza, ocupantes de posições honoríficas e oficialidade superior; as “nações” eram subdivisões dos negros em grupos estendidos na zona onde um rei exercia autoridade. (GUERRA-PEIXE, 1980, p. 18)

No cortejo do Maracatu, seus participantes vestem-se de forma não cotidiana, com roupas que lembram os figurinos usados pela corte europeia no século XVIII, contendo adornos, diversos colares feitos com miçangas, pulseiras, brincos. As cores, muitas vezes, representam os Orixás. O cortejo segue numa estrutura organizacional hierárquica de modelo europeu, tendo, por exemplo, rei, rainha, condes, condessas, ministros, vassalos e damas-do-paço⁹; estas conduzem *calungas*¹⁰. É acompanhado pela música com forte

⁹ Há uma problemática ao dirigir-se a essa figura no maracatu, visto que existem duas referências de sua escrita. *Dama-do-paço*, que se refere à dama do palácio real, e *dama-do-passo*, que remete a dança, a movimento. Seguirei na discussão com o termo *dama-do-paço*, considerando o

marcação e ritmo solene e com a dança com seus movimentos ondulados, em busca de uma libertação (nesse caso, fazem referência à libertação dos povos escravizados). O folclorista Fonte Filho reforça a ideia de ligação dos participantes com os seus ancestrais ao dizer que

Seus brincantes buscam, em seus cânticos e músicas, um viver, para reviver a força de seus antepassados [...] Os brincantes desse folguedo dão um verdadeiro exemplo de resistência, quando com todas as dificuldades e total desamparo, conseguem manter viva a tradição e acesa a chama de sua arte. (FONTE FILHO, 1999, p. 28-42).



FIGURA 4 – Dama-do-paço com Calunga. – Foto: Jonas Sales

Esses cortejos foram registrados por Câmara Cascudo (1965, p.124) quando diz que “Cambindas eram denominados os grupos dançantes de negros que folgavam pelo Recife em préstito até a porta da matriz, depois convergindo, funcionalmente, para o Carnaval, no ritmo solene de desfiles ricos dos maracatus.” “*Cambindas*” designava povos da região africana de Cabinda, de onde eram originários muitos dos negros. Igualmente *Congo* e *Guiné*, esse

contexto histórico de coroação dos reis de Congo, em que também poderia ser chamada de dama-da-rainha, vindo à frente desta, e que não existem comprovações específicas de que havia um passo específico para essa personagem.

¹⁰ Bonecas feitas de madeira ou de cera, que representam entidades/orixás por quem a nação tem devoção ou personagens importantes no Maracatu, como a Rainha.

termo era sinônimo de Africano no Brasil. Guerra-Peixe também reforça essa possibilidade, relacionando os nomes das nações de maracatu que contêm a palavra cambinda;

Imaginamos que os Cambindas poderiam ter sido também alguma modalidade de Maracatu, não registrada, pois é significativo o emprego outrora do termo “cambinda” nos designativos de alguns grupos recifenses: “Cambinda Estrela”, “Cambinda Velha”, “Cambinda Nova”, “Cambinda leão Coroado”. (GUERRA-PEIXE, 1980, p. 29)

Refletindo as origens das coisas. Um interessante conceito que aponta uma única verdade dos costumes e de eventos da tradição é uma vertente homogênea, chapada, linear. O cotidiano faz com que fatos surjam e desapareçam de acordo com as necessidades do ser humano, da comunidade. E assim costumes e diversas práticas somem, modificam-se, adaptam-se. Portanto as diversas manifestações percebidas por pesquisadores, ao longo do tempo, levantam contestamentos sobre as origens do maracatu com relação aos reis de congo de maneira não tão precisa. Essas origens possuem pontos diversos. Como diz Lima (2005, p. 41), “A ideia de que se possa encontrar a origem de determinada prática ou costume revela uma concepção de história linear e homogeneizante, bem como a influência das discussões a respeito das práticas culturais e sua difusão e/ou criação”. Os conceitos homogeneizantes não correspondem ao dinamismo em que os homens costumam viver com suas práticas. O tempo todo hábitos e costumes são modificados, adaptados às necessidades dos sujeitos partícipes da cultura.

Na perspectiva da religiosidade, era comum que houvesse uma finalização do cortejo em frente à igreja da matriz, consagrada normalmente a Nossa Senhora do Rosário dos Pretos. Mantinha-se, assim, um sincretismo religioso, visto que esse Cortejo já havia passado por um terreiro de rituais africanos. Ainda hoje maracatus tradicionais conservam essa ritualidade, no entanto sabe-se de novos grupos que não estão ligados a rituais dessa natureza, mas que mantêm o respeito pela tradição perpetuada.

Com o passar do tempo, principalmente com o Decreto da Abolição da Escravatura, em maio de 1888, a coroação desses reis perdeu um pouco do sentido original (papel político de seus reis diante da sociedade). Os rituais

religiosos do Candomblé (comumente para Xangô, Oxum, Iemanjá), em que se consagravam as *Calungas*, foram se descaracterizando. Na atualidade, nem todos os grupos de maracatus mantêm esse ritual, mantendo-se apenas o Cortejo pelas ruas. Os grupos passaram a ser conhecidos como *Nações* (Maracatus).

O Maracatu, como tantas outras manifestações afrobrasileiras, traz em sua expressividade um protesto contra o papel direcionado para esse povo forçado a atravessar o oceano para conviver com padrões culturais impostos pelos seus senhores, além de vivenciarem seus ritos e costumes à margem da cultura oficial e, muitas vezes, obrigados a negar sua própria cultura. Dessa forma, a referência que foi dada e ainda continua na lembrança é a de negros escravos, chamados de “vagabundos” por seus senhores, “sem espírito” e tantas outras barbáries que possam ainda se fazer anunciar. Com isso sugere, ainda hoje, que se eternize uma prática racista e preconceituosa em nossa sociedade.

Assim, faz-se oportuna uma revisão crítica da falsa libertação dos povos negros, pois esses, infelizmente, ainda sofrem fortes discriminações e são escravos em uma sociedade moderna, como diz o pesquisador nigeriano Ojo-Ade (1999), ao comentar a sua percepção do Brasil: “Eu os vi em todas as esquinas, a vassoura na mão, a tristeza no rosto, estes símbolos da escravidão moderna”. Reflexo de uma liberdade que ainda não chegou de fato. Ou, ainda, buscando a reflexão de Hall quando diz:

A razão para isso é que a “África” é o significante, a metáfora, para aquela dimensão de nossa sociedade e história que foi maciçamente suprimida, sistematicamente desonrada e incessantemente negada e isso, apesar de tudo que ocorreu, permanece assim (HALL, 2013, p. 46)

Por mais que tenhamos, ainda, toda uma representação negativa dos africanos fora da África e que vemos os reflexos do sistema que não ganhou grandes modificações, o Brasil é um país africanizado. De forma nítida, encontramos essa característica nos cultos, na fala, na música. No jeito de viver das pessoas está contida a presença negra, embora essa consciência

não se dê claramente para toda a população brasileira. A resistência dessa cultura se projeta em situações significativas, como no caso dos grupos de maracatus.

A região pernambucana foi onde se propagaram os maracatus incisivamente. Hoje, encontramos duas formas de Maracatu: de baque-virado e de baque-solto, os quais se diferem em aspectos de organização, personagens e ritmo. Em linhas gerais e seguindo a tradição, o cortejo do *Maracatu de baque-virado* apresenta-se com uma musicalidade executada unicamente por instrumentos de percussão, com batidas que se aproximam do toque do Xangô e do Candomblé. Mostram personagens com figurinos e adereços alusivos à realeza europeia. Já o *Maracatu de baque-solto* (ou maracatu rural, ou ainda maracatu de orquestra) é uma derivação do cortejo de baque-virado, que apresenta fusões com outros folguedos existentes na região da Zona da Mata pernambucana, principal região de difusão dessa manifestação, e existem instrumentos de sopro como trombone. Apresenta personagens como: o mestre, Mateus, Bastião, Catarina, Caboclos de lança e de pena. Neste estudo, o foco será no Maracatu de baque-virado.

Ki-Zerbo (1979, p. 71) diz que “Os nossos antepassados africanos inventaram formas artísticas de uma originalidade tão profunda que ela marca ainda com um cunho bem visível as nossas produções actuais”. Essa reminiscência de arte milenar certamente está contida na arte de hoje, considerando a sua mutação, recriação ao longo do tempo. Então, ao conhecer os maracatus, conhecem-se setores da sociedade que muitas vezes não se olha para tal com interesse, principalmente do que se faz em relação à cultura afro. Essas intuições se mantêm e se transformam em seu cotidiano a partir dos populares que estão participando ativamente na elaboração desse evento. Dessa forma, as ressignificações vão acontecendo no ventre, na veia da manifestação. Esses populares, a partir de seus referenciais sociais, culturais e estéticos, vão dando novas leituras ao evento e, conseqüentemente, essas releituras mantêm a tradição a partir das necessidades que a atualidade impõe, mas que tais mudanças são muito mais adaptações do que uma descaracterização da tradição. São os populares, maioria de pouca renda, que sustentam essas expressões, como reforça Lima ao dizer que

entender os maracatus-nação e sua historicidade constitui uma contribuição importante no sentido de construir conhecimento de diversos setores da sociedade, e da cultura afro em particular. Ainda hoje tais grupos são mantidos por indivíduos oriundos das camadas de baixa renda e são estes que o mantêm, dentro do que poderíamos denominar de processo de resignificação, ou seja, as heranças tendo os seus sentidos reelaborados no dia a dia, conforme as suas necessidades e a sua relação com as tradições. (LIMA, 2005, p.38)

As heranças encontradas nas expressões de cunho popular apresentam-se como copas floridas e recheadas de sentidos que favorecem leituras contemporâneas. Fazem parte do procedimento cultural do homem as resignificações. Refletindo sobre o dinamismo da cultura e da participação dos populares produtores dessa espetacularidade, e no intuito de classificar os elementos estéticos e artísticos que caracterizam o Maracatu em sua apresentação, farei uma abordagem sobre alguns aspectos considerados essenciais aos estudos propostos. Serão destacadas matrizes constitutivas do maracatu de baque-virado, como a Dança, Figurinos, Espaço de Apresentação, Enredo, Personagens, Adereços e a Música que conduz o espetáculo.

1.3 – Elementos Estéticos e Artísticos que compõem o Maracatu

O CORTEJO

Como antes dito, os cortejos do Maracatu estão relacionados às solenidades de coroações dos reis e rainha de congo e suas respectivas solenidades em igrejas católicas, onde eram comuns as procissões nos eventos principais relacionados aos cultos de santos como Nossa Senhora do Rosário e São Benedito. Os pesquisadores e ensaístas Amorim e Benjamin apontam que a forma de cortejo do Maracatu deriva-se dessas solenidades que, muitas vezes, geraram conflitos com a Igreja. Padres, como representantes da hierarquia da Igreja, e os membros de irmandades teriam afastado da Festa do Rosário o cortejo de coroação dos reis negros, fixando-se no carnaval com o nome de Maracatu. “Pode-se afirmar que o maracatu trouxe

para o carnaval o modelo processional do cortejo de reis negros que acompanhava os rituais da festa do rosário”. (AMORIM & BENJAMIN, 2002, p. 45).



FIGURA 5 – Maracatu elefante

Fonte: <http://www.terrabrasileira.com.br/folclore2/e06maract.html>.

Vê-se, então, que os conflitos gerados por princípios religiosos provocaram uma ruptura da estrutura no ritual dos reis negros, fazendo com que o cortejo se fixasse na festividade carnavalesca e se distanciasse da festa em comemoração a Nossa senhora do Rosário. Esse afastamento propiciou também que fosse reforçado o preconceito em relação à cultura, advindo dos negros, propagando-se a forte discriminação que respinga nos dias atuais. Trago à baila o enfoque de que existiam muitos conflitos no que era ou não aceitável nessas festas. Durante muito tempo, as manifestações festivas dos negros deveriam passar por um crivo de autorização oficial. Esses conflitos se davam a partir de receios da elite branca em perder o domínio dos grupos negros, fossem escravizados, fossem libertos. A escolha ou nomeação de um líder negro através das coroações dos reis de Congo era uma maneira de a elite branca ter o domínio, pois esses supostos líderes estavam subordinados a essa elite. As festas também eram um momento de aglutinação dos grupos

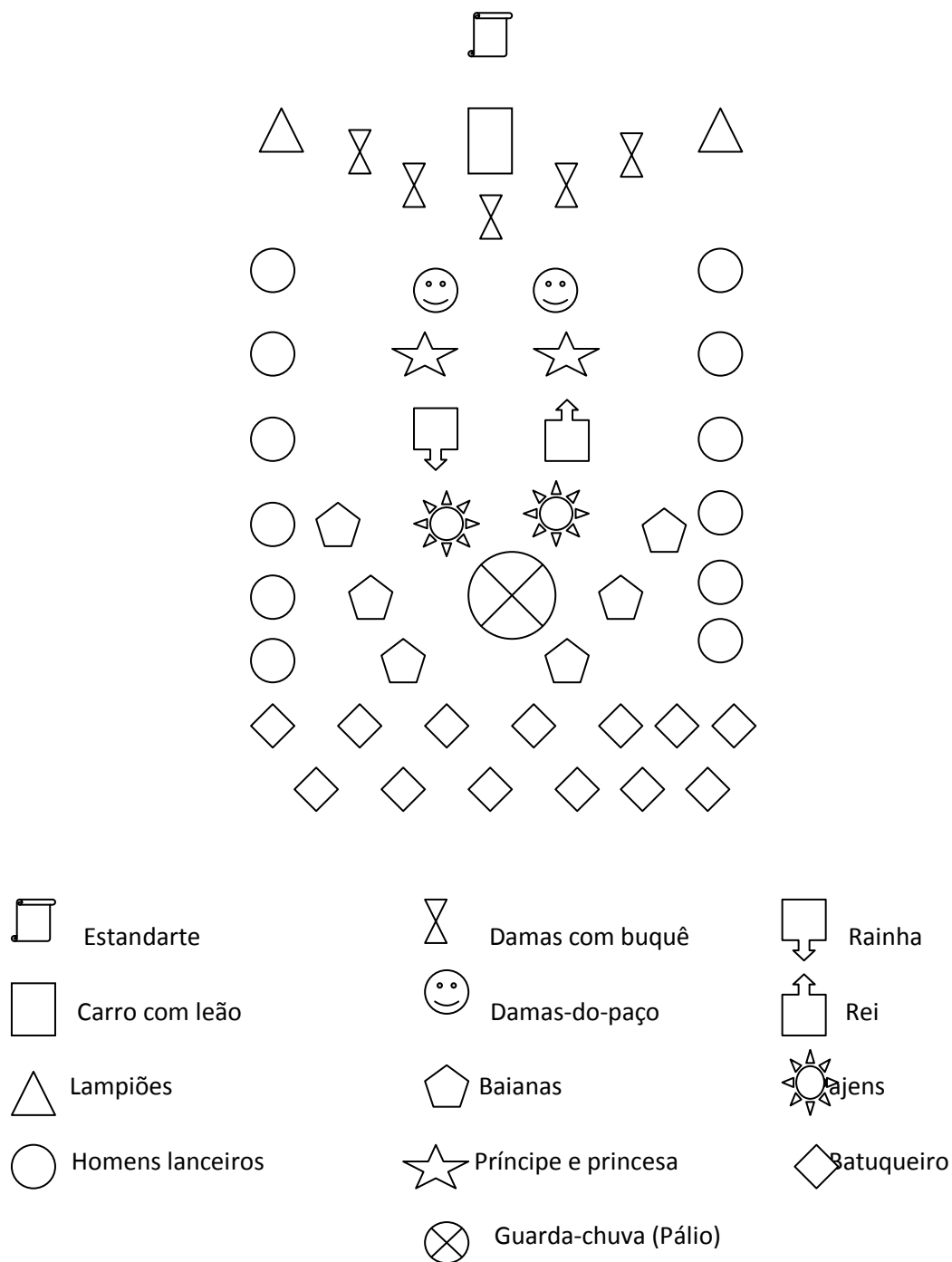
negros e, por conseguinte, momento para articulação e reforço da cultura africana.

Ao se procurar identificar as características espetaculares do Maracatu, percebe-se a sua grandiosidade e vê-se, então, que as tradições da cultura negra (rituais, cerimônias de Coroação de Reis, ritos de Candomblé), realizadas por esse povo aqui no Brasil, foram incorporadas aos festejos carnavalescos como uma forma de resistência dessa tradição. Nesse aspecto, Lima (1996) diz:

As tradições da cultura negra, seus rituais e cerimônias realizadas através de vários séculos, e que compõem a história do povo africano no Brasil, juntaram-se aos festejos do carnaval, como uma das formas de manter vivas tais tradições'. O carnaval também é uma das formas que os negros encontraram de perpetuar sua rica cultura, obtendo grande êxito no que se propuseram a fazer, pois, na musicalidade e nos seus cânticos, resgatam e revivem a força de seus antepassados. (LIMA, 1996, p.55)

No entanto, o Maracatu passa, ao longo de sua história, por momentos que redefinem o seu processo de formação, desde a coroação dos reis (na festa dos Reis Magos), até chegar às comemorações carnavalescas, tais como se conhece hoje. O séquito real assumiu diversas formas, bem como encontramos grupos musicais que propagam o ritmo do maracatu com apenas instrumentos de percussão. A seguir, mostro exemplo de uma formação do cortejo do Maracatu leão coroado em 2001.

ILUSTRAÇÃO 4– Esquema da Formação do Maracatu “Leão Coroado” (2001)



A Coroação dos Reis Negros no Maracatu já é, por si só, um ritual no qual se podem relacionar os elementos com referenciais de sua nação de origem, a começar pela presença *representativa* do Rei e da Rainha, coroados com a função de comandar o seu povo por um ano. Outros personagens

compõem esse ato representativo, entre eles, podem-se destacar: o Ministro, o Embaixador, o Príncipe e a Princesa, o Duque e a Duquesa, os Vassallos, as Damas de paço, as Baianas.

Outro quesito merecedor de atenção especial é o local onde se realiza a Coroação do Rei e da Rainha. Essa celebração é feita, normalmente, no adro da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, inferindo, assim, toda uma simbologia de força e proteção necessárias, sendo esse um dos aspectos religiosos do Maracatu. É nesse espaço que se inicia o espetáculo do Maracatu com a Coroação dos Reis Negros, que culmina no Cortejo em comemoração à cerimônia de Coroação.

Nesse sentido, Pernambuco tornou-se o grande lócus dessa expressão popular, e um evento singular ocorre na **Noite dos Tambores Silenciosos**, ritual que acontece na segunda-feira de carnaval, quando todos os Maracatus se encontram e fazem reverências aos seus Reis e Divindades. Nesse ritual, o Maracatu é vivenciado de maneira a envolver multidões em um ritmo cadencial e visceral.



FIGURA 6- Noite dos tambores silenciosos – Foto: Jonas Sales

A etnógrafa e pesquisadora Cláudia Lima (1996), estudiosa do carnaval pernambucano, expõe a importância desse Ritual na cultura de Pernambuco quando comenta: “É uma belíssima cerimônia de resgate do povo negro de Pernambuco e um evento de grande importância na história do carnaval Recifeense” (p.59). Dessa maneira, revela esse evento como uma eminência no

carnaval de Recife e reflexo da cultura negra estabelecida nessa cidade. Seguindo uma tradição secular, várias Nações de Maracatu se reúnem para reverenciar seus Reis. Lima comenta essa passagem:

Essa cerimônia ritualística, datada de mais de três séculos, é realizada, nos dias de hoje, na segunda-feira de carnaval, à meia noite, quando a um sinal, os tambores param, e o silêncio, por si só, reverencia o momento. E, de repente, ouve-se uma voz lamuriosa a tirar loas em louvor à rainha dos negros, Nossa Senhora do Rosário e, através dos passos marcados pelos tambores e atabaques, o povo vai se envolvendo nesse momento místico. (LIMA, 1996, p. 59).

Essa Cerimônia é, nos dias atuais, uma das principais manifestações dos afrobrasileiros em nosso país e leva um grande público para participar e apreciar essa solenidade.

Pode-se considerar que, na manifestação do Maracatu, são contempladas características estéticas e artísticas que percorrem desde o seu cerimonial de Coroação dos Reis até o cortejo pelas ruas.

Sobre o novo momento dos maracatus-nação nas décadas de 80 e 90 do século XX, é perceptível certo conflito. Aparecem novas nações, bem como ressurgem os antigos que estavam sem ativação. Há uma nova aceitação a partir de uma *estilização*¹¹, mas que também sofre uma desafricanização. Uma classe média se aproxima dessa manifestação artística, como também uma boa parcela de jovens que, com o surgimento do maracatu nação Pernambuco, que ganha projeção internacional e o movimento manguelbeat com Chico Science e Nação Zumbi, faz com que o Maracatu ganhe outros olhares. Não sei se chamo de aceitação da cultura negra, mas uma nova experiência nessa perspectiva.

Porém uma ampliação da maneira como se vê a cena no Maracatu faz-se necessária: oportunizar leituras que, ao observá-lo, o espectador deverá direcionar seu olhar para diversos focos, construindo, então, a identificação da

¹¹ Os novos grupos, que não têm uma ligação com religiões afro, muitos desses compostos por jovens de classe média, ganharam dos grupos tradicionais o nome de *Maracatus estilizados*.

cultura apreciada. É um fato que engendra uma nova perspectiva do ver espetáculos e ritos populares.

A MÚSICA

A musicalidade, no Maracatu de baque-virado, caracteriza-se por uma sequência de polirritmos em seus cantos, em que se encontra a poesia da fala agregada à melodia, sendo chamados de “toadas ou loas”. Normalmente, fazem alusão à vida na África, à coroação do Rei e Rainha de Congo e a situações do próprio grupo. Essas toadas são cantadas pelo *tirador de toadas* e, em determinados momentos, pela Rainha do Maracatu, seguidas da resposta dos súditos. Para Guerra-Peixe, essas toadas trazem características melódicas da música brasileira de origem negra, chamando a atenção para a interpretação que traz um sabor africano, haja vista pra seus intérpretes que estão acostumados a cantar nos terreiros.

A música percussiva é denominada de *toque*, e os instrumentos utilizados são o gonguê, o tarol, ganzás, a caixa de guerra e zabumbas. Esse instrumental do Maracatu de baque-virado é totalmente percussivo, diferentemente do Maracatu de baque-solto, que tem instrumentos de sopro e um ritmo mais próximo ao frevo. Em relação ao impacto desses instrumentos no Cortejo do Maracatu, Fonte Filho (1999) tece o seguinte comentário: “O instrumental do Maracatu de Baque-virado é exclusivamente de percussão. O gonguê, o tarol, a caixa de guerra e os zabumbas complementam-no e dão ao cortejo um caráter de encontro místico entre seus participantes”. O ritmo desperta no brincante uma reação que se aproxima, muitas vezes, do êxtase sublime. Tal atitude, que provoca prazer e vitalidade despertada sinestesticamente no corpo, remete-me a Pavis (2003), quando esse fala de interculturalidade e da necessidade de compreender a relação de corpo e espírito que cada cultura organiza.

Faz parte da análise da representação intercultural observar a maneira pela qual cada cultura parece conceber o ego dos indivíduos segundo uma identidade específica, relativa e conjectural, e logo distanciada de toda essência universal. Tal fato, em retorno, leva à

questão da relação entre o corpo e espírito que cada cultura regula (quer dizer, pensa e imagina) a seu modo. (PAVIS,2003, p.269).

Ao ouvir o ritmo do Maracatu, é comum e possível que seja despertado no espectador e no brincante a sensação de *estremecimento na alma*, melhor descrito, como se o corpo vibrasse a partir da toada forte dos tambores. Ouvir o ritmo dos compassos alternados pode provocar no brincante e nos espectadores lembranças dos batuques africanos, da ancestralidade que é resgatada nesse ato. Mário de Andrade (1980, p. 186), ao presenciar um maracatu em Recife, comenta sua reação sinestésica dizendo que “Era obrigado me afastar de quando em quando para... pôr em ordem o movimento do sangue e o respiro”.

As batidas rítmicas alternadas executadas no Maracatu podem vir a provocar no brincante, bem como no apreciador, uma efervescência sinestésica¹². Sendo o corpo o primeiro meio de musicalidade do homem, em que a sonoridade sempre esteve como um elemento propositivo às suas expressões, essa sinestesia se dá como uma identificação do corpo como forma de interação entre o cortejo e o público. Isso faz com que se entre em estado de êxtase pulsante através da sonoridade provocada por seus instrumentos e pelas letras de louvores aos santos e reis coroados, reverberando no corpo sujeito de quem aprecia e vivencia o Maracatu. Além disso, essas batidas cumprem papel preponderante na sua atuação, o que se mostra contagiante para o público.

A INDUMENTÁRIA E ADEREÇOS

O Maracatu tem fama de colorido e de muito enfeitado. A diversidade de tonalidades que envolvem o cortejo possibilita à manifestação/espetáculo um grande desfile de variadas composições. Os brincantes, para poderem vivenciar seus “papéis”, estarão vestidos com indumentárias que irão identificá-los, recriando a roupagem que mantinha as características dos nobres

¹² Tomou-se a sinestesia como a sensação desencadeada devido ao estímulo do corpo por outro objeto, no caso a ressonância sonora no corpo do brincante.

européus nos séc. XVIII/ XIX. Os escritores e folcloristas Amorim e Benjamim apresentam duas hipóteses para tal caracterização:

A da cópia do modelo, de natureza hegemônica, imposto para as procissões e outros cortejos cívicos que, por imitação, foram apropriados e introduzidos no carnaval ou também impostos pelo poder público às agremiações carnavalescas, [...] e a da caricatura, ou seja, no espírito do mundo pelo avesso, nos dias da licença carnavalesca, o povo pode caricaturar o modelo solene das elites. (AMORIM & BENJAMIM, 2002, p.43).

Partindo dos pressupostos da cópia de um modelo hegemônico europeu ou da caricatura, a referência desperta a reflexão das possíveis motivações para a composição desse formato nas vestimentas no Cortejo do Maracatu. Pode-se entender que, por trás dessas possibilidades da origem da vestimenta dos brincantes, há questões sociopolíticas imbricadas tanto no que concerne à imposição das agremiações carnavalescas, impondo uma estética de uma elite, quanto à zombaria e a brincadeira por parte dos negros em aproveitar o momento do carnaval para criticar os seus patrões e senhores.

Câmara Cascudo (2002) relata que os reis e rainhas, em sua coroações, apareciam deslumbrantemente bem vestidos, “cobertos de joias e cordões de ouro finos”, emprestados pelas damas brancas e seus senhores. Dessa forma, demonstra-se uma determinada aceitação dos senhores em permitir que os negros participassem da festança das coroações, provavelmente, não oferecendo perigo algum de fuga ou de roubos.

Há de se registrar que as roupas velhas e antigas dos senhores eram doadas para os escravizados da casa grande ou para as confrarias, que tinham a função de distribuir. Eram roupas para festas, por mais que estivessem rasuradas ou remendadas.

Os adereços, que em geral são adornos (enfeites pessoais que, no Maracatu, contribuem para a visualização estética dos brincantes) criados especialmente para esse momento, trazem simbologias fortes a respeito das crenças e do comportamento que acompanham o povo em questão. Podem-se citar dois adereços importantes, identificadores dessa manifestação: um deles é a *Calunga*, que traz em si a simbologia da paz, do Axé na linguagem negra e

traz a representação religiosa da África em seus orixás. Segundo Guerra peixe, pode ser tanto feminino quanto masculino, embora seja comum ser chamada de “a” Calunga. O outro elemento é o Pálio (grande guarda-sol, com movimento giratório a todo o tempo, representando o mundo que gira; é levado por um súdito para proteger o Rei e a Rainha).



FIGURA 7 – Damas-do-Paço, Rei e Rainha com calungas e Pálios.
Fonte: <http://horizontegeografico.com.br/>

Os acessórios acima citados são alguns dos que ganham destaque. De acordo com outras figuras vistas no Cortejo, encontraremos outros adereços, como o estandarte conduzido pelo porta-estandarte, vindo à frente do cortejo, identificando a Nação, além da apresentação de cetros e coroas que são usados pelo Rei e pela Rainha. Lamparinas são levadas pelos Guardiões para iluminar o caminho, buquês de flores conduzidas pelas damas-do-buquê, lanças, pelos caboclos de lanças, e assim segue o cortejo, marcado, também, pelo uso de joias e turbantes por parte de alguns dos participantes, como as baianas.

A DANÇA

Segundo Jean-Marie Pradier (1999), um dos autores do manifesto da etnocenologia, a espetacularidade está para a humanidade como uma marca que sugere, que identifica e *significa* os vestígios de descendências milenares.

Para a busca do entendimento do ato espetacular, é necessária a observação “do aspecto global das manifestações, incluindo as dimensões somáticas, físicas, cognitivas, emocionais e espirituais” (Pradier, apud Pavis, 1999, p.147), que possibilitam ao indivíduo reconhecer as características do grupo que está envolvido no evento. Assim, considero que se deve perceber nas expressões populares de cunho espetacular o que é produzido quando o evento acontece, resgatando seus traços culturais, artísticos e estéticos. Analisando o Maracatu, que considero espetacular, não se pode desconsiderar o importante papel que exerce a dança, pois é o movimento dos corpos em ritmos cadenciados que irá conduzir elegantemente o cortejo pelas ruas, e em nosso trabalho essas corporeidades despertam um maior interesse. As danças tradicionais brasileiras são um rico tema, mas pouco explorados nos estudos de maneira contundente, bem como não encontramos, academicamente, um número extenso dessas questões abordadas em documentos.

O historiador e coreógrafo Fernando Ferraz (2012) revela-nos que as danças de matrizes africanas “constituem linguagens artísticas e campo de conhecimento”, pois

essas danças engendram-se como fazer estético diaspórico, capaz de articular formas híbridas entre corporalidades associadas aos repertórios tradicionais da cultura afrodescendente, a reinvenção constante dessas matrizes na contemporaneidade e as dimensões e os engajamentos da movimentação política negra. (FERRAZ, 2012. p. 74)

Como uma forma de arte que registra os traços de uma história de presença e ressignificação do negro na nossa cultura, a dança no Maracatu, em seus primórdios, era despreocupada, ou seja, não obedecia a uma coreografia definida. Antes, sim, conservavam-se as características estéticas, que fazem perceber as matrizes corpóreas, porém há uma liberdade no seu uso. Ou seja, não é facultado que todas as pessoas devem dançar simetricamente e ao mesmo tempo. Como considera a coreógrafa Lia Robato (1994, p. 79), vale salientar a dança de origem africana: aquela que “reflete

uma sociedade tribal, onde há maior integração social, *relativa*¹³ a uma sociedade voltada para natureza (animismo); uma tentativa de representar a força telúrica, a ‘garra’ e a alegria”.

Ainda, Henriques (2009) fala que a dança, para os africanos, assim como a música, mantém uma ligação com “os espíritos, os superiores e os antepassados”. E que, para desempenhar a função africana de acolher as divindades nos rituais, o corpo exige flexibilidade.

A partir dessa espontaneidade ou flexibilidade que caracteriza a sua dança, o Maracatu apresenta-se com essa liberdade de escolha, facilitando para o dançante o modo de expressar o seu momento. Embora se possam perceber algumas figuras do Maracatu, ao fazer movimentos específicos, não é regra a sincronia de uma coreografia sistematizada durante sua apresentação. Reforça-se essa compreensão na fala do folclorista José Ribeiro: “como um cortejo em desfile, o maracatu, no seu todo, não possui dança própria. Apenas as ‘Baianas’ e os ‘Caboclos’ apresentam coreografia característica. As ‘Baianas’, nos seus ordenados trejeitos e balanceios, evocam as danças dos ‘Xangôs’ – cerimônias religiosas afro-brasileiras do Nordeste.” (RIBEIRO, 1978, p. 285-286). Os braços em movimentos ondulados, ou mãos fechadas, com braços abrindo e fechando na altura do tronco, executados no ritmo cadenciado dos tambores, constituem uma característica marcante advinda da herança religiosa. As danças dos Orixás, realizadas nos terreiros de Candomblé, servem de base para muitos movimentos.

Embora os movimentos no Maracatu tenham certa liberdade de execução, nos dias atuais percebe-se que as Nações já se preocupam em criar movimentos que permitam ao Cortejo ter uma elaboração técnica mais complexa, obedecendo a uma sincronia nos movimentos. Por mais que conservem as características da dança negra e os movimentos de outrora, partituras dançantes que seguem um mesmo padrão já são constitutivas nas nações na contemporaneidade. Vemos que a divulgação da dança do Maracatu, como outros festejos populares por meio de grupos artísticos folclóricos e parafolclóricos, induz leituras e matrizes corpóreas que terminam por se incorporar nos cortejos e nas ruas. Essas novas formas de esses grupos

13

Grifo meu.

dançarem Maracatu criam nomes e modelos definidos adotados em coreografias. Considero que, no fluxo das transformações dinâmicas da cultura, esse fato tem colaborado para a manutenção e continuidade da tradição, ponderando, evidentemente, a necessidade de que as pessoas envolvidas nesse processo de mutação devam estar cientes dessas mudanças estéticas e artísticas, mantendo a essência matricial e contextual dessas danças. Tais movimentações serão exploradas no capítulo 4.

Essa organização vai caracterizando o que se chama hoje de “movimentos afros” na dança, como se pode constatar nas observações feitas pelo professor estudioso das populações afrobrasileiras Edilson de Souza, ao falar sobre a trajetória dos rituais negros para os palcos na atualidade:

Não obstante, constatamos que a atividade de batuques continuou sendo praticada não apenas como ritos religiosos dos negros, como também em atividades artísticas, pois, as práticas de cultos ancestrais faziam parte das inúmeras sociedades africanas que compunham a África Negra. De modo que essa manifestação evoluiu para uma prática corporal que contemporaneamente chama-se afro [...] através da sistematização de narrativas míticas, já no século XX, os diretores–coreógrafos e dançarinos-atores criaram repertórios coreográficos que se tornaram temas clássicos dessa forma de dança. E, ao espetacularizarem essas narrativas, deram continuidade à função de contadores de história, mesma função atribuída a alguns escravos que viveram no século XIX. (SOUZA, 2001, p.19).

Entende-se, então, que os artistas se utilizaram da corporeidade contida nessas manifestações, adotando-a como matriz para uma técnica elaborada e exposta ao público das artes coreográficas. Para o pesquisador, os artistas assumem o papel dos contadores das narrativas negras ao promover a espetacularização destas nos palcos. Seria uma narrativa corpórea dos povos negros nos dias de hoje. Narrativas essas que, corporalmente, revelam os repertórios socialmente construídos por meio de movimentos e gestos, crenças e ludicidade que se organizam em conhecimento.

As danças deixadas pelos ancestrais negros contêm narrativas que se mostram em diversas manifestações realizadas em nossos dias. Sendo assim, o entendimento da expressão narrada no Maracatu reafirma a Cultura Negra

através desse processo expressivo e comunicativo. Através das danças, no Maracatu, os corpos divulgam códigos que caracterizam uma reorganização do corpo que pontua os fazeres de um povo.

Acreditando na importância das danças afrobrasileiras, tanto para inspirar técnicas e estéticas para artistas profissionais, quanto para agregar valores socioculturais, é fundamental perceber os diálogos que mantêm com o momento atual. Hoje as danças tradicionais ou populares sofrem um constante processo de transformação, seja por aspectos de uma reorganização em suas estruturas coreográficas, seja por contextos socioculturais.

As danças tradicionais ou populares sofrem um constante processo de transformação, haja vista que se faz oportuna uma reorganização contextualizada com base nos vários momentos histórico-sociais vivenciados. Para a importância da Dança como identificação cultural, Robatto (1994) tece as seguintes observações:

A dança, em certas regiões, é uma manifestação muito importante para sua gente. Certos povos precisam estar sempre em contato com suas danças como forma de integração. Reconhecer seu ambiente através da Dança é um dos processos de referência muito significativo para o indivíduo situar-se no mundo.

A dança vem contribuindo de forma preponderante na formação, manutenção e recriação de elementos da tradição cultural de diversas sociedades. As pessoas que ainda guardam informações sobre hábitos e costumes de seus antepassados, certamente se sentirão, saudavelmente, em sintonia com sua terra e sua gente. (ROBATTO, 1994, p. 37).

Sendo assim, o contato frequente e a insistência na manutenção dos hábitos dançantes da ancestralidade negra fazem-se, nesse processo, um elemento-chave na preservação das características estético-organizacionais do Maracatu e determinantes na manutenção dessa manifestação da Cultura Brasileira, assim como elemento fundamental aos processos de composição para a cena na contemporaneidade.

1.4- Nas rodas do Maculelê

Ô boa noite pra quem é de boa noite

Ô bom dia pra quem é de bom dia

A benção meu papai a benção

Maculelê é o rei da valentia.

(canção de domínio público das apresentações de Maculelê)

Quem nunca assistiu a uma apresentação de Maculelê sem ficar fascinado ou boquiaberto com as ousadas acrobacias e o ritmo energético provocado pelas batidas dos atabaques e dos bastões desses grupos que atire o primeiro facão, ou melhor, dois bastões, para que possa entrar na dança e se envolver na força guerreira que transborda nesses espetáculos.

As influências dos mitos e das danças africanas na produção artística popular têm sua parcela indiscutível de forte presença, no entanto não há como não se comentar que os diálogos com as outras influências culturais, como as ibéricas e as ameríndias, não possuem um olhar especial, para que entendamos os processos de construções dessas expressões populares em solos brasileiros. Para Artur Ramos,

Não existem, no Brasil, autos populares típicos de origem exclusivamente negra. Aqueles onde interveio em maior dose o elemento africano, obedecem, em última análise, à técnica do desenvolvimento dramático dos antigos autos peninsulares. Quer dizer: o negro adaptou elementos de sobrevivência histórica, e até enredos completos, ao teatro popular que ele já encontrou no Brasil, trazido pelos portugueses. (RAMOS, 1954, p. 35)

Nesse sentido, o autor traz uma problemática que deixa claro um hibridismo constante em nossas manifestações populares e que deve ser visto de modo a ser considerado fundante nos estudos a respeito dessas formas de expressões.

Para endossar essa reflexão, a professora/pesquisadora Eliana Reis, ao estudar o pós-colonialismo e a mestiçagem cultural, revela que as culturas africanas foram marcadas por migrações e invasões, tanto internas quanto

externas. O expansionismo europeu, a partir do século XIV, não encontrou culturas puras ou povos que tinham uma raça pura, como se passava miticamente. Assim, as culturas que chegaram a nosso solo já se mostravam mestiças. “Como qualquer região que não se mantenha isolada, a África já se mostrava híbrida – tanto no sentido biológico quanto no cultural – e múltipla” (REIS, 2011. p. 21).

Pensando nessas culturas híbridas que aqui chegaram, a mestiçagem cultural está fortemente presente em nossas expressões. Não há como não ter tal fato como uma das mais fortes características da formação da cultura brasileira. A dança do Maculelê está imbuída dessas misturas em sua história.

Meu contato com o Maculelê se procedeu do mesmo modo que a maioria de pessoas que vivenciou esta expressividade. Através de grupos de capoeira que adota o Maculelê em suas práticas. As informações registradas em escritas ou em imagens não são em grande quantidade, dificultando uma análise mais aprofundada. Como na maioria das danças de origem africana, o surgimento do Maculelê é obscuro e desconhecido concretamente. Alguns segmentos de grupos que o dançam consideram-no como de origem afroindígena, descartando uma pureza negra. Acredita-se que a manifestação dramática (sim, pois existe uma representação em seu contexto, no qual é celebrado um herói libertador e protetor de um povo) tenha surgido nos canaviais de Santo Amaro da purificação – BA no período colonial (séc.XVIII), tendo como mote central a luta pela liberdade de um povo (LEOPOLDINO e CHAGAS, 2012, LOPES, 1998). Os corpos que hoje dançam essa expressão popular recordam esse momento de experiência ou até mesmo de fantasia dessa ancestralidade que compõe nossa história.

O Maculelê, dança de forte expressão dramática, é normalmente executado por grupos de capoeiras, por figuras masculinas (embora já se encontrem mulheres a fazer), um misto de luta e dança em que seus dançantes trazem consigo bastões (também chamadas grimas) e evoluem com movimentos, muitas vezes acrobáticos, numa roda, acompanhados de canções e um forte ritmo tocado por atabaques.

Segundo o professor Augusto Lopes (1998), pesquisador da UFRJ e também conhecido como mestre Baiano do Anzol, são contraditórias as origens dessa manifestação popular e pouco esclarecidas. Existe um registro sobre a

feira de Maculelê no jornal *o popular* de 10 de dezembro de 1873, que circulava em Santo Amaro. Uma nota de falecimento aponta para essa expressividade como inserida nas festas populares da época com os seguintes dizeres: "Faleceu no dia primeiro de dezembro a africana Raimunda Quitéria, com a idade de 110 anos. Apesar da idade, ainda capinava e varria o adro (terreno em volta) da igreja da Purificação, para as folias do Maculelê". O pesquisador também relata que o mestre *Popó do Maculelê* foi um dos responsáveis pela propagação, considerado o pai do Maculelê no Brasil. O estudioso de causas afrodescendentes Manuel Quirino (1851-1923) indicou, em seus registros, uma possível relação do Maculelê com o Cucumbi (ou Cacumbi), visto que era essa uma dança que os negros cantavam e batiam em pedaços roliços de madeira. Ramos indica o Cucumbi como sendo uma manifestação também remanescente dos autos de coroações dos Reis de Congo, embora na fala a seguir, identifica-se fortes características de uma cultura indígena.

Na Bahia, os *Cucumbis* foram festejados durante muito tempo [...] As personagens devidamente fantasiadas, uns armados de arco e flexa, capacete, enfeites de penas, outros trajando corpete de fazenda de cor, saieta e setim ou cambraia, com enfeites de belbutina azul e listras brancas, traziam *grimas* (pequeno cacete) e instrumentos africanos [...] (RAMOS, 1954, p. 49)

O relato exposto, embora indique características de vestimenta, grimas, ou, observando o contexto da apresentação dramática do Cucumbi que mostra uma luta entre tribos africanas, pode ser associado ao maculelê, mas não confirma uma aproximação factual para a confirmação das relações entre essas expressões.

Na experiência com os sujeitos envolvidos neste trabalho, relatado no capítulo 4, tivemos a oportunidade de compartilhar a dança do Maculelê com o mestre Luiz Renato¹⁴. Nesse contato, como observado em relatos empíricos de outros grupos do gênero, ele reforçou a ideia de que há uma forte referência do

¹⁴ Mestre de Capoeira. Doutor em Sociologia, mestre e Bacharel em Sociologia. Realizou pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em História Comparada do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (2011).

Mestre Popó¹⁵, do Recôncavo Baiano, como sendo um dos grandes responsáveis para essa propagação para filhos e comunidade. Esse mestre foi um divulgador do aprendizado da arte do Maculelê, assumida por grupos de capoeira em seus batizados, festas e apresentações públicas. Há de ficar claro que a capoeira e o Maculelê não são a mesma coisa. A capoeira, como concebida, está no campo do jogo, da luta que foi ganhando ritmo e melodia em sua evolução, da luta disfarçada em dança que se tornou símbolo de rebeldia dos africanos no Brasil. A dança do maculelê foi “adotada” por grupos de capoeiristas como forma de aquecimento, entretenimento, complementando-se ou se interrelacionando como tradições próximas. Muitos dos grupos de capoeira desenvolvem coreografias elaboradas de maculelê, sendo uma atividade complementar em apresentações para públicos diversos.



FIGURA 8 - Pintura de negros dançando Maculelê - Rugendas

Como dito antes, não há uma única história de origem do Maculelê, nem uma precisão de onde são seus partícipes pioneiros e formato específico. Para entendermos essa origem, contarei uma das histórias passadas pela oralidade como reflexo do conhecimento empírico do povo e que, a partir de relatos contados por grupos de Maculelês, observa-se que a dramaticidade presente nas apresentações é embasada nessas histórias repassadas ao longo do tempo. Do que aprendeu e ensinou para o outro, que repassou para mais um e

¹⁵ Paulino Aluísio Andrade (Mestre Popó do Maculelê), considerado o “pai do maculelê no Brasil”, já no século XX, falecido em 16 de setembro de 1969, em Santo Amaro da Purificação. Fundou o grupo Conjunto de Maculelê de Santo Amaro.

que chegou ao saber de um mestre de capoeira muito respeitado, chamado Popó do Maculelê, que dizia ser o Maculelê uma luta em forma de dança aprendida por ele com negros mais velhos de sua comunidade.

Busca-se uma motivação para esse fato dançante, como, para tudo, há de haver um início. Dentre histórias repassadas pela cultura oral e que chegaram aos dias de hoje, por perceber uma maior aceitação entre grupos que vivenciam o maculelê, opto por repassar a que conheci nos grupos de capoeiras que se apoiam numa antiga lenda lorubá, a qual relata a vida de um negro chamado Maculelê, que tinha uma grave doença de pele e, por isso, foi expulso de sua tribo. Sozinho e sem cuidados, ele foi aceito por outra tribo, onde cuidaram dele. Certo dia, os homens da tribo saíram para suas atividades, levando todas as suas armas, ficando apenas mulheres, crianças, velhos e Maculelê em recuperação. Uma tribo rival invade-a e, para defender sua tribo, Maculelê resolve, sozinho, com ausência de armas, partir para a defesa, usando apenas dois bastões de madeira nas mãos. Ele conseguiu vencer os atacantes e se tornou um herói pelos membros da comunidade. Desde então, os membros da tribo passaram a festejar essa façanha representando o ato heroico.

Baseando-se nessa história, observei nos relatos de grupos que dançam Maculelê que há outras vertentes, sofrendo alterações ou variações, como, por exemplo, que a tribo que aceitou o negro Maculelê era de índios e ele foi levado até o Pajé, e este deu-lhe seus cuidados. É, assim, uma lenda afroindígena, pois, como diz Ribeiro (1995), *“Todos nós, brasileiros, somos carne da carne daqueles pretos e índios supliciados.”* A dança dos bastões simboliza a luta de Maculelê contra os guerreiros.

Há variantes de comentários que dizem ser uma dança de canavial, em que os negros, em seus intervalos de trabalho, dançavam com roletes de cana para extravasar o ódio que tinham por seus feitores. Seria uma espécie de expurgação contra os horrores sofridos pela escravidão.

Tais histórias relatadas pelo povo envolvem a origem da dança Maculelê, que está fortemente ligada aos grupos de capoeira que manifestam, em seus corpos, movimentos peculiares reveladores de mais uma marca de negritude com princípios de jogo, como diz Sodré:

A capoeira dos velhos mestres baianos jamais foi esporte, e sim jogo. É o mesmo que dizer que sempre foi arte, cultura. De um lado, a brincadeira, o descompromisso com a seriedade, tudo aquilo que restitui no homem a disponibilidade mental e física da criança. De outro, uma prática integrada de luta, dança, canto toque e forma de pensar o mundo. (SODRÉ, 2002, p. 22)

O Maculelê transmite, pois, o princípio do jogo, da cumplicidade de quem vivencia essa corporeidade. É dança que seduz crianças, jovens e adultos e aponta para reais possibilidades de pensar a realidade que nos envolve na busca de um corpo pensante como unidade no mundo contemporâneo. Um consenso nas histórias contadas e recontadas é o fato de a luta com bastões (grimas) ter ocorrido e Maculelê tê-la vencido. Provavelmente há de haver passagens históricas ou documentos que não foram estudados e divulgados em relação a essa origem não tão certa sobre essa manifestação. Deixo então esta abordagem como uma ponta de iceberg a ser explorada por futuros pesquisadores.

Em nossos dias, muitos grupos fazem essa representação, do herói em meio à luta, colocando como personagem central o Zumbi dos Palmares, inserindo um dos ícones da luta contra o sistema escravocrata no Brasil.

A propagação do Maculelê acontece principalmente a partir da década de 1960, com o grupo “Viva Bahia”, que divulgava manifestações do “folclore” baiano, dentre estes, Puxada de rede e Maculelê. Com isso, expande esse conhecimento por meio de seus membros, como é o caso do Mestre Baiano Anzol, que vem a participar do *Grupo Senzala* do Rio de Janeiro e implanta no repertório danças da cultura baiana.

Percebe-se, nessa conjunção, a dança do Maculelê como mais um instrumento na pedagogia do aprendizado do corpo cênico, e assim confluindo para nossos processos de construção de saberes para a cena na atualidade. Mostrando uma movimentação corpórea soberana, livre, sem grandes planejamentos e entregue ao seu próprio ritmo, o dançarino de Maculelê é um improvisador nato e, como artista, um criador permanente. Com a disseminação dessa dança, é possível encontrá-la nos diversos âmbitos, como escolas, universidades, grupos folclóricos em comunidades, em perfeita integração com a sociedade.

Considero, neste momento, dentro da pedagogia do saber popular, que os mestres do Maculelê, comumente os mesmos da capoeira, não tinham uma grande intelectualização no repasse desse conhecimento; vê-se um prazer espontâneo em vivenciar e doar o saber. “É como no Zen, em que se buscava um reflexo corporal, comandado não pelo cérebro, mas por alguma coisa resultante da sua integração com o corpo (SODRÉ, 2002, p.38).” E esse saber está no corpo do mestre, que repassa para seus aprendizes, os quais também o vivenciarão em seus corpos e passarão a constituir-se como sabedoria desses sujeitos. Assim, reporto-me a Alves quando expressa em seus estudos a junção da palavra *individualcoletivo* para explicitar o dialogismo do sujeito e do grupo, revelando na corporeidade os saberes da tradição estabelecidos nessa relação.

...se manifestar no dançar advém de outras corporeidades e de outros espaços/tempos que formam a história individualcoletiva do ser que dança. Portanto, é justamente por entendermos o corpo como espaço, no qual são registradas as vivências individualcoletivas; o *habitus* como sendo o que permite a passagem e a atualização desses registros entre as gerações e a corporeidade como a expressão das vivências registradas, que objetivamos tecer/percorrer uma rede de saberes étnico-culturais buscando compreender a incorporação, a perpetuação, a renovação e a expressão de saberes no contexto de danças afro-brasileiras. (ALVES, 2006, p. 32)

Estarão os ambientes acadêmicos ainda considerando a racionalidade como sendo soberania de uma mente, e que a sensibilidade do corpo é posta de lado como um complemento? Vejo que veicula de maneira pulsante a percepção de dar importância aos saberes vivenciados pelo corpo como fonte objetiva de formação do indivíduo como um todo, deixando as velhas concepções de dualismos e buscando uma perspectiva mais vanguardista em que somos humanos em corpo no mundo. Para isso as discussões que as tradições populares afrodescendentes promovem trazem em seu centro outro padrão de pensamento, fugindo da dualidade corpo e mente, razão e sensibilidade, e o próprio corpo é enaltecido nesses processos¹⁶, tendo um

¹⁶ Alves, 2006. p. 39

referencial corpocêntrico. Considera-se, desse modo, o “*centrismo*” para anunciar *corpocêntrico* como um corpo que está no centro das atenções do indivíduo e no mundo, um corpo que é e se mostra sujeito das elaborações do saber do universo, com capacidades de ordenar os fatos percebidos e transformá-los em símbolos, histórias, conhecimento. Ter o corpo como centro do fazer e entender-se como alguém capaz de produzir e dialogar com suas produções, de maneira que se venha a constituir relações de aprendizagens pra si mesmo. O corpo como forma de entender e se entender no mundo.

Todo dia é dia possível de Maculelê, mas, saindo das senzalas, ele ganhou os adros de igrejas e ruas em momentos festivos, sendo que 2 de fevereiro, dia de Nossa senhora da Purificação e Iemanjá, e 8 de dezembro, dia de Nossa senhora da Conceição e de Oxum, são considerados seus dias no recôncavo baiano. Vejamos, em sequência, os elementos que colaboram para que sejam identificadas as matrizes estéticas/artísticas dessa expressão de arte popular.

A DANÇA

As características que aqui são apresentadas resultam de observações e registros videográficos de grupos de Maculelê e de aulas vivenciadas por mim e pelos meus alunos durante o processo de desenvolvimento da pesquisa.



FIGURAS 9 – Movimento: acentuação ondulado de tronco e pernas flexionadas. Foto: Jonas Sales

A movimentação corpórea no Maculelê tem uma marcação muito forte devido ao ritmo imposto pelos instrumentos e a execução das batidas dos bastões. No seu contexto ancestral, eram homens que dançavam o Maculelê, mas hoje já vemos as mulheres inseridas nas coreografias. A dança apresenta uma forte acentuação no tronco, requisitando uma atenção especial para o trabalho com a coluna vertebral, e nas articulações dos braços, a sua execução ao manter o ritmo com o friccionar dos bastões. Suas acrobacias se aproximam das feitas na capoeira e, também, lembram muito o frevo de Pernambuco quando há movimentos em que se ajoelham e abrem-se as pernas para as laterais em noventa graus. Ou até mesmo o Moçambique de São Paulo/Minas Gerais que, em círculo, os integrantes manipulam bastões.

Nas demonstrações atuais de Maculelê, no desenho coreográfico, os componentes que representam a tribo rival formam um círculo em torno de uma pessoa (o herói). Eles trazem nas mãos um par de bastões (grimas) que, ao desenrolar a história através dos cânticos, será batido, acompanhando o ritmo dado pelos atabaques. Nesse círculo, entram duplas que duelam batendo seus bastões e executando movimentações com pés e braços num constante gingado em que existe um deslocamento das pernas semiflexionadas para frente, para trás e para os lados, como num círculo imaginário no chão, mesclando volteios e pulos. Movimentos acrobáticos são muito comuns, com saltos mortais, aberturas de pernas no ar, saltar e agachar com uma das pernas flexionada e outra estendida para a lateral/diagonal, como nos passos mais usuais do frevo.



FIGURA 10 – Movimento: salto com flexão de joelhos. Foto: Jonas Sales



FIGURA 11 – Movimento: abertura com perna lateral/diagonal. Foto: Jonas Sales

A manipulação dos bastões acontece geralmente com o bastão da mão esquerda parada, em horizontal na altura e frente do rosto, como pronto para a defesa, e o bastão da mão direita cruza na vertical, batendo-a.



FIGURA 12 – Movimento dos bastões. Foto: Jonas Sales

É comum que a configuração do desenho espacial da coreografia seja em círculo ou semicírculo, com duplas revezando demonstrações de movimentos ao centro. As batidas devem ser executadas ao ritmo da música, contribuindo para que as grimas sejam, também, instrumentos percussivos. Ao fazer o duelo com o parceiro de cena, essa atitude com os bastões assume a seguinte regra:

- a) ao bater meu próprio bastão: com a mão esquerda seguro o bastão na horizontal, sugerindo prontidão para a defesa, e com a mão direita, fricciono os bastões em movimento para baixo;

- b) ao bater no bastão do parceiro: bato com a mão direita fazendo o movimento para cima (ataque).



ILUSTRAÇÃO 5

Lopes (1998) atenta que, na atualidade, o Maculelê vem sofrendo alterações marcantes, tanto em sua coreografia, quanto nas indumentárias. Já percebemos um desenho coreográfico diferente das rodas, como, por exemplo, fileiras indianas ao entrar em cena até formar a roda ou todo o grupo voltado para a frente com duplas a dançar isoladamente. Também se percebe a entrada aleatória, em que os dançantes se posicionam livremente no espaço, sem composição de pares e com movimentos separados. Há grupos que, além da manipulação dos bastões, utilizam também facões e tochas como elementos, para que o espetáculo fique mais arrojado e cause belos efeitos devido a tais elementos. Essa característica torna-se uma agregação estética feita pelos grupos atuais, visando a uma projeção mercadológica ou parafolclórica. Não há problema em propagar essa e outras expressões de artes populares para turista ver. Assim como a capoeira, o Maculelê chama muito a atenção do público, principalmente do turista, ou seja, é espetáculo vendável. Mas ressalvo, mais uma vez, ser importante que a preocupação com a conservação de suas matrizes seja acentuada, para que não se dilua com o passar do tempo.

Há de se ter uma atenção especial para que o fator mercadológico e apresentações para o grande público não venham a ser uma situação de descaracterização dessa expressão popular. Embora saibamos que as manifestações populares vivas sofrem modificações ao longo do tempo, a manutenção conservando suas principais características faz-se fundamental, para que estas possam ser conhecidas, pesquisadas e recriadas nos diversos ambientes da sociedade, seja por pesquisadores, seja por artistas, seja por populares. É imprescindível que a conservação da história e dos elementos que a fazem possa estar clara e perceptível.

É evidente que a recriação dessas expressões para o palco sofrerá alterações, a ser considerada a licença poética do artista. No entanto apreender as matrizes de uma expressão popular para recriação artística não significa a desapropriação de seus elementos fundantes, bem como quais os objetivos para o trabalho do artista cênico ao trabalhar com essas características. Essa discussão merece ser pensada de maneira mais aprofundada e far-se-á mais à frente.

A MÚSICA

A musicalidade que compõe o Maculelê caracteriza-se por um ritmo marcado pelos bastões de madeiras acompanhados por atabaques e versos cantados. As canções, historicamente, eram, na maioria das vezes, em dialetos africanos, para que os feitores não entendessem o que cantavam. Foram acrescidos de histórias heroicas, valentia, louvores e pedido de proteção a santos cristãos ou que fazem alusões a momentos e personagens históricos, como Zumbi dos Palmares e a princesa Isabel ao assinar a isenção da escravatura. Como podemos ver nos versos a seguir.

Canção 1

Nós somos pretos da Cabina de Luanda/ na Conceição viemos louvar
Aruanda ê ê ê Aruanda ê êêê a
Nós somos pretos da Cabina de Luanda/ na Conceição viemos louvar
Aruanda ê ê ê Aruanda ê êêê a
Hoje é dia de Santa Barbara/ a trovoadá roncou no mar
Aruanda ê ê ê Aruanda ê êêê a
Hoje é dia de Santa Barbara/ a trovoadá roncou no mar
Aruanda ê ê ê Aruanda ê êêê a

Canção 2

Sou eu, sou eu, sou eu maculelê sou eu
Sou eu, sou eu, sou eu maculelê sou eu
Eu pego a corda eu dou um nó maculelê nós somos maior
Sou eu, sou eu, sou eu maculelê sou eu
Eu venho de longe cheguei agora vim com Deus e Nossa Senhora

Sou eu, sou eu, sou eu maculelê sou eu
E nós viemos do mato grosso, somos assucena da Mata real
Sou eu, sou eu, sou eu maculelê sou eu

Canção 3

Vamos todos a louvar/ a nossa nação brasileira
Salve Zumbi dos Palmares oh! Meu Deus
Que nos livrou do cativoiro

As canções são executadas normalmente por um cantador e o coro responde.

Os atabaques usualmente utilizados são três:

Rum – o Atabaque maior – apresenta um som mais grave.

Rumpi – o Atabaque médio – com sonoridade média.

Lê – Atabaque menor – com som mais agudo.



FIGURA 13 – Instrumentos ao centro da roda. Foto: Jonas Sales

Os dois primeiros, o *Rum* e o *Rumpi*, normalmente fazem as bases, sem grandes improvisos, enquanto o *Lê* abre possibilidades para que o tocador fique mais liberto para improvisar com repiques. Além dos atabaques, para compor essa musicalidade negra, acrescenta-se o agogô e o ganzá. E para a caracterização fundamental dessa música, os bastões polidos que os dançarinos manipulam enquanto dançam.

A INDUMENTÁRIA E ADEREÇOS

As vestimentas utilizadas pelos antigos no Maculelê eram simples, somente calção e chapéu (FALCÃO, 2009). Com o passar do tempo, sofreram variáveis a partir de uma estética estereotipada das tribos guerreiras africanas ou brasileiras. Essa caracterização é comumente propagada pelos grupos de Maculelê em suas apresentações públicas a partir de propostas estéticas estilizadas ao longo do tempo.

De acordo com Andrei *et.al* (2012), os grupos, principalmente nos dias atuais, normalmente vestem-se com saias e braceletes de sisal ou cordão. A palha remete ao símbolo de proteção contra a morte e está associada ao orixá Omulu (provavelmente remete à situação de enfermidade da personagem Maculelê). Usam fios de conta cruzados à frente do corpo, o que seria um sinal de proteção espiritual para a luta. As cores habituais para essas contas são branco, vermelho e preto, que remetem aos orixás Exú, Oxalá e Xangô, respectivamente. Alguns grupos preferem usar a roupa típica da capoeira, ou vestimentas típicas baseados em tribos africanas. Existem também elementos de cabeça como os guritas (touca de ponta) e lenços no pescoço. Os pés estão descalços e usam os rostos pintados de negro ou de listras brancas.



FIGURA 14 – Apresentação de Maculelê – alunos CEN - Foto: Jonas Sales

Cumpriu-se até aqui a apresentação das características visuais, de movimentação e de historicidade das expressões populares Maracatu e Maculelê. Essas referências estéticas incorporadas na cultura brasileira serão tomadas como alicerces em nosso trabalho técnico-poético-criativo. Acredita-se que a negritude presente nessas expressões de tradições afrodescendentes e reveladas em corporeidades, propiciarão diálogos capazes de propor metodologias pedagógicas para enriquecer repertórios do artista cênico em seu trabalho.

Capítulo 2

Das Corporeidades à *Corponegritude*



FIGURA 15 – Maracatu com alunos do CEN/UnB – Foto: Jonas Sales

Neste momento da discussão, peço permissão ao poeta Carlos Drummond de Andrade para que suas palavras tragam inspirações e suscitem reflexões nesta exposição de ideias. Trago o poema *A metafísica do corpo*, com o objetivo de instigar nossa percepção corpórea.

A metafísica do corpo se entremostra
nas imagens. A alma do corpo
modula em cada fragmento sua música
de esferas e de essências
além da simples carne e simples unhas.

Em cada silêncio do corpo identifica-se
a linha do sentido universal
que à forma breve e transitiva imprime
a solene marca dos deuses
e do sonho.

Entre folhas, surpreende-se
na última ninfa
o que na mulher ainda é ramo e orvalho
e, mais que natureza, pensamento
da unidade inicial do mundo:

mulher planta brisa mar,
o ser telúrico, espontâneo,
como se um galho fosse da infinita
árvore que condensa
o mel, o sol, o sal, o sopro acre da vida.

De êxtase e tremor banha-se a vista
ante a luminosa nádega opalescente,
a coxa, o sacro ventre, prometido
ao ofício de existir, e tudo mais que o corpo
resume da outra vida, mais florente,
em que todos fomos terra, seiva e amor.

Eis que se revela o ser, na transparência
do invólucro perfeito.

(ANDRADE, Carlos Drummond. 1987)

As palavras ditas pelo poeta guiam-nos para uma percepção do corpo envolvida de sensações, de metáforas de um corpo que se revela mundo. Um corpo feito em partes e que é um todo. Um invólucro que é perfeito e que se mostra em imagens, símbolos, poesia, arte. É pensando nesse corpo que não é só matéria, mas também alma, que adentraremos na discussão sobre a corporeidade presente na cultura afrodescendente e inserida nas danças tradicionais abordadas neste trabalho.

Discutir as relações do corpo na contemporaneidade nos conduz a refletir sobre o seu papel ao longo da história humana. Diferentes frentes epistemológicas, como a psicologia, fisiologia, sociologia, antropologia, tecnologia, a arte, discutem e apontam as relações da sociedade e do homem com o seu corpo, no intuito de desenvolver conhecimentos específicos. Desse

modo, provocam reflexões e elaboram hipóteses que vão sendo reformuladas ao longo do tempo.

Este trabalho não deseja uma retomada dessa larga gama de reflexões que se fizeram ao longo de nosso percurso histórico. No entanto abordarei alguns dos pensamentos que nortearam a filosofia e outros campos de estudos, para que a discussão sobre corporeidade possa assumir algumas importantes referências. Terei como norteadores nessa discussão introdutória, além de clássicos como Merleau-Ponty, estudos de pensadores contemporâneos, como Leandro Cardim, Petrucia Nóbrega, dentre outros.

É evidente que a contribuição de filósofos, durante a história humana, mostrando suas reflexões a respeito do corpo, direcionou e direciona o pensamento atual. Não podemos deixar de lado suas contribuições, para que pensemos o corpo na contemporaneidade. Tanto a ciência quanto a filosofia ocidental arquitetaram distinções e oposições entre corpo e alma. É possível reconhecer, na atualidade, que tal dicotomia é questionada, suscitando novos horizontes de discussões e de entendimentos sobre o assunto.

Ao fazer um panorama sobre os estudos do corpo na filosofia, o filósofo Leandro Cardim aponta ideias clássicas, como a de Platão, de um dualismo entre soma (corpo físico) e a *psyké* (a alma), em que há um mundo sensível e um mundo inteligível, onde “o corpo é movido pela alma e é ao mesmo tempo, cárcere ou prisão da alma” (CARDIM, 2009), suscitando provocações e incitando filósofos que vieram posteriormente.

Na Idade Média, o corpo pecador, que aprisiona males, que é símbolo de culpa, faz-se necessário à libertação. O homem precisa ter uma alma pura e poder viver sua verdadeira essência ultraterrena. É esse o pensamento que conduzirá os filósofos-teólogos como Santo Agostinho e São Tomaz de Aquino. É um corpo que tem fim, uma natureza que a alma se apossa para uso e essa alma volta para o mundo divino. O corpo, então, é elevado, de acordo com Ferreira e Siva (2011) a “status de sagrado” em que é o “habitat da alma”.

Não obstante, na Idade Moderna, o filósofo francês René Descartes trará uma oposição entre corpo e alma, de forma a propagar uma das ideias mais comentadas desse período. Com as mudanças tecnológicas, biológicas e físicas o humano entra em uma fase de descobertas e de questionamentos sobre “ser” no mundo. Além de o homem ser um animal racional, será também

um homem influenciado pelas máquinas, e a ideia mecanicista será configurada fortemente, traduzindo-se no corpo. Descartes irá definir a subjetividade ou o interior do sujeito pensante em oposição radical ao sujeito objeto. O corpo, para esse filósofo, será um *corpo que sou* e o *corpo que tenho*, sendo não apenas um corpo físico, mas também um objeto possível de estudos biológicos e psicológicos. Nesse sentido, “o mundo será compreendido como uma grande máquina que deve ser analisada pelo sujeito pensante” (CARDIM, 2009).

A valorização do corpo como um elemento pertencente à natureza, sendo corpo presente nos atos da humanidade, é um elemento de vida na terra e que não pode ser negado; é defendido por Nietzsche (final do século XIX), vindo a criticar as concepções dualistas sobre o corpo. Este aponta a consciência como presença integral ao corpo, “porém o devir dos processos corporais não podem ser traduzido em palavras, conceitos, processos racionais simplificadores. Ao corpo se atribui uma inteligibilidade pautada no domínio sensível” (NÓBREGA, 2000). Esse filósofo traz para a roda de discussões um *corpo vivo*, invertendo os valores dos discursos anteriores e da religião, incentivando uma não negação do corpo, e este sendo o fio condutor da vida humana que se relaciona com outros corpos em uma integração social.

Já no século XX, encontraremos o pensamento de Maurice Merleau-Ponty, que traz a reflexão de um corpo fenômeno e torna-se um marco referencial sobre o pensar o corpo no contexto da filosofia. Ele enfatizará que “não existe homem interior, o homem está no mundo, é no mundo que ele se conhece” (MERLEAU-PONTY, 1999, p.6,). Sendo assim, o homem é sujeito e objeto no mundo. O corpo, para ele, é o mediador em matéria entre o humano e o mundo, é o ponto de vista sobre o mundo, o corpo está no mundo, como objeto deste e como um sujeito que se relaciona com outros objetos neste.

Ele traz à tona um corpo no campo da experiência da percepção, e, nesse sentido, o objeto percebido tem suas propriedades, porém é movediço. Está em constante movimento e é possuidor de uma ambiguidade, fazendo com que mereça a dúvida. A ciência, na maioria das vezes, coloca o percebido em linhas gerais, como algo exato, sem a abertura para outras possibilidades de questionamentos e não vê que “o próprio do percebido é admitir a ambiguidade, o movido”, é deixar-se modelar por seu contexto. Portanto o

contexto está a modelar as nossas percepções (MERLEAU-PONTY, 1999, p.33). No caso das expressões de cenas populares, há de considerarmos os contextos que estão inseridos no universo da manifestação. Há de analisar-se a religiosidade presente em grande maioria dessas, a movimentação criada por corpos que vivenciam técnicas de trabalhos em seu cotidiano. Há de considerar os referenciais sociais em que os sujeitos estão inseridos, as comunidades que vivem e dialogam no seu dia a dia, dentre outros contextos.

A filósofa e historiadora Marilena Chauí (1995), no seu livro *Convite à Filosofia*, afere ao corpo um significado que vai em direção oposta ao das ciências naturais quando diz que

Meu corpo não é coisa, não é máquina, não é feixe de ossos, músculo e sangue, não é uma rede de causas e efeitos, não é um receptáculo para alma ou para uma consciência: é meu modo fundamental de ser e de estar no mundo, de me relacionar com ele e dele se relacionar comigo. [...] É esse ser ou a essência do meu corpo. (CHAUÍ, 1995, p. 244)

De maneira direta e límpida, a filósofa coloca-se como corpo no mundo e mostra a relação dialógica que envolve o ser e estar no mundo. Revela um corpo sensível que se sente e é sentido, que é interior e exterior. Portanto esse corpo sensível é construtor de símbolos que se reconfiguram nos processos de relações com a coletividade e experimentos do “eu” nesse meio grupal.

A partir dessas considerações sobre corpo que permeiam os pensamentos filosóficos no Ocidente, não se deseja para este trabalho um corpo que reforce o dualismo divulgado e que ainda mostre reflexos em diversos comportamentos sociais, como a célebre frase “corpo são, mente sã”. Considerando que somos humanos em uma terra já existente antes mesmo de nós, que o homem busca representar esse mundo e dialoga com ele, deseja-se um corpo que é movimento, que é sexualidade, que se manifesta como linguagem e arte. Como diz Merleau-Ponty, “o corpo é o veículo do ser no mundo, e ter um corpo é, para um ser vivo, juntar-se a um meio definido, confundir-se com certos projetos e empenhar-se continuamente neles.” (1999,

p. 122). É esse corpo que se entranha na subjetividade do mundo que se deseja explorar na experiência com Arte e Educação proposta neste trabalho.

Toma-se o pensamento de Merleau-Ponty com seus estudos de fenomenologia, em que estuda a essência (da percepção, da consciência), sendo também uma filosofia que busca compreender o homem em um mundo a partir de sua facticidade. O mundo está ali para além da reflexão. É algo que existe. Tentativa de relato de nossa existência e relação com o mundo como ela é. “É em nós mesmos que encontramos a unidade da fenomenologia e seu verdadeiro sentido.”¹⁷. Busca-se, portanto, um ser no mundo, que percebe e é percebido, pois, como reflete o filósofo, “o mundo não é um objeto do qual possuo comigo a lei de constituição; ele é o meio natural e o campo de todos os meus pensamentos e de todas as minhas percepções explícitas.”¹⁸. Assim, há de considerarmos que não há uma interioridade do homem, pois ele está no mundo e é nesse mundo que ele está apto a conhecer-se.

Um corpo que percebe através do sensível pode apreender tais percepções do mundo e estes se tornarem conhecimento. pois “o visível é o que se apreende com os olhos, o sensível é o que se apreende pelos sentidos” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 28).

Seguindo esse princípio, este trabalho fará conexões em que as experiências sensíveis provocadas em nossa ação, em que formas e técnicas são apreendidas pelos partícipes do processo cênico pedagógico, visam à consciência e elaborações de saberes a partir da experiência sensível. Nas expressões de artes populares manifestadas por sujeitos socioculturais, encontram-se suas subjetividades e tornam-se saberes engendrados na história dessas expressões.

“A experiência sensível é um processo vital, assim como a procriação, a respiração ou o crescimento”¹⁹. Portanto é interessante refletir que o sensível não é apenas o abstrato. Ele também é biológico, afinal sentir passa por questões biológicas (físico). O aparelho sensorial não conduz o sensível, e sim o capta, registra-o. Eles são as periferias para que se registre de fato nos órgãos centrais do saber, para que se possa ser cognitivo.

¹⁷ MERLEAU-PONTY, Maurice. (p. 2)

¹⁸ Ibid. (p. 06)

¹⁹ Ibid. (p.31)

A pesquisadora da obra de Merleau-Ponty, professora Terezinha Petrucia da Nóbrega (2010, p. 31), reforça a ideia do cognitivo ao dizer que “A vida é um processo cognitivo, desde os níveis mais elementares até as formas mais complexas, como os seres humanos. A cognição emerge da corporeidade, da dinâmica dos processos corporais.” Desse modo, mesmo que as vertentes de pensamento tradicional do ocidente tenham considerado o fator corpo como algo irrelevante, o ser humano construiu gamas de saberes em diversos campos, como a arte, a ciência e demais práticas corporais possíveis de vivenciar na cultura e educação ao longo da história humana.

Nesse contexto, esta conversa apontará para a percepção do corpo na arte, buscará agregar os conhecimentos desenvolvidos sobre o corpo, adequando-os às práticas artísticas. Assim, as artes da cena têm, em seus contextos, uma comunicação que usufrui diretamente do corpo, descobrindo e elaborando linguagens que o colocam como eixo central na instrumentalização do artista cênico.

2.1 – Da Corporeidade.

É na corporeidade do artista que as artes da cena constroem signos, comunicam e constituem ideias, pensamentos, emoções. O artista cênico é um viés de explicitação de homens e mulheres que possuem uma história cultural e que querem ser compreendidos pelo seu grupo e por outras comunidades. Assim vem sendo ao longo de nossa história.

Interessa-nos, aqui, pensar o corpo na arte, um corpo sensível, propositor de formas estéticas, que comunica, que desperta e aguça o olhar do espectador. Um corpo que se relaciona com o eu e com o coletivo em busca de ser e viver neste mundo.

Opto, nesse percurso, por trazer alguns posicionamentos a respeito do corpo desejado nesse processo. Os autores que trago para este diálogo, de algum modo, compartilham com os anseios e pensamentos buscados sobre corpo para este trabalho de Arte e educação do sujeito. Um corpo que se insere no mundo e recebe suas influências. Que se transforma, se educa, se ressignifica.

Considerando o universo das danças tradicionais abordadas nesse processo, Nóbrega (2009) relata que

a percepção do corpo nas danças da tradição, por vezes ditas folclóricas ou populares, revelam outras possibilidades de compreensão do fenômeno, especialmente pelas possibilidades lúdicas e participativas da relação corpo, dança e meio técnico expressivo que definem esse universo. (NÓBREGA, 2009, p.29)

Nesse sentido, nosso diálogo será com o corpo que se percebe e/ou se descobre envolvido no universo da ludicidade, que se propõe a conectar-se com o mundo técnico/expressivo do popular, que apreende seus saberes na prática do fenômeno estético/artístico.

Apreciando o pensamento fenomenológico do filósofo Merleau-Ponty, este assinala para um corpo vivo, que vive os seus prazeres, que se disciplina, sente emoções. Um corpo que constitui diversas técnicas corpóreas, que cria e simboliza em seus movimentos. Um corpo criador de cultura.

O corpo é nosso meio geral de ter um mundo. Ora ele se limita aos gestos necessários à conservação da vida, e correlativamente, põe em torno de nós um mundo biológico, ora brincando com seus primeiros gestos e passando de seu sentido próprio a um sentido figurado, ele manifesta através de um novo núcleo de significação: é o caso dos hábitos motores como a dança. Ora, enfim a significação vida não pode ser alcançada pelos meios naturais; é preciso então que ele se construa um instrumento, e ele projeta em torno de si um mundo. (MERLEAU-PONTY, 1999, p.203)

Assim, o corpo significa o seu meio, o seu ambiente. O corpo está em diálogo com o mundo, sendo fenômeno, bem como percebendo os fenômenos expostos no mundo. Nesse diálogo, as coisas podem e são ressignificadas em formas de comunicação, de linguagem, de aprendizagens. Por esse viés, acredito que, ao dançar, o sujeito envolvido nesse ato de movimento não executa apenas uma técnica corpórea, mas transforma em códigos, em reflexos de um mundo em que vive esse corpo. O corpo é natureza e cultura, é objeto e sujeito do fazer e do apreciar. O corpo transforma o físico e transcende

a experiência com o mundo. Merleau-Ponty ainda acrescenta afirmando considerar o corpo como ponto de vista do mundo, envolvido com os objetos que o cerceiam. E assim se dá uma relação do corpo no tempo e no espaço, refletindo um corpo que é natureza e alma, objeto e sujeito.

Da mesma forma, trato minha própria história perceptiva como um resultado de minhas relações com o mundo objetivo; meu presente, que é meu ponto de vista sobre o tempo, torna-se um momento do tempo entre todos os outros, minha duração um reflexo ou um aspecto abstrato do tempo universal, assim como meu corpo um modo do espaço objetivo. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 108)

A visão de Merleau-Ponty contribui, pois, para uma discussão sobre um corpo objeto e sujeito de sua percepção, um corpo fenômeno e, assim, cria-se a perspectiva do sentir e perceber as formas estéticas das performances populares vistas em nosso cotidiano, para que possamos construir e reinventar a linguagem artística que se instala na contemporaneidade.

Nas danças populares, a vivência do coletivo é fundamental para que o individual se comunique e se entenda a partir das relações estabelecidas pelo grupo. Os saberes se constituem por interrelações entre o “eu” e o(s) “outro(s)”, estabelecendo conexões de corpos e de entendimento do universo que está em seu entorno. Dessa forma, são provocadas experiências estéticas, e o conhecimento sensível é permitido. O corpo é o lugar da apreensão dos fenômenos estéticos, uma vez que “*as propriedades sensoriais de uma coisa constituem, em conjunto, uma mesma coisa, assim como meu olhar, meu tato e todos os meus outros sentidos são, em conjunto, potência de um mesmo corpo integrado em uma só ação.*”²⁰ Observa-se, então, um corpo que é um todo, e não fragmentos nessa relação do sentir, do experimentar.

O corpo está inserido em uma cultura, ele é sujeito de uma cultura individual e coletiva. As danças tradicionais estão inseridas no contexto de uma cultura grupal, permeiam saberes e são passadas entre os seus partícipes, visando, assim, a um elo entre o passado vivido, o presente que se vive e um

²⁰ Idem. p. 426.

futuro. Viana (2009), pesquisador/professor (UFMA), seguindo o pensamento fenomenológico de Merleau-Ponty, diz que

O corpo é, ao mesmo tempo, natureza e cultura, pois é constituído do mesmo tecido das coisas do mundo e com elas se relaciona, ultrapassando a fronteira animal a que está preso, cria símbolos, cria e recria cultura. Por seu caráter simbólico, o ser humano transcende situações, cria lógicas, correspondências para manter sua existência [...] (VIANA, 2009, p. 84)

Assim, o Maracatu e o Maculelê, bem como outras danças da tradição popular, trazem em seu contexto corpóreo, pelo ato da dança, a criação simbólica que é conferida ao ser humano. No ato de dançar, configuram-se e se reconfiguram as relações “corpo e mundo” que dialogam e se reconstróem constantemente em processos de organização de saberes.

Esse corpo que dança, na vivência de seus movimentos, apreende, constitui saberes, pensa e projeta os conhecimentos ordenados a partir das percepções decorridas na experiência estética.

Trago o filósofo Michel Serres para contribuir com essa discussão:

O corpo em movimento federa os sentidos e os unifica nele. Essa visão corporal global e esse toque, cujo maravilhoso poder de transubstanciação transforma o paredão rochoso em matéria mole e fibrosa, continuam sempre a produzir encantamento, mesmo na ausência tácita da música. (SERRES, 2004. p.15)

Serres considera que o corpo, ao dançar, mesmo sem os estímulos sonoros, agrega os sentidos em uma totalidade, em uma percepção global, provando assim uma transubstanciação, uma reorganização da estrutura primeira. Ou seja, que o corpo mostra, nessa experiência, conhecimentos, encadeando as esferas biológicas e culturais.

Um corpo que é objeto do conhecimento, instituído na Idade Moderna com os estudos da medicina científica e anatomia, é contraponto à concepção de um corpo que projeta saberes. Ideias que buscavam as relações de causa e efeito, considerando um “corpo máquina” dissociado da alma. A concepção de corpo projetada nessa discussão tem a ele próprio como propulsor do

conhecimento, visto que, a partir da percepção do universo à sua volta, o corpo é constituído de frequentes e diferentes relações. Como afirma Viana (2009),

O corpo em suas diversas experiências conhece. A percepção das coisas do mundo é dilatação da presença corporal [...] O conhecimento produzido por esse corpo soa como poesia, desperta, invoca nossos sentidos. Conhecimento sempre aberto a novas interpretações para além das coisas vistas ou ditas. (VIANA, 2009, p. 90)

O pesquisador coloca, portanto, que perceber o mundo se dá pela abertura do corpo em vivenciá-lo. Que os saberes construídos mostram-se como poesia e voltam a despertar novos sentidos na relação de quem a recebe como forma estética. E, ao vivenciar o mundo em um processo dialógico, o corpo produz corporeidades. Mas o que se pode considerar como corporeidade?

Para contribuir para esse entendimento, faço um adendo, considerando a linguística, para que seja identificada e entendida a palavra corporeidade como sendo *a qualidade de corpóreo*. A referente noção linguística gramatical faz com que a visão sobre corporeidade tome também esse significado como parâmetro para se organizar as reflexões aqui presentes, pois, no universo das danças tradicionais aqui vivenciadas, as qualidades corpóreas nelas constituídas são de fundamental relevância nesta pesquisa, para que se convirja no corpo do artista cênico.

Para enriquecer o conceito de corporeidade, trago referenciais de pesquisadores que abordam essa temática no universo da cena. Com isso, pretende-se elucidar o propósito dessa discussão que tem como base a corporeidade contida em expressões de matriz negra no Brasil.

Considerando que o corpo revela um sistema de códigos, o filósofo e ensaísta português José Gil (1997, p. 23) traz para nossa conversa que “o corpo, pois constitui o suporte das permutações e correspondências simbólicas entre diferentes códigos em presença – de entre os quais é necessário não esquecer os sociais, [...] o permutador de códigos é o corpo”. Desse modo, há uma reorganização de signos constantemente, e os fatores sociais colaboram para que o corpo possa significar. Fazem-se necessárias experiências no

corpo, para que este se construa como código, pois “o corpo sozinho não significa, nada diz; apenas fala a língua dos outros (códigos) que nele se vêm inscrever” (GIL, 1997. p. 24). Então a corporeidade passa por uma agregação de signos que podem simbolizar, e essa simbolização é a organização dos códigos que se constituem no corpo.

José Gil aponta o corpo como um *transdutor* de signos, em que “o corpo não fala, faz falar”²¹. O ato de ser transdutor caracteriza-se por ter a aptidão de emitir e receber signos, como um contínuo transdutor de energia (tendo como parâmetro os estudos no campo da física). Dessa forma, inscreve em si mesmo para traduzir os signos uns nos outros. Ele traz o *afeto* como um elemento factual na construção de um signo singular. O contexto em que os símbolos gestuais estão inseridos contribui para essa elaboração simbólica no corpo, mas “A afectividade é o modulador global que integra uma multiplicidade de segmentos numa sequência individualizada: tem a propriedade de abarcar um conjunto numa totalidade – uma forma – singular”²².

É pertinente também pensar que a corporeidade é compreendida na filosofia como discurso do corpo. Assim, Nóbrega (2006) diz que “a corporeidade é um discurso sobre a forma do corpo humano e a inseparabilidade de processos mentais e corporais”. Ela direciona que a corporeidade está inserida num campo transdisciplinar que deve levar em consideração as configurações dos núcleos interpretativos que se articulam com os saberes sobre o corpo, provenientes das ciências humanas, naturais, das artes, da educação, da tradição etc.

Nóbrega, em seu livro *A fenomenologia do corpo*, também diz que o corpo é repleto de subjetividades e é constituído por recortes de histórias, e que estes são fundantes nas decisões teóricas e práticas para a vida e na construção do conhecimento humano, reforçado na fala seguinte;

É a realidade do corpo que nos permite sentir e, portanto, perceber o mundo, os objetos, as pessoas. É a realidade do corpo que nos permite imaginar, sonhar, desejar, pensar, narrar, conhecer, escolher.

²¹ GIL, José. (p. 35)

²² Ibid. (p.42)

A experiência vivida é fundamental para o conhecimento [...] (NÓBREGA, 2010. p. 11)

Esse conhecimento é encarnado, como Merleau-Ponty defende em seu pensamento. Conhecimentos que devem ser âncoras em que as histórias sociais, afetivas ou culturais são construídas a partir das experiências vividas.

O ator e diretor Luis Otávio Burnier, a partir de suas práticas com o grupo LUME²³, em que buscou em suas pesquisas edificar uma prática de uma técnica de representação para o ator, traz para colaborar com o conceito de corporeidade, dizendo:

corporeidade é, portanto, a maneira como informações de ordens diversas, referentes à pessoa, operacionalizam-se e articulam-se por meio do corpo, ou seja, como essas informações se somatizam. Ela pode ser considerada como a primeira resultante física de processo de dinamização das distintas qualidades de energia que se encontram em estado potencial no indivíduo; está muito próxima do que podemos chamar de qualidades de vibração, situando-se entre essas energias potenciais e a fisicidade. (BURNIER, 2009, p. 185)

Burnier aponta a corporeidade no universo das ações físicas e vocais. Ele direciona que a fisicidade, ou seja, a energia, ritmo contido no corpo, influencia na qualidade corpórea. Na observação do ator com a intenção de transpor para o seu corpo corporeidades, a atenção para as ações físicas e vocais dos sujeitos observados são de relevante importância. Assim, tornam-se essas corporeidades elementos que se ressignificam no trabalho de *mímeses corpórea*, que trata de tecnicar ações do cotidiano partindo da observação, imitação e codificação dessas estruturas físicas e vocais, divulgada pelo trabalho do LUME.

Como discípulo de Burnier, o atual ator e pesquisador do LUME, Renato Ferracine (2003), desenvolvendo a proposta do mestre, nessa continuidade de pesquisa no universo da cena teatral, prossegue a perspectiva das ações físicas como colaboradoras para a elaboração da corporeidade. Ele reforça o conceito de que a Corporeidade são energias potenciais corporificadas, que se

²³ Núcleo Interdisciplinar de pesquisas teatrais da UNICAMP, fundada por Luis Otávio Burnier.

manifestam nos músculos, originando as ações físicas, como o próprio Burnier propõe. Porém essa corporeidade não é o mesmo que fisicidade. A fisicidade se diferencia, sendo a parte mecânica do movimento corpóreo na ação física. É sua relação com o tempo e o espaço. Assim sendo, “a fisicidade é o ‘corpo’ final e trabalhado da ação física, a corporeidade é sua ‘alma’, sua vida primeira, o ‘coração’ da forma no tempo/espaço” (FERRACINE, 2003, p. 115). Ele ainda considera que, para o trabalho do ator, essas duas perspectivas do corpo são polos complementares, que não estão separados nessa atividade artística.

A professora e pesquisadora de Dança da UNICAMP, Márcia Strazzacappa, que também teve passagem formativa no LUME e que, hoje, apresenta uma vasta bibliografia constituída por livros e artigos na área da pedagogia e técnicas da dança, corrobora o pensamento pretendido nesse trabalho. Diz que em nosso país há uma pluralidade de corporeidades. Não é possível pensar e viver um único modelo corporal. “O corpo não é nunca singular: ele é plural” (STRAZZACAPPA, 2012, p. 21). Ela acentua, ao voltar-se para as manifestações brasileiras, que mesmo possuindo uma vasta multiplicidade corpórea, seus códigos e suas sistematizações técnicas ainda são algo recente e que há “aqueles que são contrários a essa empreitada”²⁴. Percebe, então, que a exploração dessas corporeidades evidenciadas no Brasil, dentre estas, as que trazem referenciais da África negra, é uma tarefa ainda em construção e encontra restrições por pessoas e instituições²⁵.

Para Christine Greiner, professora/pesquisadora da PUC/SP, em seus estudos sobre o corpo, buscar entender que a maneira como o corpo é analisado e descrito não se separa das possibilidades que este apresenta quando está em ação no mundo. Ela faz-nos lembrar que o termo *corpus*, vindo do latim, sempre esteve associado ao *corpo morto* em contraposição com *alma* ou *anima* (2005, p. 17), sendo esta, o que dá animação, vida ao corpo físico, enfatizando a dicotomia que atravessou séculos na separação matéria e mente, corpo vivo e corpo morto. Ela enfatiza o pensamento de Merleau-Ponty

²⁴ STRAZZACAPPA, Márcia. 2012, p. 21

²⁵ Abro aspas para apontar pesquisadores contemporâneos nas artes cênicas que adentram na temática da cultura afrodescendente no Brasil. Dentre estes, cito a professora Renata Silva, da Universidade Federal de Goiás (explorando o universo da capoeira e umbigadas), a professora Mariana Monteiro, da Universidade estadual de São Paulo (Congadas, Mercedes Baptista, ...), Nadir Nóbrega Oliveira, da Universidade de Alagoas (gênero e africanidades), dentre outros.

ao dizer que “a noção de corporeidade possuiria um sentido duplo, designando ao mesmo tempo estrutura vivida e contexto ou lugar de mecanismos cognitivos.” (GREINER, 2005, p. 23). A professora alerta que são necessários cuidados nos estudos sobre as teorias do corpo ao longo da história, havendo questões que são ávidas de serem trabalhadas, como as relações entre corpo cultural e biológico que “é um aspecto fundamental para começarmos a mapear o corpo como um sistema e não mais como um instrumento ou produto.”²⁶

Viver no mundo é estar em constantes experimentos com os objetos que nele habitam, e é o corpo que vivencia. Então a experiência é fruto das ações corpóreas. Greiner reforça essa visão de relação de corporeidade quando diz que

As experiências são frutos de nossos corpos (aparato motor e perceptual, capacidades mentais, maquiagem emocional, etc.) de nossas relações com nosso ambiente físico (mover, manipular objetos, comer, etc), e de nossas interações com outras pessoas dentro da nossa cultura (em termos sociais, políticos, econômicos e religiosos).” (GREINER, 2005, p. 46)

Portanto há propriedades inerentes ao objeto, ao ser homem no planeta, mas outras propriedades que vão construir e caracterizar esse objeto (homem) são interacionais. Nossa corporeidade se constitui a partir das interações com o mundo, com o outro e consigo mesmo.

Um dos mais conceituados estudiosos sobre a corporeidade na contemporaneidade é o sociólogo David Le Breton. Em seu livro *As paixões ordinárias* (2009), ele diz que cada um de nós é herdeiro de histórias pessoais. Essas histórias estão situadas em tempos e lugares específicos, e as experiências corporais não utilizam de todas as possibilidades possíveis – que são diversas. Com isso, faz-se oportuno para a corporeidade do indivíduo a educação dos sentidos em diálogo com o outro. Na fala desse estudioso, podemos resgatar: “o homem não existe sem a educação que modela a sua relação com o mundo e com os outros, seu acesso à linguagem e que simultaneamente molda as mais íntimas aplicações de seu corpo.” (LE

²⁶ GREINER, Christine. 2005, p. 36.

BRETON, 2009, p. 35). As relações com o outro constroem uma interação social, imprimindo no corpo formas de comunicação com o mundo em que está inserido. Os símbolos corporais são memórias que devem ser cultivadas frequentemente e espelhadas no comportamento e nas palavras do outro.

O sociólogo e ensaísta português José Bragança de Miranda acrescenta à nossa discussão o corpo do século atual e suas metamorfoses contemporâneas. Revela uma pressão com o corpo que foge a questões de físico e alma, biológico e divino. Com as transformações no campo da medicina, da estética e tecnologia, em que cyborgs e objetos de natureza artificial convivem com a carne humana, as relações de corporeidade também se modificam e indicam novos comportamentos corpóreos.

Agora a fronteira vida/morte que, em profundidade, suportava a divisão entre corpo e alma, está ela própria a ser traspassada, e a pressão é bem outra. Não já a de uma vida 'eterna' para obviar a morte, mas a de uma reversão da morte, um permanente trabalho sobre a vida, suscitando-se assim a crescente penetração dos corpos pela técnica. (MIRANDA, 2012, p. 90)

Dessa forma, modelos corporais que antes só se viam no cinema ou como uma projeção futura, (Frankenstein e o homem biônico, por exemplo) estão na ordem do dia. Estamos diante de uma mutação e provavelmente ressignificação do corpo, diante das mutações promovidas pela medicina na atualidade. Le Breton, no seu livro *Adeus ao corpo*, também comenta esse corpo contemporâneo multifacetado. Ele revela corpos que discutem o modelo de seu formato, de sua "objetividade" no mundo, cuja identidade é uma constante busca, deixando de ser sua identidade. O destino próprio se tornando um "kit, uma soma de partes eventualmente descartáveis à disposição de um indivíduo apreendido em uma manipulação de si e para quem justamente o corpo é a peça principal da afirmação pessoal" (LE BRETON, 2008, p. 26). Mostra um corpo que é alto ego e que é um duplo de si mesmo, disponível para modulações da própria existência e identidade, sendo temporária.

As interferências desses novos corpos no mundo instituem novas formas de se relacionar. Provocam, assim, outras relações de identidades corpóreas.

Signos são implantados visivelmente no corpo. O Sujeito está em constante esforço para se mostrar no externo. “É preciso se colocar fora de si para se tornar si mesmo.” (LE BRETON, 2008, p. 29).

Após esse levantamento de conceitos e dizeres sobre corpo e corporeidades, destaco então o corpo desejável para este trabalho. Indubitavelmente, as ideias de Merleau-Ponty estarão sendo acentuadas como norteadoras para o procedimento metodológico e condução nas discussões aqui expostas. Porém o diálogo com os demais autores segue a perspectiva do corpo sujeito no mundo, que se percebe, percebe e é percebido, constrói símbolos, cultura, conhecimento, estará permeando como colaborador nessa conversa.

Desse modo, revela-se para este trabalho uma corporeidade em que o sujeito está inserido em um contexto de percepção de si na relação com o mundo. Um corpo que está aberto a ser um veículo de comunicação de linguagem artística. Que possa estabelecer relações de sensibilidade com o mundo e ressignifique suas percepções a partir das experiências com o meio em que vive. Portanto, que a corporeidade seja saberes que são instaurados e constituídos no corpo.

2.2 – Das matrizes corporais.

Ao considerar um corpo que é sujeito e objeto da percepção, este trabalho leva em consideração elementos da cultura afrodescendente composta em nossa sociedade por meio de suas expressões de artes populares. Os africanos chegados ao Brasil trouxeram uma gama de elementos estéticos contidos em seus gestuais e movimentos corpóreos. Por muito tempo ficaram à margem social, sendo proibidos, podados, manipulados, silenciados.

No âmbito acadêmico, observa-se que, nas últimas décadas, trabalhos voltados para a discussão da corporeidade negra em cena estão a ganhar volume nas bibliotecas como resultados de teses, dissertações e artigos científicos, bem como encontros que pontuam a necessidade dessa afirmação de discurso da africanidade presente em nossa arte/cultura. Para isso,

considero ser importante que o leitor possa compreender o que estou chamando de matrizes corporais no processo aqui desenvolvido.

O Brasil é, sem dúvida, um país que possui uma diversidade de corporeidades ímpares e singulares a considerar outras regiões culturais no mundo. Por ser um país continente, a multiplicidade de vivências corpóreas não nos dá propriedade para uma classificação precisa de um todo. Cabe, neste momento, colaborar com a conjuntura atual para que futuros pesquisadores possam dar continuidade a essa tarefa, pois, desde Mário de Andrade, no início do século XX, passando por Câmara Cascudo, José Ramos Tinhorão, Maria Amália Giffoni, Guerra-Peixe, dentre outros, percebe-se a preocupação em catalogar danças e folguedos brasileiros no intuito de propagar a diversidade cultural presente em solo brasileiro.

Sendo o Brasil um país continente, pode-se fazer um paralelo que, na verdade, tornam-se linhas convergentes com o continente africano, no que concerne à grandiosidade territorial e suas múltiplas culturas. Desse modo, considerar as várias Áfricas que configuram a mãe África é ponderar a diversidade de signos, símbolos, histórias que chegaram à memória do corpo africano em terras brasileiras.

Não há como pensarmos em matrizes herdadas de corpos africanos sem ter consciência de que tal terra foi e é constituída por etnias que trazem textos e contextos específicos. Os corpos estão imbuídos de crenças religiosas, de danças ritualísticas, de comportamentos impostos por regras sociais, de movimentos construídos a partir da necessidade de o homem sobreviver no mundo. Portanto compreender a contribuição que esses segmentos trazem na composição dos movimentos do corpo como matrizes é de significado relevante para o entendimento do indivíduo como produtor de Arte.

Mas, afinal, o que podemos considerar como Matriz?

Trar-se-ão, neste instante, ideias de pesquisadores que já se preocuparam, em algum momento, com essa questão, principalmente remetendo esse diálogo para o universo da cena teatral, das artes dos espetáculos e performances populares.

A palavra *matriz* deriva da palavra arcaica latina *matrix*, da junção *mater* (mãe) mais o sufixo *trix*, que dá a caracterização de gênero feminino,

designando, assim, o órgão feminino. Refere-se a mãe, a útero, vindo a entender-se como aquilo que gera, que dá origem. Diversas áreas de conhecimento se apossaram desse termo, como vemos, normalmente, associado a conceitos da matemática, em que se executam cálculos a partir de uma conjunção numérica entre colunas verticais e paralelas. Também se propaga esse termo na biologia e medicina como *matriz genética* para designar traços de genes que o bebê herda dos pais. Ou até mesmo nas formas de objetos industriais que moldam em grande escala os modelos que serão fabricados. Em geral, a ideia de matriz é de que seja algo gerador, de origem de alguma coisa, que determina a forma ou características. Assim, matriz é uma fonte ou manancial onde são geradas coisas, formas, seres.

Para a nossa conversa, Armindo Bião (2009) contribuirá com o conceito de *matrizes estéticas*, considerando o campo da etnocenologia como fonte de pesquisa deste autor e buscando uma perspectiva transdisciplinar de análise do corpo em situação de espetacularidade; os fenômenos culturais possuem múltiplas matrizes simultaneamente. Ele chama de “famílias culturais de formas aparentadas”. Isso é resultado da transculturação que sofreram esses fenômenos, reforçando uma não pureza estética ou matricial de tais manifestações e que se expressam por meio do sensível/artístico. Ele enfatiza essa ideia como uma ramificação familiar de uma mesma mãe, como exposto a seguir.

Matriz estética tem como base a ideia de que é possível definir-se uma origem social comum que se constituiria, ao longo da história, numa família de formas culturais aparentadas como se fossem ‘filhos de uma mesma mãe’, identificados por suas características sensoriais e artísticas, portanto estéticas, tanto num sentido amplo, de sensibilidade, quanto num sentido estrito, de criação e de compreensão do belo. (BIÃO. 2000, p. 15).

Para o autor, o campo da matriz está nas características que se aproximam, que se apresentam como irmãs, que se percebem sensorialmente e possuem formas estéticas e artísticas como galhos de uma mesma raiz, estabelecem-se, como para o campo da arte, possibilidades estéticas enquanto fazer artístico.

Renato Ferracine (2003) também vai trabalhar com o conceito de matrizes no trabalho com o LUME, definido em outra perspectiva, em seu caso, dentro da pesquisa corpórea para o ator. No conceito construído por esse pesquisador, matriz são formas de ações físicas e vocais com organicidade pessoal que fazem parte das descobertas e pesquisa dos atores. Tais descobertas físicas/vocais são fontes energéticas para a dinamização do trabalho do artista. De acordo com ele,

A matriz é entendida como material inicial, principal e primordial; é como a fonte orgânica de material do ator, à qual ele poderá recorrer, sempre que desejar, para a construção de qualquer trabalho cênico. A matriz é a própria ação física/vocal viva e orgânica, codifica. (FERRACINE, 2003, p. 116)

Nessa concepção de matrizes para a composição do trabalho de ator, o autor deixa claro que o trabalho de pesquisa, em que se descobrem modelos de fisicidade e vocalidade a partir de referenciais do cotidiano (de pessoas), formará o conjunto de matrizes que será o vocabulário do ator/da atriz para exercer a comunicação em cena.

Indo em direção à elaboração e escolha dos movimentos em cena, o renomado coreógrafo e pesquisador do movimento Rudolf Laban (1978) dirá que o artista da cena (ator/bailarino) produz movimentos resultando em gestos e sons. Laban atenta para a grande diferença entre o gesto cotidiano e o que se mostrará no palco. Que se deve ter cuidados para a escolha dos movimentos que farão parte de um todo (o espetáculo). Nessa escolha deve haver uma especialidade, para que o artista possa chegar de maneira sensível e conscientize o público para nuances significantes da vida. Com isso ele ressalta que a elaboração do movimento pelo artista tem uma responsabilidade para com a construção da experiência sensível com o público.

Acredito que Richard Schechner (1995), pesquisador na área dos estudos das performances culturais, aproxima-se das características que estou considerando aqui como matriz, ao usar o termo *Comportamento restaurado*. Ele afirma que

O comportamento restaurado é o comportamento vivo tratado como um diretor de filme trata uma fita cinematográfica. Essas sequências de comportamento podem ser rearranjadas ou reconstruídas; elas são independentes dos sistemas causais (social, psicológico, tecnológico) que os trouxeram à existência.

Elas possuem uma vida própria. A “verdade” original ou “fonte” do comportamento pode estar perdida, ignorada ou contrariada, mesmo quando essa verdade ou fonte está sendo aparentemente rejeitada. (SCHECHNER, 1995, p. 205)

Esse “material” comportamental que pode estar esquecido, ignorado pela tradição, não é considerado como processos, e sim coisas que servirão como elementos para ressignificações nos ensaios para construir um novo processo. Percebe-se que é situado no âmbito do comportamento corpóreo do *performer* em cena. Esse comportamento restaurado pode estar contido em diversas situações, em que será um “material” a ser resgatado, seja na dança, no teatro, em um ritual xamânico, seja no psicodrama. Ele aponta como sendo a principal característica da representação. Os movimentos, gestos resultados dos comportamentos, são praticados nessas artes ritos de forma repetitiva. Acrescentados, os textos, as sequências de ações, movimentos codificados podem ser modificados, dando nova vida e recriações, visto que os seus executores (artistas) não são os que praticam. “O trabalho de restauração acontece em ensaios e/ou na transmissão do comportamento do mestre pelo discípulo.”²⁷

O comportamento restaurado não está em mim, portanto posso usá-lo e transformá-lo. Ele pode estar em fatos históricos da tradição, da cultura, da sociedade ou em um sentimento ou estado psicológico. São “materiais” que podem estar no ritual do Candomblé ou na lógica estética da movimentação de dança ou gesto teatral, ou o reflexo contido nas ações de uma figura da tradição popular, como a Catirina do Bumba-meu-boi. Tem significados nesse comportamento.

Refletindo sobre os contextos que os espetáculos populares possuem, envolvendo a dança, a religiosidade, o cantar e o tocar, considero fundamental neste trabalho a perspectiva do professor Zéca Ligiéro (UNIRIO) sobre esse

²⁷ Ibid.

assunto. Pesquisador das performances culturais, rituais ameríndios e afrobrasileiros, vem colaborar com esse desejo de conceitualização, problematizando o próprio conceito de Matriz e propondo o termo *Motriz*. A justificativa para o uso de tal termo está na compreensão de que o texto, a fala do *performer* no fenômeno da sua expressividade em cena estão no corpo. Tem base na palavra latina *motrice* de *motore*, que se traduz em mover, força que produz movimento. Portanto, para Ligiéro (2011, p. 111) ao definir motrizes africanas, ele diz estar se referindo a “não somente a uma força que provoca ação, mas também a uma qualidade implícita do que se move e de quem se move”. Ele adjetiva. Diante da diáspora africana, em que as matrizes foram transviadas, perdidas, hibridizadas e a considerar a diversidade étnica/cultural, não é possível dizer que há uma só matriz.

As motrizes se configuram como forças que se apresentam por meio dos africanos e seus descendentes e simpatizantes em terras brasileiras. Estas “apresentam características semelhantes não só em suas funções como em seus elementos constituintes, e, por trazidas do continente africano e reconfiguradas no solo brasileiro, eu as denomino de afro-brasileiras.” (LIGIÉRO, 2010, p. 113-114).

Zéca Ligiéro considera que essa influência africana independe da terra em que se encontra, no Brasil, Cuba ou Haiti, os sentidos contidos nos rituais são os mesmos, com a base estabelecida na tríade “cantar-dançar-batucar”. Esses seriam os fatores que estabelecem as forças motrizes para que se restabeleçam as forças ancestrais da África. Ele se refere como *motrizes culturais afro-brasileiros* aos materiais e práticas que foram trazidos para o Brasil por meio dos negros que aqui foram escravizados. Podem ser mantidos ou não a língua e o ritual dos diaspóricos, o importante é a recuperação da essência, ficando, então, o que for de fato necessário.²⁸

Adentrando no ambiente das matrizes culturais africanas no Brasil, os pesquisadores Raul Lody e Jorge Sabino (2011), na obra *Danças de matriz africana*, apontam para a importância que estas imprimem em nossa cultura. Eles consideram que o corpo assume “repertórios de movimento” e um “espaço socialmente informado”. Desse modo, ele produz conhecimento. Esse corpo

²⁸ Ibid.

revela e “retrata um lugar, um tempo histórico, atividades, profissões, religiosidade, ludismo, rituais de sociabilidade e formas de comunicação.” (p. 15). Diante dessa perspectiva, os autores defendem os estudos mais aprofundados das matrizes africanas encontradas nas danças populares da cultura brasileira, para que venham a tornar-se visível aos estudos da coreologia²⁹.

Diante desse arsenal de pensamentos, as proposições estabelecidas são fundantes para a ideia de matrizes neste trabalho. Chamo de *Matrizes Corporais afrobrasileiras* os movimentos que caracterizam o manancial estético nas danças populares que trazem elementos da cultura africana (neste trabalho, em particular, as matrizes corpóreas do Maracatu e Maculelê). Estão contidos nessa movimentação dançante signos de uma ritualidade ancestral, referências a forças da natureza, simbologias de hábitos do cotidiano, as marcas simbólicas contidas no corpo e suas relações com os objetos e adereços, considerando que o texto está no corpo. As matrizes corporais revelam e imprimem marcas, símbolos, formas que foram trazidos e se mantiveram ou foram ressignificados na diáspora africana.

As matrizes corporais afrobrasileiras do Maracatu e Maculelê são reveladoras da ancestralidade e da memória que estão contidas nas danças tradicionais. A corporeidade que se mostra no aprendizado dessas matrizes revela-se como elemento que aproxima o sujeito aprendiz do universo que constitui os saberes da mãe África em nosso território. As matrizes corporais afrobrasileiras são a corporeidade embebida da brincadeira, movida pela ação da musicalidade, da religiosidade e sensibilidade motora que preenche o indivíduo que vivencia esse ato de saber.

No contexto histórico da presença do povo africano e seus descendentes em nosso país, as matrizes corporais revelam-se como veículos políticos e expõem uma tradição da cultura oral. Esses traços corporais fazem com que seja uma espécie de “mídia da negritude” no corpo. Ao falar de mídia no corpo, estou considerando que o nosso corpo é um veículo de comunicação que expõe por meio dele expressões, emoções e histórias contidas e recebidas por ele. Nesse caso, as identidades, em muitos momentos invisíveis, colocam-

²⁹ Ciência da dança desenvolvida por Rudolf Von Laban que estuda os movimentos. As relações do bailarino com seu corpo em diálogo com o espaço, música, tempo, etc.

se e são reveladas na corporeidade. Olhemos para esse corpo que reflete a afrodescendência não apenas como território a demarcar os problemas sociais e políticos, como o racismo ou as desigualdades sociais vivenciadas no seio da sociedade, mas, sim, como um corpo constituído por um conjunto de signos singulares que se articulam de acordo com a abordagem, transmitindo e comunicando o que este se propõe.

2.3 – Da Negritude

Na atualidade, diversos usos são feitos do termo *Negritude*, designando as relações étnicas e raciais nele existentes, principalmente no Brasil. Apresentamos um histórico sociocultural marcado por lutas, por buscas e reivindicações de direitos, de clamores por igualdade, liberdade, dentre outros motivos que conduzem a população a ir às ruas e soltar a voz. Nesse movimento de lutas, de fazeres e de transformações sociais, atenta-se para a participação da Arte como meio de transmitir e/ou refletir esses desejos emanados por grupos, minorias, quer seja por questões políticas, quer seja por ideológicas.

Artistas de diversas linguagens se envolvem no alargamento de projetos que trazem em seu bojo ideologias que vão ao encontro, aos desejos de minorias sociais, e muitos desses projetos artísticos levantam a bandeira da Negritude. Mas, afinal, o que chamamos hoje de Negritude?

Para o historiador Petrônio Domingues (2005), o termo *Negritude*, atualmente, ganhou em nosso país uma dinamicidade em seu contexto:

Tem um caráter ideológico, político e cultural. No terreno político, negritude serve de subsídio para a ação do movimento negro organizado. No campo ideológico, negritude pode ser entendida com processo de aquisição de uma consciência racial. Já na esfera cultural, negritude é a tendência de valorização de toda manifestação cultural de matriz africana. (DOMINGUES, 2005, p. 26)

Considerando essa afirmação, percebemos que o autor sintetiza em três aspectos as possibilidades mais presentes do termo *Negritude* em nossos

fazer: revela tendências cristalizadas na atualidade, como os movimentos negros, a busca pela conscientização da etnia negra e a afirmação das expressões da cultura negra. Mostra-se, então, um termo multifacetado que deve ser entendido à luz do contexto no qual se insere. Assim, faz-se pertinente entender que caminhos foram traçados para que tenhamos a conjuntura atual sobre o que engloba o termo *Negritude* e como este se apresenta no trabalho aqui delineado.

Ao contrário do que se pensa comumente, o movimento da *negritude* não foi um movimento organizado na África. No entanto, na diáspora dos negros africanos que se espalham por todos os continentes, as inconformidades, as relações com os homens de cor branca alavancaram nesses povos negros desejos de mudança, de reconhecimento, de lutas por igualdade.

O termo *Negritude*, que tanto aparece nas obras contemporâneas, acadêmicas e artísticas, nasce na Europa. A França é o berço do termo *Negritude*. Surgiu pela primeira vez nos versos do poeta antilhano Aimé Césaire (1913 – 2008) no poema “*Cahier d’un retour au pays natal*” (1939), que exponho um trecho a seguir.

A minha negritude não é uma pedra, sua surdez corrida contra o clamor do dia
Minha negritude não é uma fronha de água morta sobre o olho morto da terra
Minha negritude não é nem torre nem catedral.
Ela mergulha a carne rubra do solo. Ela mergulha na ardente carne do céu.
Ela rompe a prostração opaca de sua justa paciência.
[...]
Aimé Césaire (1939)

Os versos descritos pelo poeta são uma espécie de meditação poética e política que “entrelaçam entre ruptura e programa, fios de uma experiência pessoal e da existência torturada de uma raça.” (FERREIRA, 2006). Mostram-se como um grito de basta a tantas intolerâncias e discriminação para com um grupo de pessoas que possuem características diferentes das de um grupo dominador. A partir de então, Césaire imprime uma nova poética, e a *negritude* é expandida em diversos poemas, transitando de maneira imprecisa.

Segundo a pesquisadora/professora Lígia Ferreira (USP, 2006), o poema demonstra três aspectos fundantes que dão sentidos à ideia de negritude que se propagará:

- O povo negro;
- O sentimento ou a vivência íntima do negro;
- A revolta e a consternação.

Esses aspectos contidos no poema de Césaire serviram de estímulos para que se levantasse um encorajamento de pessoas negras que se sentiam marginalizadas pela sociedade branca francesa da época, tomando, assim, um posicionamento em assumir sua cor negra. A palavra *négritude*, em francês, deriva da palavra *nègre*, que no início do século XX era usada pelos brancos franceses de forma pejorativa para se dirigir aos negros (relacionado à raça). Ser chamado de *nègre* sugeria um tom de rejeição e diminuição de quem era negro; diferente de *noir*, que soava de maneira mais suave, respeitosa (relacionado a cor). Nesse sentido, usar a palavra *négritude* serviu para impelir um sentido oposto, de orgulho e valorização da raça negra (DOMINGUES, 2005).

Não é somente mérito de Césaire o movimento chamado de Negritude em Paris do início do século XX. Outra personagem nesse processo é o poeta senegalês Léopold Sédar Senghor. Junto com Césaire, ele foi precursor desse movimento, compartilhando um ponto de vista negro, criticando a dominação colonial e as injustiças dolorosas para com os povos africanos e sua descendência. Um dos veículos propagadores foi a revista *L'Étudiant Noir* que eles produziam. Anos depois, ambos se tornaram figuras políticas de destaque em seu respectivo país.

Outro poeta menos contemplado nos comentários, mas não menos importante, é o poeta Léon Damas. Este revela posições contundentes em sua obra de poesias, que ele chama de manifesto, intitulado *Pigments*, sendo proibido por autoridades francesas. Essa tríade é comentada pelo ensaísta Willfried Feuser.

A posição de Léon Damas na vanguarda do movimento de negritude tem sido, frequentemente, objeto de controvérsia. Se a voz de Aimé Césaire, “bela como oxigênio nascente”, e a sofisticação de Sédar

Senghor, que até no nome ecoa o clássico rufar de tambores do “Arma virunque cano” de Virgílio, parecem por vezes fundir-se num dueto, Léon Damas toca na sua trombeta um solo amortecido, e o seu nome soa à parte, por pouco que seja. (FEUSER, 1981, p. 64)

Esses importantes poetas darão o pontapé inicial para a discussão do movimento francófono da Negritude, que veio a ser divulgado posteriormente em outras regiões da Europa, tendo como meta a valorização das culturas e do modo de ser/estar no mundo negro, fortemente defendido por Senghor, e o anticolonialismo e anti-imperialismo que se torna um posicionamento ímpar de Césaire. Esse movimento traz na “expressão literária, sobretudo poética, do ‘ser negro’, instaurando um discurso cujo enunciador é nitidamente negro e não branco.” (LARANJEIRA, 2000, p. X).

O movimento da negritude, segundo Willfried Feuser (1981), foi “resultado de um condicionamento cultural e de confronto racial”, porém há de se ponderar que o movimento de negritude já existiu em outros momentos e em outros lugares, inclusive no Brasil. A instituição do significante negritude concede a Aimé Césaire uma patente, e a Senghor e Damas a contribuição político-ideológica, mas os anseios, desejos, incômodos envolvendo as relações entre brancos e negros são um dado estabelecido nos países de colonizadores brancos que vai além do movimento francês.

O movimento de negritude francófona teve fundamentação em movimentos sociais de negros americanos, como nos Estados Unidos, Haiti e Cuba, bem como as relações em busca de autonomia existentes nas regiões africanas colonizadas pela Inglaterra, Portugal e França, entre outras.

Na América do Norte, o discurso de orgulho racial e a volta às origens negras eram exaltados pelo afroamericano W.E.B Du Bois (1868-1963), considerado por essa luta veemente como o patrono do “panafricanismo” (DOMINGUES, 2005). Há também o movimento chamado *Renascimento Negro* – *Black Renaissance ou New Negro* nos anos 20 e 30 do século passado. Nesse movimento, intelectuais negros lutavam para enaltecer a presença do homem negro na crescente sociedade americana e lutar pela igualdade de direitos. Autores como Claude McKay, Countee Cullen e Sterling Brow são

exemplos, vindo a assumir a condição de serem negros, atentando para as suas heranças africanas e segregados sociais.

Outros países também manifestaram essas preocupações para com as questões negras que os envolviam, como o Haiti, com destaque para Jean Prince-Mars, que fomentou, com outros intelectuais, o movimento indigenista que reabilitava a herança cultural africana, valorizando as línguas crioulas e a religião Vudu. Também teremos o movimento chamado de *negrismo cubano*, que tem como principal expoente o poeta negro Nicolás Guillén, de Cuba. (DOMINGUES, 2005; LARANJEIRA, 1995).

Aqui, no Brasil, no ano de 1931, foi registrado o “Manifesto à Gente Negra Brasileira”, exposto por Arlindo Veiga dos Santos, este fundador e presidente da Frente Negra Brasileira. Nele, clamava-se para a tarefa histórica que os negros teriam em pôr fim à sua exploração secular (FERREIRA, 2006). A frente negra como movimento tinha a educação como pilastra fundamental. Tinha-se a crença de que, a partir do conhecimento, o negro poderia se afirmar nos diversos campos da arte, ciência e literatura.

O movimento de Negritude no Brasil vai ao encontro de uma supervalorização dos modelos culturais dos brancos europeus. Os pensadores da ideologia da negritude buscaram enaltecer os símbolos e valores da cultura de matrizes africanas.

Para Zilá Bernd (*apud* DOMINGUES, 2005, p. 29), pesquisadora da literatura brasileira, afrobrasileira e francófona, a negritude é uma palavra polissêmica, podendo “significar o fato de se pertencer à raça negra; à própria raça como coletividade; à consciência e à reivindicação do homem negro civilizado; a características de um estilo artístico ou literário; ao conjunto de valores da civilização africana”.

Considerando, então, a palavra exposta no vocabulário brasileiro, o termo negritude foi superdifundido a partir dos anos de 1980, chegando a ficar banalizada e criticada por intelectuais, visto que as informações francófonas não chegaram ao Brasil em traduções tão claras. A professora pesquisadora Lígia Ferreira (USP) comenta a chegada dos textos sobre negritude em nosso país.

Os textos fundadores da negritude ainda aguardam traduções em português, embora os brasileiros tenham se beneficiado de uma certa forma de mediação. Textos e autores da negritude eram temas de críticas ou resenhas que circulavam nos meios intelectuais ou universitários forçosamente restritos. O que se sabe sobre negritude é aprendido por intermédio de tais escritos, como o provam os artigos de Roger Bastide publicados no jornal O Estado de São Paulo ou nos Cadernos Brasileiros. (FERREIRA, 2008, p. 08)

Dessa maneira, com essas referências textuais, muitas vezes de má tradução, serão os prospectos da ideologia da negritude de origem francófona difundida no Brasil, que se inicia atropelada e impulsiva.

A apropriação da ideologia da Negritude aqui no Brasil mostra-se tal qual na França: uma reação de uma elite de intelectuais negra em oposição à supremacia branca, explicitada assim pelo historiador Petrônio Domingues:

Tal como na versão francesa, a negritude foi um ideário que floresceu no Brasil como expressão de protesto da pequena-burguesia intelectual negra (artistas, poetas, escritores, acadêmicos, profissionais liberais) à supremacia branca. Tratou-se de uma resposta dos negros brasileiros em ascensão social ao processo de assimilação da ideologia do branqueamento. (DOMINGUES, 2005, p.39)

As propostas realizadas por artistas e intelectuais durante a propagação da negritude no Brasil devem ser vistas com cautela, uma vez que estavam se construindo em diferentes contextos e, muitas vezes, romantizados os seus fazeres em nome de uma mudança de comportamento social, principalmente no tocante aos fazeres dos negros como estando ligados à emoção. Dessa maneira, separando-as do que é “racional”, provocam-se, assim, possíveis preconceitos em torno desse fazer, o que poderia causar uma interpretação errônea do movimento, um verdadeiro “tiro no pé”.

Nessa perspectiva, a emoção que caracteriza o negro e a tendência para o lúdico existente em sua cultura, porém, não passam de um mito muito perigoso, que finda por alimentar o preconceito existente de considerar os indivíduos provenientes desses grupos étnicos como incapazes de desenvolver

o potencial para atividades de cunho racional, que exija seriedade e habilidade intelectual (DOMINGUES, 2005).

Percebe-se que o termo Negritude foi e é criticado por intelectuais, artistas, pesquisadores, refletindo que essa ideia não corresponde aos desejos e anseios de uma maioria negra. É um movimento que surge de uma necessidade de um grupo que está distante da realidade de sua terra natal e faz emergir seus sentimentos de repulsa, como pessoas não aceitas nas comunidades que têm os brancos como supremos e, por isso, não se sentem respeitados. Tais posicionamentos, entretanto, podem não refletir um pensamento generalizado de povos negros espalhados pelo mundo, consequência da diáspora africana.

O intelectual e economista camaronês Célestin Monga (2010), autor dos livros “Antropologia da raiva: Sociedade Civil e Democracia na África Negra” e “Fragmentos de um crepúsculo dói: Poemas em imagens de África do Sul”, traz a lembrança de uma África plural e de que a negritude propagada por seus fundadores na França estava distante da realidade africana. Ao criticar essa ideologia na atualidade, diz que

É preciso abandonar a leitura paternalista e superficial das dificuldades da África e dos africanos e explorar seriamente o substrato filosófico e os esquemas de raciocínio que se ocultam por trás dos comportamentos mais banais da vida cotidiana. É preciso fazer isso sem ceder às generalizações abusivas que não partem de uma base sólida. É o maior erro cometido pelos pioneiros do movimento chamado negritude [...] (MONGA, 2010, p. 26)

As palavras de Monga geram uma crítica ferrenha ao movimento de negritude, considerando que o termo é intransigente. O autor, com isso, opõe-se à superelevação da opressão dos negros nos países colonizados, colocando-se como recusa ao sofrimento e exaltando a alegria de reivindicar a “personalidade negra” sem levar em consideração os problemas de classe existentes.

O autor reforça, em suas ideias, contidas em *Nihilismo e Negritude (2010)*, que existe um novo mundo e novos africanos espalhados no planeta, e que a cor negra já não tem mais uma só tonalidade. Que brancos e pretos

aparecem em uma gama infinita de cores. Que o africano está no mundo, mesmo sem sair de sua terra natal, por meio dos sistemas avançados de comunicações. Ele expõe que somos diferentes e que existe uma África heterogênea e bi racial. Portanto, na própria África, bem como nas terras distantes aonde foram levados seus nativos, imbricam-se culturas diversas, e essas novas culturas não são uniformes! Diante disso, o autor expõe uma “africanidade sincrética” que se mistura e se reconfigura constantemente.

Voltando ao Brasil, na contemporaneidade, o termo negritude pode ser observado em diversos contextos, refletidos em diversos fazeres artísticos, religiosos, lúdicos, reforçando, assim, a autoafirmação racial. Vemos desde grupos de dança afros à apropriação do termo pela indústria cultural.

Embora o termo negritude desperte divergências ao longo de sua existência, observa-se que é uma palavra, em nossa realidade brasileira, que nos serve para reavivar e compartilhar a africanidade que chegou a nosso país. É importante dizer que o movimento, em sua gênese, não conseguiu romper com problemas sociopolíticos que tanto impulsionaram seus genitores, porém deixou um legado de pontos positivos, tais como a revalorização da cultura africana, a autoafirmação da figura do negro como algo positivo e a abertura para se ouvir as vozes silenciadas da história negra.

2.4 – Negritude e a cena no Brasil

Após a lei que oficializa o fim da escravidão em terras brasileiras no ano de 1888, o negro, no Brasil, começou uma nova história de luta pela vida. Este se deparou com uma falsa liberdade, causando-lhe problemas de caráter social que se desdobram até a atualidade. O povo negro sai das casas grandes, das plantações de café e cana para buscar espaços não existentes para a sua sobrevivência. Nesse novo ambiente e nova situação, a identidade desse povo é posta à prova, e a cumplicidade entre esses recém “cidadãos” torna-se uma questão de sobrevivência.

As relações entre os novos libertos com seus antigos senhores continuavam a ser estabelecidas a partir dos modelos escravagistas anteriormente vivenciados. A sociedade brasileira não aceitou, de imediato, essa nova condição. Os negros libertos não tinham os mesmos direitos e as

mesmas oportunidades que os brancos, principalmente quando se refere aos antigos senhores ricos. Como dizem Munanga e Gomes (2006, p.107), “no decorrer do processo pós-abolição, além da não-integração do ex-escravizado e seus descendentes na sociedade brasileira, o Brasil foi construindo um processo complexo de desigualdade social.” Essa desigualdade social pode ser vista, ainda hoje, nas esquinas das cidades, nos semáforos, abaixo dos viadutos, nas periferias e favelas das grandes cidades. Os negros, entretanto, reconstroem-se e se buscam constantemente como cidadãos.

No entanto, indubitavelmente, a presença das culturas dos povos negros brasileiros revela-se fundamental na construção da arte no Brasil. Embora, muitas das vezes, a importância de artistas negros não seja respeitada e propagada e eles fiquem à margem da história da arte. Há de destacar, orgulhosamente, nomes como Aleijadinho, Machado de Assis, Bispo do Rosário, Solano Trindade, Milton Nascimento, dentre outros que enaltecem, como negros, a arte brasileira.

As artes cênicas no Brasil têm um histórico povoado por diversas personalidades que considero para este estudo fundamentais. Conhecendo os antecessores, é possível partir para novas perspectivas de artes cênicas na atualidade, visando a um diálogo com a cultura afrobrasileira vigente em nosso território. Dessa forma, podem-se discutir as identidades contidas em nossas tradições, transformando-as em alicerces para criações e conhecimento artístico.

O historiador e professor Joel Rufino dos Santos (2014) tem sido, nos últimos anos, uma importante referência nos estudos da cultura negra no Brasil. Ao estudar o negro no teatro brasileiro, traz em sua discussão uma problematização interessante sobre a definição de *teatro* e de *drama*. Ele evoca o conceito clássico de teatro como lugar para ver um espetáculo, porém esse lugar é um lugar para seletos, não é um espaço democrático como uma praça. É um espaço com CEP, físico, é um “lugar” onde “pessoas” fazem uma programação de lazer. “Requer determinado comportamento. Não se está no teatro como num circo [...]. é um lugar individualizado em nossa civilização moderna ocidental, para uma plateia burguesa, alta ou de classe média.” (p.55). Em contraposição a esse espaço, os circos, as praças, as ruas são

espaços compartilhados, imprimindo um comportamento mais relaxado, menos formal.

A presença do negro no teatro fez com que se pensasse a plateia para esse ambiente. O negro estar no teatro espaço físico foi desafiador e fruto de uma discussão politizada no meio das artes. Sobre *drama*, o mesmo autor reflete que este acontece no teatro, mas que pode acontecer sem estar nele, bem como o teatro pode não ter drama. Considerando que é comum ter teatro e drama como sinônimos, Rufino dos Santos (2014, p. 69) alerta que, para entender o negro no teatro brasileiro, faz-se necessário um olhar mais aproximado deste. Assim, ele expõe que “Teatro é um *habitus*; drama “é [o] de todos os dias e de todas as formas, e novo como o sol, que também é velho” [...]. Portanto pode haver teatro sem drama e, mais distintamente, drama sem teatro.” O drama é a alma do teatro, podendo ser cortejos, performances, uma festa...

Com isso Rufino deseja refletir que o negro, no teatro brasileiro, não é a mesma coisa que o negro no drama ou na dramaturgia brasileira. São situações e problemáticas diferentes. O negro estar presente na dramaturgia teatral nem sempre foi estar presente no palco do teatro (espaço teatral). A presença do negro na dramaturgia como figura de importância relevante é de extensa discussão, não sendo essa a proposta deste trabalho. Nesse sentido, continuar-se-á um breve percurso de momentos e pessoas significantes para o entendimento desta temática na cena contemporânea.

Já nos autos populares do período colonial, encontram-se negros representando nas peças de cunho catequético (SANTOS, 2014). As representações dos reisados e congadas que perduram até os dias de hoje são certamente vestígios da presença negra em cena. Expressões populares, como Bumba-meu-boi, que traz personagens como Catarina e Mateus, as Congadas, Congos e Maracatus, com suas embaixadas de reis negros, dentre outras expressões de artes populares, revelam o “estar” presente negro como participante ativo, e não como uma personagem que passa, sem necessidade na trama. Ao longo da presença do europeu no Brasil, levando seus escravos, em todo sertão vazio, o drama acontecia. O negro estava nessas ações dramáticas como sujeito ativo.

Ainda vendo a presença do negro em situações de ruas, palcos abertos, é pertinente lembrar o espaço circense, e o circo nos dá o nosso primeiro palhaço negro. Joel Rufino dos Santos (2014) faz-nos lembrar do notável artista, o Benjamin de Oliveira (1870-1954). Além de palhaço, Benjamin parodiou operetas, fez dramas e até interpretou textos de Shakespeare.

No período romântico, no século XIX, personagens negras surgem na dramaturgia como figuras que normalmente representavam o mal, reforçando a ideia do regime escravagista e sem falas. A professora Miriam Garcia Mendes, em seu livro “o negro e o teatro brasileiro” (1993), marco nos estudos sobre o teatro negro no Brasil, reforça essa constatação quando diz:

No período que acabou de ser levantado, pouco se nota a presença da personagem negra no teatro brasileiro, a não ser em comédias, nas quais aparecia calcada em uns poucos estereótipos que se tinham firmado no passado escravocrata. (MENDES, 1993, p. 25)

A presença da personagem negra não significou que existiam atores negros para a representação destes. Tais personagens eram feitos por atores brancos, com rostos maquiados de preto, a famosa brochura. Normalmente, personagens que tinham conotação cômica ou em situações desprivilegiadas em relação à situação e condição social.

Já no século XX, as personagens negras continuavam sendo elementos de chacota, em condições desfavoráveis, reflexo de problemas sociais vividos pelos negros. Todos os vícios, situações negativas e crimes estavam contidos na imagem do negro, resquícios do regime de escravidão que nunca deixou de existir. O combate ao racismo, como ainda hoje, era um constante problema a vencer.

Na primeira metade do século XX, teremos o Teatro Experimental do Negro (TEN), que tem como um dos fundadores o ator e ativista Abdias do Nascimento. Abdias agrega as ideias da Negritude, entendida por ele como uma ideologia, uma filosofia de vida, uma bandeira de luta e de forte conteúdo político e mítico. Em volta de movimentos como a cena negra nos Estados Unidos, o TEN tinha um diálogo de aproximação com as propostas veiculadas por lá. O propósito era projetar uma identidade racial que pontuasse a

singularidade negra. Os signos eram passados de forma positiva, sem reforços de negação e apagando o desenho feito pelos europeus. A professora e ensaísta Leda Maria Martins (1995), renomada pesquisadora da cultura afrobrasileira e grande colaboradora nos estudos da cena negra no Brasil, explicita essa ideologia ao dizer que

O combate contra a ideologia e a prática do racismo é exercido, no nível do discurso teórico e cênico, por uma linguagem que busca desmentir e corrigir a linguagem do racismo. No mesmo percurso, busca-se desvelar os mecanismos de asserção, reificação e circulação do racismo entre os brancos e os próprios negros. No universo brasileiro, dentro de suas limitações, o TEN procura exercitar essa mesma prática. (MARTINS, 1995, p. 144)

É nesse bojo de ideias e propósitos que o TEN se insere. O Teatro experimental do Negro é considerado um divisor de águas nesse assunto. Tinha como proposta resgatar os valores culturais do negro, que foram degradados e negados pelos brancos europeus. A ideia era de que seus espetáculos fossem construídos inteiramente por negros, desde a dramaturgia à atuação. A visibilidade do legado africano no Brasil fez com que fosse a ideologia e estética desse grupo de artistas que chegasse como herança à atualidade. O TEN não tinha apenas o teatro como seu foco central, outras frentes aconteciam como veículo e propagação de sua ideologia. Dentre estas, o jornal *Quilombo* e concursos para a valorização da beleza negra. A educação era uma pilastra importante para o TEN, e não foram medidos esforços para oferecer educação aos seus integrantes e a quem quisesse estar junto desse polo de cultura e frente de luta.

Além de Abdias Nascimento, outros artistas se destacam, como Ruth de Souza, Grande Othelo, Santa Rosa, Lea Garcia, Haroldo Costa, Solano Trindade e Mercedes Baptista.

Mercedes Baptista, para este trabalho, é uma importante referência. Junto a esses artistas citados, será outro grande nome da cena negra no Brasil, especificamente da dança. Considerada a precursora da dança afrobrasileira, foi a primeira bailarina negra do teatro municipal do Rio de Janeiro na década de 1940. Não chegou a ter os papéis principais, durante

esse período, mas teve notório reconhecimento de seu trabalho. A partir de suas experiências com dança no Brasil e no exterior (teve bolsa para estudar com Katherine Dunhan nos Estados unidos), buscou desenvolver uma proposta própria de dança inspirada na cultura afrobrasileira e seu conhecimento de dança moderna adquirida no convívio com os negros americanos. Reconfigura o termo Afro para a dança, em que a professora Mariana Monteiro, pesquisadora e professora da UNESP, com foco nas danças brasileiras, relata dizendo:

configurou-se como uma prática, um estilo, um repertório de passos e danças em ruptura com o balé clássico e completamente identificado com os novos parâmetros da dança moderna, mas tendo como referência a tradição africana tal qual se configurava no Brasil. (MONTEIRO, 2008, p.10)

Para Monteiro, a dança Afro, de Mercedes Baptista, organizou-se como técnica e didática, e a sistematização das danças, que em outra hora seduziram os modernistas e nacionalistas do início de século XX, agora é algo concreto. Mercedes codificou movimento a partir do ritual do candomblé em diálogo com as proposições modernas, não deixando a desejar para a proposta americana. Há, nesse sentido, um protagonismo dessa bailarina na concepção de uma arte voltada para uma técnica que usufrui da cultura afrodescendente, valorizando a cultura popular. Assim,

Mercedes estruturou uma aula de dança afro, com barra, centro e diagonal. Criou uma gramática corporal específica, a partir da observação das danças do candomblé e do folclore e acabou sendo de enorme importância para o aperfeiçoamento dos bailarinos que criavam e dançavam nos musicais do TEN. (MONTEIRO, 2008, p. 11)

Sendo singular, a bailarina Mercedes Baptista traz para a cena negra brasileira o contributo para a dança moderna brasileira, demarcando uma técnica inspirada em danças especificamente brasileiras e o desenvolvimento de um método.

Outros corpos negros são vistos nos diversos espaços concedidos à cena contemporânea. Grupos de teatro e dança se espalham, com o intuito de discutir a visibilidade da arte negra, tarefa esta que não se confirma como sendo fácil, visto as diversas complicações de contextos sociais e religiosos com que ainda nos deparamos.

Hoje, encontram-se inseridos no fazer artístico jovens atores, dramaturgos, diretores, coreógrafos, poetas, dentre outros, que estão preocupados em dar continuidade aos movimentos de negritude discutidos e propagados nas últimas décadas, desejando um novo olhar sobre os corpos negros em cena. Não mais como objetos descartáveis ou confetes de cenas, mas como pessoas capazes de desenvolver um trabalho igual a qualquer outro e como pessoas que são. É possível destacar alguns grupos de teatro e dança que trazem para a cena contemporânea a preocupação de emergir a cultura afrodescendente nos palcos, como, por exemplo, o *Bando de Teatro Olodum* (BA), Os Crespos (SP), *O grupo Nós do Morro* (RJ), *A Cia. Black & Preto* (RJ), *Seráquê?* (SP), Companhia Étnica (RJ), dentre outros.

Parafraseando Joel Rufino dos Santos (2014), “o palco do negro é a rua”; nas ruas estão os grupos de capoeiras, os maracatus, as congadas, as rodas de samba de crioula, os batuques, etc, corpos negros que se manifestam até hoje, mesmo com um histórico de tentativa de silenciar essas atitudes e expressões corpóreas, os negros estão em cena.

Não dá para desconsiderar a presença da negritude incorporada nas comunidades por meio do *rap*, do *funk*, refletindo novos símbolos, releituras de uma corporeidade negra constituída ao longo da história. As comunidades proliferam *bailles blacks*, as ruas se contaminam com samba e, desse modo, vai se afirmando a corporeidade de uma negritude que grita constantemente em cena. Ele ainda é, como no passado, um instrumento de resistência e transgressão. O corpo do negro é vivo!

2.5 – Uma “Corponegritude”

Estabelecidas as discussões anteriores sobre Corporeidade, Negritude e Cena para nosso trabalho, buscaram-se, para o artista cênico, referências de

histórias de povos negros contidas em expressões populares que revelam fazeres, crenças, comportamentos, desejos de uma cultura que chegou a nosso país e que há de ser considerada como progenitora de nossa gênese cultural.

Desejou-se, para este trabalho, um corpo conectado com a afrodescendência em seus diversos contextos: religiosos, estéticos, históricos. Nelson Odé Inocêncio (2001, p. 192), professor e pesquisador da Universidade de Brasília, ao falar sobre o corpo afrodescendente, argumenta que é necessário olharmos para este não apenas como um território de demarcação “racial”, mas um corpo constituído por signos. E que “cada um dos seus signos articula-se autônoma ou coletivamente, dependendo das circunstâncias da abordagem.”. Portanto a exploração desses signos pelo artista da cena é reveladora de potencialidades para o seu trabalho e colabora para a elaboração do conhecimento, pois é fundamental que tenhamos o corpo como energia que se pigmenta a partir de técnicas, como ressalta Antonio Pinto Ribeiro, professor português que estuda as teorias das culturas e estéticas.

Um corpo não é uma entidade abstracta, um receptáculo onde se podem colocar atributos tais como alto, baixo, forte, magro; não é uma esfera a que se circunscreve o ser num determinado tempo, mas é uma energia, onde se inscrevem circulações, substâncias, forças, pigmentações, comportamentos resultantes de treinos, de técnicas e de linguagens a que está permanentemente sujeito. (RIBEIRO, 2011, p. 17)

Na atualidade, pensar sobre o corpo no mundo é trazer ao centro do debate a diversidade existente. Não há um único padrão de corpo, há vários corpos, e o corpo negro é apenas uma possibilidade na multiplicidade estética corpórea. Diante disso, as técnicas de uma cultura podem ser apreendidas e vivenciadas, provocando experiências em outros corpos de uma história cultural não pertencente originalmente à cultura do sujeito. Eu posso vivenciar a técnica de uma dança da cultura bantu, e essa experiência sensitiva provocar aberturas no campo do saber, permitindo o preenchimento de lacunas, dos espaços vazios contidos no processo de elaboração do saber. E, assim, eu percebo um novo objeto de aprendizado no mundo, considerando que “nosso

campo perceptivo é feito de “coisas” e de “vazios entre as coisas”. As partes de uma coisa não estão ligadas entre si por uma simples associação exterior que resultaria de sua solidariedade constatada durante os movimentos do objeto.” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 38-39). É necessário construir relações com o objeto da percepção, para que as suas particularidades possam se constituir a partir da experiência sensível em conhecimento para o sujeito.

As danças de matrizes africanas encontradas no Brasil são contidas de signos, de energias, cores, que reverberam a ancestralidade do povo negro em nossas terras. Diante desses elementos, o corpo está sempre com frestas, para que sejam preenchidas a partir do contato, das fricções com objetos perceptíveis e experienciáveis.

O corpo do negro africano, que por sua natureza e cultura apresenta características de dinamismo, habilidades, foi coisificado como peça, máquina, ao realizar o trabalho forçado no regime de escravidão (MUNANGA e GOMES, 2006). Vemos esses reflexos na organização social em nosso cotidiano atual. O corpo do negro, em sua chegada a terras brasileiras, foi símbolo de identidade, em que seus cabelos, tatuagens, adereços diziam quem eram. Porém esses símbolos foram se perdendo com a mistura, o afastamento entre os iguais, e as novas gerações que foram chegando, resultado das aproximações das diversas etnias.

Quero com isso fomentar que, mesmo com o atenuamento das características de grupos étnicos negros, o corpo foi e é veículo de resistência. O corpo do negro habitou suas memórias e com isso transmitiu por gestos, canções, reorganizando os símbolos para que, na atualidade, possa-se reivindicar e vivenciar essas heranças estéticas.

Pensando nas culturas chegadas por meio dos negros no Brasil, é contundente que sejam lembradas as mutações ocorridas. Para isso trago a seguinte colocação de Stuart Hall (2013):

A cultura não é apenas uma viagem de redescoberta, uma viagem de retorno. Não é uma “arqueologia”. A cultura é uma produção. Tem sua matéria-prima, seus recursos, seu “trabalho produtivo”. Depende de um conhecimento da tradição enquanto “o mesmo em mutação” e de um conjunto efetivo de genealogias. (HALL, 2013, p. 49)

Desse modo, voltar ao passado faz-nos capacitar para que sejamos sujeitos que transformam a cultura, refazendo-nos, pois estamos em constante devir. Nessa discussão, a cultura afrodescendente não é conjugada com verbo no passado “foi”, ela “é” e está sempre aberta a “tornar-se”.

É possível que um corpo se identifique com as tradições da cultura negra a partir das experiências com a dança afrobrasileira? As técnicas apreendidas em danças afrobrasileiras podem levar o sujeito a novas descobertas culturais, acrescentando para seu aprendizado o conceito de negritude e aceitando-o como elemento de discurso social? Para essas indagações, digo que sim. Nós estamos aptos a reorganizar nossos conceitos e direcionar nossas experiências, no intuito de aguçar e transformar nossos saberes. Como sujeitos culturais, da mesma maneira que os negros escravizados tiveram que se adaptar a uma nova realidade e transformando constantemente suas formas de cultura, no ambiente de aprendizado artístico, ou outro qualquer, podemos mudar e revisar nossos procedimentos e saberes.

Visto que, nos fazeres africanos, a técnica e a estética caminham juntas (Luz *apud* SANTOS, 2002), no âmbito de nosso trabalho, as técnicas vivenciadas na metodologia aplicada e as discussões envolvendo a temática da negritude fizeram perceber atitudes que, por meio do corpo, revelam a compreensão do universo da cultura ancestral que envolve a afrodescendência. Ao perceber os alunos/artistas a comentarem a energia, os saberes apreendidos a partir das danças do Maracatu e Maculelê refletidos no corpo, denominei então de a “*Corponegritude*”. Opto por criar um neologismo gramatical e proponho, ao longo da discussão desta tese, o termo *Corponegritude*, tendo em vista que é a atitude despertada no sujeito, partícipe da experimentação, ao perceber-se um corpo com saberes constituídos a partir da experiência com a expressão de dança afrobrasileira. As energias sentidas, as técnicas apreendidas, a nova visão de conceitos sobre a negritude desencadeiam essa atitude corpórea para uma vivência da cultura negra em cena. O corpo experimenta a ação de estar em um estado de energia, tónus, de resgate de história. O corpo assume uma atitude do que reverberou como saberes. Como nas etnias bantus que Muniz Sodré acentua a explicação da relação com a energia, o axé.

O saber inicialmente transmitido distingue-se da abstração do conceito, porque é também uma força viva, associada ao axé ou o muntu. [...] os bantus dizem que o muntu tem “a força de conhecer”. E os nagôs são cientes de que o conhecimento efetivo depende da absorção de axé. (SODRÉ, 1983, p. 130)

Estar-se-á considerando esse axé absorvido e transmitido no corpo, construindo saberes efetivos. Assim, a *Corponegritude* é a atitude corpórea assumida pelos partícipes desta pesquisa, resultado do aprendizado técnico e estético em nossas atividades. Levar-se-á em conta que, em nosso ambiente de trabalho, nem todos os sujeitos envolvidos têm uma história de Negritude como característica presente em seus cotidianos. O Maracatu e o Maculelê são danças que apresentam matrizes de corporeidades de uma descendência africana apresentadas aos alunos nesse processo.

Portanto as descobertas técnicas e estéticas, promovidas por minha condução durante as práticas dançantes, chegaram a momentos de exposição de emoções e técnicas que se caracterizaram pelo termo *Corponegritude*. Desse modo, identificou-se a atitude corpórea do aluno/artista nos momentos em que ele revela o envolvimento “máximo” com as matrizes apreendidas, incorporadas e explicitadas em seus movimentos. Assim, o sujeito assume uma negritude corpórea, caracterizando uma corporeidade das expressões negras, ou seja, *uma Corponegritude*.

Capítulo 3

Da técnica à poética – reflexões Sobre reverberações das tradições negras populares no corpo do artista em cena.



FIGURA 16 – Experimento cênico DA COR QUE SOU. Foto: Rebecca Religare

Retiramos do ator aquilo que o bloqueia, mas não ensinamos a ele como criar – como, por exemplo, representar Hamlet, em que consiste o gesto trágico, como atuar numa farsa – pois é precisamente nesse “como” que estão plantadas as sementes da banalidade e dos clichês que desafiam a criação.

Jerzy Grotowsky (2013)

Para introduzir o capítulo seguinte sobre os aspetos que envolvem a metodologia desta pesquisa, considero ser preciso discorrer a respeito de duas temáticas que caminham juntas no âmbito das artes. A técnica e a poética que envolvem o artista. Percebo que para o artista da cena, cada vez mais, essa discussão é pertinente para o encadeamento dos processos de criação. No processo desta pesquisa, esses termos serão eixos norteadores para que se estabeleçam caminhos que conduzam à constituição de saberes do aluno/artista.

Nesse contexto técnico-poético, pontuo o pensamento de Nóbrega quando diz:

Na perspectiva fenomenológica, não há dicotomia entre técnica e estética. A técnica fornece novos meios materiais, sugerindo diferentes fins, inclusive o estético, domínio da sensibilidade. A arte necessita de técnicas e técnicas novas podem despertar novas pesquisas artísticas, ampliando a estética vigente. (NÓBREGA, 2009, p. 26)

Portanto conduzir a harmonização entre a técnica e perspectivas estético-artísticas é tarefa pertinente por meio da dança. A dança, como sendo uma das mais antigas formas de expressão humana, mostra-se como uma manifestação contida de simbologias, de emotividades, de histórias e grande valor de herança cultural. As múltiplas danças que existem nas diversas sociedades trazem em seu contexto elementos estéticos que identificam seu povo. Essas características ganham forma a partir das técnicas perpetuadas no corpo e herdadas dos ancestrais pela transmissão oral até os dias atuais.

Nesse corpo dançante, revelam-se as subjetividades tanto do sujeito brincante, como da comunidade em que este está inserido. O corpo, ao dançar, expõe as poéticas contidas nessa expressão. Assim, a compreensão técnica auxilia no processo de formação e aprendizagem, contribuindo para formatar as possibilidades estéticas na criação do artista da cena.

3.1 - Breve reflexão sobre a técnica.

Desvelar o corpo é adentrar em um campo de descobertas complexas, muitas vezes paradoxais. Essas descobertas permitem que as corporeidades sejam compreendidas, e sejam projetadas as suas possibilidades cinéticas³⁰ e psicológicas em que o corpo está envolvido. Dessa maneira, o sujeito pode expandir a sua presença no mundo. Ao compreender a técnica que envolve a nossa movimentação, podemos adentrar na compreensão de como se processa cineticamente as articulações, músculos, ossos que proporcionam o movimento.

Na contemporaneidade, diversas técnicas possibilitam que tenhamos a consciência cinética e sensível do corpo, do soma³¹. A educação somática é uma prática na atualidade que dá suporte às práticas artísticas (considerando o foco de interesse neste trabalho), tais como; Alexander, Feldenkrais, Laban, Bartenieff, Yoga e tantos outros que visam à consciência física e espiritual do artista em cena. Para tanto, adentrar no universo da técnica corpórea é também trazer ao centro da discussão as concepções sobre este assunto partilhado pelo sociólogo e antropólogo francês Marcel Mauss. Avalio não haver como iniciar uma conversa que envolve técnica, sem se resgatar alguns princípios abordados por esse mestre da antropologia e sociologia.

Marcel Mauss (1974) institui, em seus estudos no início do século XX, uma diretriz para a compreensão sobre o termo *técnica corporal*. Este falou que

³⁰ Na física, o cinético está relacionado à parte da mecânica que se ocupa do movimento, independentemente de suas causas e da natureza dos corpos. Para o campo dos estudos do movimento, esse termo é utilizado para determinar as funções das articulações musculares, ósseas em seu funcionamento motor.

³¹ Termo utilizado por filósofos como Platão, Aristóteles, dentre outros, ao se referirem ao corpo físico.

para toda técnica há uma aprendizagem específica. Ele irá considerar que os atos tradicionais reproduzidos pelo homem e por sociedades, servindo-se de seu corpo no cotidiano, é técnica corporal. Mauss dá uma ênfase à tradição, observando que é um ato eficaz, como pode ser lembrado em sua fala:

Chamo de técnica um ato tradicional eficaz (e vejam que, nisto, não diferem do ato mágico, religioso, simbólico). É preciso que seja tradicional e eficaz. Não há técnica nem tampouco transmissão se não há tradição. É nisso que o homem se distingue do animal [...] (MAUSS, 1974, p. 217)

É por meio da transmissão oral e das técnicas da tradição que nos constituímos humanos em meio ao grupo social e percebemos nosso ser no mundo. O corpo em sua natureza é um elemento técnico. Mauss também faz uma classificação especificando as técnicas a partir de gêneros, idade, rendimento e o aprendizado destas. Tanto nas questões de sexo (homem/mulher), quanto nas relações com a idade, o fator físico terá grande influência na maneira como se dará a relação com o corpo, bem como os contextos sociais determinam o comportamento dessa fisicalidade. Como exemplos, podemos destacar a maneira de urinar em pé do homem e de cócoras pela mulher (considerando o padrão ocidental desse comportamento) e o deslocamento espacial ao caminhar do adulto em relação ao engatinhar da criança.

Ao avançar com o envelhecimento do corpo, o humano vai adquirindo novas técnicas, acontecendo, assim, uma transmissão na qual o sujeito será treinado, segundo Mauss, para chegar a um bom rendimento. É treinar a técnica como uma montagem, uma agregação. Irá aperfeiçoar o rendimento que, conseqüentemente, favorecerá a virtuosidade de uma habilidade, de uma técnica. Com isso há também uma transmissão de saberes dessa técnica, promovendo um aprendizado repassado desde criança, com “detalhes inobservados e cuja observação é preciso fazer, compõe a educação física de todas as idades e dos dois sexos” (MAUSS, 1974. p. 221). Ele remete a uma forma de educação, de repasse de um treinamento apreendido e passado por

gerações, refletindo as diversas formas técnicas culturais que cada povo desenvolve em seus modos de andar, comer, vestir-se...

Em termos de enunciado para a grande população, Buarque de Holanda³² irá registrar que o termo *técnica* refere-se à parte material ou conjunto de processos de uma arte, maneira, jeito ou habilidade especial de executar ou fazer algo. Para contribuir com o campo da corporeidade artística, a professora e intérprete Sônia Machado de Azevedo traz uma forte colaboração ao reunir em seu livro “O papel do corpo no corpo do ator” técnicas diversas que permeiam a preparação e composição artística do ator. Ela expõe que para a composição da obra do artista cênico (ator) é preciso uma harmonização de energias e de material (simbólico, psicológico...) para haver arte e que é necessário o intérprete ter um instrumental técnico. “No contato com o material, pode ser estabelecida não só a técnica, mas também a emoção requerida; uma emoção controlada, necessária à criação.” (AZEVEDO, 2004, p. 178). Diz, ainda, que a técnica são habilidades adquiridas pelo artista, e que estas irão auxiliar em seu trabalho, dando vazão externa ao que está clamando internamente para se exibir. Assim como o instrumentista toca e se utiliza de seu instrumento, buscando aprimorar a sua técnica, “o instrumento do ator não está fora dele mesmo, é o seu próprio ser que precisa ser bem tocado”. Para definir a relação da técnica e criação artística, pode-se entender então que

A arte não pode prescindir de sua corporeidade; não chega a existir sem ela, e o artista sujeita-se ao seu material de trabalho; essa sujeição é condição essencial para o exercício de sua liberdade de intérprete: há necessidade de um diálogo ininterrupto entre o que cria e o que está sendo criado; entre o desejo criador e sua técnica. (AZEVEDO, 2004, p. 208)

A técnica é material importante para a composição do trabalho do artista. É imprescindível que, no campo da cena, para que a corporeidade possa ganhar alimento para as suas significações, sejam vivenciadas e apreendidas técnicas que colaborem para essa formação e educação no corpo.

³² FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Novo Dicionário de língua portuguesa. 5ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Retomam-se aqui pensamentos expostos por Rudolf Von Laban, posto que falar de técnicas corpóreas e não resgatá-lo como uma das pilstras fundantes para as técnicas vividas no âmbito do artista cênico seria o mesmo que apagar a importância de artistas como Leonardo da Vinci ou Pablo Picasso da história das artes visuais. Esse estudioso do movimento desenvolveu um sistema de trabalho em que o esforço contido no corpo em movimento do artista da cena (ator/bailarino) é um gerador de significações e comunicação com o público. Este vai determinar que o controle desse esforço dá-se pela apreensão da qualidade técnica (habilidades) que o artista deve ter. Desse modo, comparando-o com o artesão e seus materiais de trabalho, Von Laban acentua que o instrumento do artista da cena é o corpo e que este deve buscar eficiências para que a comunicação junto ao público se torne possível e clara. Podemos apreciar essa analogia quando o autor diz:

O ofício do artesão é trabalhar com objetos materiais, o do ator é trabalhar com seu próprio corpo e voz, empregando-os de tal modo que fiquem eficientemente caracterizados a personalidade humana e seu comportamento, variável segundo as diversas situações. Tanto o trabalho do artesão como o do ator podem ser executados habilidosamente com uma agradável e útil economia de esforço. (LABAN, 1978, p. 26-27)

É preciso que os materiais externos sejam espelhos de sua interioridade através do movimento em cena. O homem tem a capacidade de conceber complexas redes de qualidades com diversas nuances em relação ao esforço, liberando a energia presente em seu corpo de modo adequado: “o homem tem a capacidade de compreender a natureza das qualidades e de reconhecer os ritmos e as estruturas de suas sequências”. O treinamento do corpo está para colaborar. Vem para ser um instrumento de expressão. Para isso é importante que o artista da cena torne-se ciente das articulações rítmicas no uso do corpo na criação, bem como “o estado do espírito e da atitude interna produzida pela ação corporal”.

Ao pensar sobre a reprodução do mundo em obra de arte, considerando que “a obra de arte sempre foi reprodutível”, o renomado filósofo e sociólogo Walter Benjamin traz a imitação para a reflexão da técnica na arte. Ele remete

a prática da imitação feita por alunos para a divulgação de seus mestres e propagação de obras, embora destaque o surgimento gradual de diversas outras técnicas ao longo da história. Comenta que a multiplicação por meio da técnica de reprodução, da imitação, propaga a obra em um campo da massificação. No entanto a obra original revela algo mais que a técnica, ela é constituída de uma aura única, fruto do aqui e agora da criação do artista que, provavelmente, a imitação não alcança. Faz-se oportuna essa reflexão, visto que a mimética é um elemento presente nas danças tradicionais dos diversos povos no mundo. Mostra-se como uma característica humana, que desde ciente de seu ser no mundo, buscou os motivos de existir e, dançando, representando os seres sobrenaturais, imitava ao seu modo e no seu corpo o invisível e desconhecido, subjetivado nas suas expressões corpóreas. Sobre isso, Walter Benjamin pontua:

Em princípio, temos de considerar que, num passado mais remoto, também os fenômenos do céu se contavam entre os que eram considerados imitáveis. Na dança, noutras cerimônias de culto, podia produzir-se uma tal imitação, lidar-se com uma tal semelhança. Se o gênio mimético foi realmente uma força determinante dos antigos, então não é difícil imaginar-se que o recém-nascido tenha sido considerado como possuindo a plenitude desse dom, especialmente pela integração perfeita na ordem cósmica. (BENJAMIN, 2012, p. 57)

Percebe-se, então, que a imitação é algo inerente ao processo de formação do homem. É uma técnica que nos remete a uma tradição. Leva-nos à busca de uma semelhança física, embora, com o passar do tempo, esse desejo por representar semelhantemente a natureza, o desconhecido, o outro tenha se transformado com o surgimento da linguagem, que irá favorecer outros contornos e outras formas de reprodução e comunicação. Benjamin diz que “é de supor que o dom de produzir semelhanças – por exemplo, nas danças, nas quais é a função mais antiga – e, por conseguinte, também o dom de as reconhecer se alterou com as mudanças”. Essas transformações são perceptíveis ao longo da história humana, posto que o caráter imitativo dá espaço para outras formas de explicitação dos anseios do homem, dentre

essas formas, a linguagem artística está como um complexo veículo de significação do mundo e da internalidade do ser humano.

A professora Márcia Strazzacappa (UNICAMP) (2012) contribui com uma reflexão que corrobora as ideias de Marcel Mauss sobre a transmissão das técnicas, acentuando-as como um processo de educação. Reforça-se que a aprendizagem é uma maneira de adquirir a técnica de algo, principalmente as corpóreas. Ela ressalta que, durante muito tempo, pesquisadores acreditavam que, por assumirmos a naturalidade dos nossos movimentos, por tornarem-se espontâneas, sem necessidade de “pensar” antes de agir, tais habilidades eram genéticas, e não transmitidas por um processo de educação para o desenvolvimento das técnicas. No entanto, apreender técnicas em processos de aprendizagem é fundamental para que estes se incorporem e se tornem habituais. Strazzacappa traz o termo “esquecido”, para dizer que o domínio do movimento técnico é incorporado. Assim, “dizemos ‘esquecidas’ no sentido de que não somos mais obrigados a pensar no movimento antes de realizá-lo”.

Para o processo de educação do artista da cena é preciso compreender que este é um corpo vivo no palco, e esse corpo está sendo observado. Ele é um objeto de percepção, ele se faz visto por outros olhos que o apreciam, analisam, buscam códigos, símbolos. Para tanto é fundante para o trabalho do artista da cena saber que o corpo é seu elemento técnico e criativo. Essa abordagem, que por hora considero de grande pertinência, reforça-se quando a autora afirma:

O artista cênico é um só corpo com o qual ele existe, seja no palco, seja na vida cotidiana. Todas as técnicas adquiridas para melhorar o trabalho do *performer* são parte integrante dele onde quer que ele se encontre. [...] o individuo é uno. O corpo, com sua cultura, sua técnica, seus signos, também é único. Ele constitui a unidade. Uma vez adquirida a técnica, ela lhe pertence. (STRAZZACAPPA, 2012, p. 30)

A partir dessa incorporação da técnica, a autora ainda faz lembrar que não existe um só corpo, e sim uma diversidade. Desse modo, as técnicas corporais também não são únicas, e tal pluralidade reflete os múltiplos corpos existentes. Cabe a cada indivíduo buscar a melhor maneira de viver o seu

corpo e buscar as técnicas que o auxiliam a vivenciá-lo em suas práticas. Voltando-se para a cena, o artista deve estar atento para as técnicas que podem favorecer o seu trabalho, observando as suas carências motoras, tônicas e de fluência, no intuito de não apenas propiciar uma virtuosidade, mas uma qualidade de movimento.

Tomo para reflexão, neste trabalho, a proposta de Strazzacapa (2012) ao propor um corpo “neutro” para o artista cênico. Ao considerar corpo neutro, ela diz que é um “corpo próximo da sua naturalidade, um corpo menos técnico e mais vivo.” Assim sendo, esse corpo neutro é um corpo aberto a receber e se expandir para diversas técnicas e situações, não se fechando a uma única proposta ou prática. Um corpo que possa usar o máximo de sua potencialidade, pois “quanto mais esse corpo se aproxima de sua primeira concepção, de seu potencial de movimento, mais ele é neutro” (p.36-37).

Nesse sentido, as técnicas são construídas no corpo do sujeito, do artista, sendo fatores que colaborarão com o seu trabalho de criação. Os diálogos que se processarão a partir das técnicas adquiridas com as poéticas despertadas no seu corpo conduzirão o artista da cena para resultados artísticos que explicitarão o ser sujeito e objeto da arte que se propõe a colocar no mundo.

O coreógrafo e fundador do método Klauss Viana (2005) considera que “a vida é síntese do corpo e o corpo é a síntese da vida”. Fazendo uma analogia à relação do corpo com a natureza, algo já propagado por Isadora Duncan nos primórdios da dança moderna. Ele reforça que é preciso deixar os movimentos fluidos e naturalizados, dando-se isso no constante aprendizado, fazendo com que seja convertido em hábito.

Klauss Viana aponta o processo nas descobertas corpóreas como sendo mais importante que o resultado ou produto possa ter. O percurso decorrido muitas vezes pode ser atrapalhado, devido a objetivos e finalidades que se impõem. Diz ainda que as danças populares se caracterizam como expressão de movimentação autêntica, cruzando energias, e promove relaxamento dos músculos, devido a uma identificação profunda com códigos singulares da cultura. Não devemos ficar presos às formas, inviabilizando que estas permitam o avanço de novas possibilidades. O corpo deve estar aberto a experimentações, pois, ao reconhecer o corpo em partes (articulações,

músculos...), conhece-se por inteiro e podem atribuir-se novos formatos. Ele diz que,

Dessa forma, devemos buscar compreender e assimilar nossa interdependência com o espaço, esquecendo a forma, que, quando percebida, é morta, estática, acomodada e impede o aprendizado, o aperfeiçoamento e a criação de novos gestos. (VIANA, 2005, p. 105)

Assim, Klauss Viana defendeu um processo técnico para a elaboração de um corpo cênico em que não houvesse cristalizações. Sua técnica consiste em oportunizar procedimentos e estratégias que sejam propulsores de transformações para o corpo que dança, sendo, então, a técnica como algo vivo. Não é o fim, e sim um caminho percorrido. Portanto tenhamos a técnica como algo que favorece um aprendizado do corpo, um caminho de investigação para o corpo em cena.

As técnicas corporais devem ser colaborativas entre si, sem hierarquias, sem que aquela seja base para que a outra seja enaltecida. É dessa forma que a coreógrafa e pesquisadora Jussara Miller, especialista em técnica Klauss Viana, defende a disponibilização do corpo, e não a preparação. Ela enfatiza que preparar com uma técnica para chegar a outra “acaba por hierarquizar as técnicas, já que se uma delas serve à outra, cria-se uma relação servil, como se determinada técnica fosse exclusivamente uma preparação corporal para, em outro momento, se lidar com a técnica de dança em questão” (2012, p. 28).

O aprendizado do artista da cena passa pela agregação de técnicas corporais que favoreçam sua elaboração estética com intenção de linguagem artística. Assim, para a pesquisadora de dança e educação Dionísia Nanni (2008),

A elaboração do conhecimento passa pela elaboração do corpo entre o próprio corpo e as coisas (mundo interior e exterior) – elaboração solidária do sujeito e do objeto. Portanto, a educação como tendência interacionista – interação homem-mundo, sujeito-objeto é imprescindível para que o ser humano se torne sujeito de sua própria práxis. No desvelar a sua realidade histórica, através de sua corporeidade. (NANNI, 2008, p. 8)

E é nesse arcabouço do corpo que as práticas buscam favorecer as interações necessárias para que se constitua uma corporeidade que cultive um artista da cena consciente de suas possibilidades. Que o corpo possa desenvolver elaborações a partir de sua própria história e das histórias buscadas por ele.

Com essa constatação, deseja-se que, ao refletir sobre a técnica executada com as danças tradicionais afrobrasileiras, o sujeito envolvido na prática possa apreender os processos cinéticos do corpo. Posto assim, em posse desse conhecimento, possa transformá-lo em propostas, abstraindo e acrescentando nos procedimentos de criações artísticas. Desse modo, tendo o foco nas raízes africanas, o processo nesta pesquisa se deu com a perspectiva do entendimento técnico destas em diálogo com o espaço e energias como elemento a ser incorporado aos saberes do Eu.

As corporeidades que se mostram em cena são resultados de técnicas que se incorporam no artista. A exposição dos saberes técnicos apreendidos pelo artista da cena complementa-se com as suas proposições poéticas, afetivas. As corporeidades reveladas no artista em cena são consolidadas a partir dos diálogos dos saberes técnicos com as subjetividades vivenciadas por meio da emoção e da sensibilidade deste. Adentrarmos no campo da poética que envolve a criação artística é a discussão seguinte.

3.2 - A reverberação Poética/Criativa

Na criação em arte, a poética do seu executor imprime a identidade da obra, da produção artística. A arte de sugerir emoções por meio de linguagem é uma inerência humana. No caso do artista, é preciso de materiais que lhe deem suporte. Para isso as possíveis conexões do aprendizado técnico das danças tradicionais afrobrasileiras como motor para reverberações poéticas são uma pilastra essencial nesta pesquisa. Convido o leitor a juntos refletirmos e adentrarmos no universo poético da criação. Assim, remeto-me à cidade de Brasília como inspiração para esse diálogo.

A cidade de Brasília, onde foi desenvolvida a presente pesquisa, foi traçada pelas mãos do artista/arquiteto em duas linhas. Hoje, o eixo monumental e eixo norte/sul (o famoso “avião”). A partir desses traços, instaurou-se a capital do País. Ao caminhar-se pela cidade, quando se segue pelo eixo monumental onde se encontram as importantes obras arquitetônicas de Oscar Niemeyer, ter-ser-á a grande rodoviária como ponto de interseção entre esse eixo e o eixo Norte/Sul. Tal cidade foi criada por traços de arte, contendo uma poética de sonhos e refletindo anseios, desejos de uma capital próspera. É com essa referência de poesia e arte moderna que inicio o instante de reflexão sobre a elaboração poética com representações na criação do artista da cena.

Essa metáfora dos eixos da cidade, para mim, não é à toa, visto que para o trabalho cênico a técnica e a poética caminham juntas, encontram-se nas interseções constantes. E, considerando a grande rodoviária de Brasília como interseção dos eixos, não por menos, é lá que se agregam as diversas pessoas que transitam nessa cidade. É nesse espaço que se encontram os populares, as diversas culturas pessoais, as tradições visíveis e invisíveis que por lá caminham. Para mim os eixos abordados neste trabalho encontram-se no campo das tradições populares. São as tradições que fazem com que se percebam as técnicas e as poéticas possíveis contidas nessas expressões de arte. A comunicação dos populares claramente se dá por meio de suas danças, suas representações simbólicas, religiosas, trazendo uma forte carga de significados que reverberam em seus corpos como poesia. Afinal, a linguagem humana e, conseqüentemente a arte, nasceram com as tradições e composições nos cultos e no mimetismo ao sobrenatural. Neste trabalho, a comunicação por meio da linguagem cênica, pelo corpo, passa pela organização e elaboração da técnica em poética pelo artista da cena, considerando que a “linguagem significa o princípio orientado para a comunicação de conteúdos intelectuais, nos referidos domínios: técnica, arte, na justiça ou na religião” (Benjamim, 2012, p. 149). Desse modo, reafirmando o pensamento do autor, “toda e qualquer comunicação de conteúdos é linguagem”. Com essa linguagem construída no corpo, promove-se a expressão da alma, da essência humana.

Para discutir as poéticas e as criações, bem como as recriações das culturas tradicionais nos diversos palcos, trago a coreógrafa Lia Robatto (1994) para lembrarmos que, ao trabalhar com técnicas e estéticas das danças populares para outros palcos que não seja o de seu habitat natural, ou seja, os terreiros, as ruas, os quintais, o artista deve sentir o que quer mostrar como essência da tradição que se propõe a dialogar na sua concepção de criação artística. “Que elemento novo seria mais adequado para ser incorporado na sua proposta etc., sem perder a essência da cultura abordada, nem a liberdade da auto-expressão e criatividade” (p. 86). O artista cênico, em seu processo de elaboração de poética pessoal, como também na coletividade, deve buscar em seu manancial, de maneira criteriosa, os materiais que auxiliarão nessa jornada. Procurar a reinvenção de forma respeitosa aos elementos das matrizes estéticas das expressões que propôs a compreender e vivenciar é prudente, embora não considero como uma tarefa simples as reelaborações, visto que envolve propostas, disponibilidades para encarar o diálogo tradicional e atualidade, popular e acadêmico etc. Corre-se o risco de ficar no simplismo e não adentrar na complexidade que de fato tais manifestações são. Para isso é necessário mergulhar no conhecimento dos aspectos e contextos envolvidos, tais como religiosos, sociais, culturais e étnicos, para que não se caia no arrebatamento do formato exótico que tanto se propaga por alguns grupos que divulgam a arte popular com fins mercadológicos.

Para a criação artística, as técnicas levam a caminhos para a construção da forma, da materialidade da obra, no entanto a alma, a comunicabilidade impressa será revelada por meio da poética. Nesse sentido, a historiadora e crítica de dança Laurence Louppe trará o seu auxílio em nosso trabalho ao falar do campo que engloba a poética e seus objetivos ao dizer que

A poética procura circunscrever o que, numa obra de arte, nos pode tocar, estimular a nossa sensibilidade e ressoar no imaginário, ou seja, o conjunto das condutas criadoras que dão vida e sentido à obra. O seu objecto não é somente a observação do campo onde o sentir domina o conjunto das experiências, mas as próprias transformações desse campo. O seu objecto, como o da própria arte, engloba simultaneamente o saber, o afectivo e a acção. [...] ela não

diz somente o que uma obra de arte nos faz, ela ensina-nos como o faz. (LOUPPE, 2012, p. 27)

Portanto, ao produzirmos poéticas em nossos trabalhos artísticos, estamos nos comprometendo em promover uma dinâmica de cognição e afetamento situado em um diálogo entre o artista e o espectador, para que se dê uma relação de comunicação, tendo como fator primordial as formas de artes. É por meio da poética que se revela o caminho percorrido pelo artista, para que seja percebida sua obra, sendo então um trabalho que é partilhado. Louppe ainda reforça que a poética tem a função interventiva de relacionar os pontos de vista do artista com a percepção sensível do observador. A poética emite valores. Assim, há de se considerar o corpo do artista da cena como o “campo de relação com o mundo” e de “instrumento de saber e de expressão”.

A respeito da criação ou composição, a autora irá dizer que é necessário um vocabulário previamente constituído. A originalidade é essencial, porém a criação inédita só se dá a partir dos “grãos” plantados anteriormente. Para que a poética nessa criação se processe, o artista deve ter noção do seu corpo em seu espaço, criticando o seu uso e promovendo possibilidades de movimentações e gestos. Essa percepção provoca a abertura para o erro, e o artista errante se permite experimentar. Descentraliza o seu corpo de uma única possibilidade, corroborando para que a sua poética esteja aberta a exploração e invenções múltiplas, conduzindo-se para elaborações de forma que viabilize o ato de interagir com o espectador.

Fayga Ostrower (2013) também irá reforçar a ideia de repertório, de vocabulário, para que o processo de criação possa se dar de modo mais concreto, conhecendo bem “uma dada materialidade no próprio fazer”. Dessa forma, ela defende que “com esse conhecimento e com a nossa sensibilidade tentaríamos acompanhar analogicamente o fazer de outros; sempre, é claro, por analogias de estrutura, e não de operações mecânicas” (p. 35). Ela aponta a tensão como propulsora à elaboração da ação, de conteúdos expressivos, desencadeadora de possíveis valorações.

Acompanhando o nosso fazer e impregnando-o com certas ênfases, a tensão psíquica se transmuda em forma física. Desempenha,

assim, função a um tempo estrutural e expressiva, pois é em termos de intensidade, emocional e intelectual, que as formas se configuram. (OSTROWER, 2013, p. 28)

Dessa forma, essa tensão psíquica cria conflitos, e os conflitos são condições para que haja crescimento do sujeito. Para o processo de criação artística, favorece o amadurecimento das propostas do artista. Diante disso, há de considerar que, para Ostrower (2013, p. 28), criar “é uma realidade nova que adquire dimensões novas pelo fato de nos articularmos, em nós e perante nós mesmos, em níveis de consciência mais elevados e mais complexos”.

O trabalho artístico de contexto corpóreo é uma atividade de descobertas constantes, que abriga pensamentos diversos, buscas e perdas de significados que se reelaboram no percurso da experimentação. Nesse sentido, o artista tem a capacidade de ser frágil e poderoso, senhor e serviçal de seus desejos. As descobertas se dão no nível de encontros do Eu (self) e o mundo. Merleau-ponty (2000, p. 32), ao refletir sobre a natureza antropológica do Ser, coloca o termo *Erscheinung* como sendo fenômeno, manifestação, no campo da experiência sensível. O ser só existe de fato quando é particularizado por uma intuição sensível. Ele irá dizer que as coincidências do eu mesmo comigo mesmo não existem e que “O eu é uma intuição empírica indeterminada. Não possuo nem a chave do mundo, nem a do meu Eu. Tudo aquilo que apreendo é apenas uma *Erscheinung*. Só posso apreender a unidade do Eu em suas produções.”. Assim, o autor aponta para a forma de apreender o mundo como sendo algo do sensível, da experiência sensível. Que para eu estar a apreender o Eu no mundo, é necessário entender as produções que foram executadas em diálogo com o mundo. E essas relações com o mundo nos oferecem subjetividades que podem resultar no corpo – significações, resultantes de diálogos entre Eu corpo e o mundo, transformando-se em poéticas expostas no trabalho do artista.

Ao trazer à baila as expressões da tradição popular Maracatu e Maculelê para discutir processos criativos, hei de ponderar que essas expressividades constituíram, ao longo da história, em seus grupos sociais, relações de subjetividades que fizeram surgir significados no contexto de sua memória. Consequentemente, ao adentrarmos no ambiente destas, tanto para vivenciar

no terreiro as brincadeiras, como apreender na sala de aula os seus códigos vigentes, há de se considerar as relações inter-sujeitos. Há de se perceber que o indivíduo inserido nessas práticas adquire uma vivência corpórea que traz contextos que refletem, nas suas criações e processos de aprendizagens empíricas, os saberes da coletividade de seus grupos.

Para o aluno/artista que deseja estar próximo desses elementos da cultura, não se pode deixar de atentar que existe um caminho de mão dupla. Quando esse aluno/artista apreende as técnicas para a sua produção poética, ganha do grupo tradicional códigos já constituídos ao longo da história desse evento espetacular. Por outra via, a expressão cultural ganha novos signos trazidos pelo novo participante, gerando, assim, um diálogo provável de surgimento de novas poéticas e produções artísticas.

Para acrescentar em nossas reflexões, perpasso por essa discussão, tendo a referência de que, nas manifestações populares, os sujeitos envolvidos desenvolvem técnicas corpóreas que explicitam uma liberdade técnica, de modo a possibilitar uma constante recriação dos parâmetros estilísticos do movimento elaborado. De tal modo, é compreensível que pequenas nuances sejam alteradas nos movimentos dançantes desses sujeitos no momento em que executam suas performances corpóreas, moldando-as e recriando-as no tempo e no espaço, como é reforçado por Graziela Rodrigues quando diz que

provém, portanto, do dançante a capacidade de quebrar as formas. A partir dos elementos estruturais da manifestação, a maneira de mover-ser de um dançante modifica a própria forma que a gerou. Dentro do fluxo do decompor e transformar, o movimento não se cristaliza, pois no momento seguinte de sua criação ele já se apresenta como algo novo e dinâmico. (RODRIGUES, 2005, p.103)

Assim, o brincante torna-se sujeito dentro desse fazer. Em nossa perspectiva, do aluno/artista inserido no universo da cultura popular, este agrega os valores vigentes na expressividade, soma com a técnica existente e produz poéticas individuais e coletivas. O corpo possui uma historicidade que se transforma, e isso faz com que novos gestos, movimentos ganhem novos significados na medida das descobertas e experiências que se adquire, revelando, assim, uma constante reorganização.

Desse modo, avalio que a construção do movimento individual emite uma singularidade do brincante envolvido na manifestação e que o agrupamento desses indivíduos fará com que haja uma necessidade de organização dos movimentos em grupo. Esses códigos corpóreos sugerem, assim, uma nova construção do movimento nos aspectos coletivos, daí o surgimento de rodas, fileiras, deslocamentos etc., formando características do desenho coreográfico expressas nas manifestações espetaculares do povo.

Acredito que, na elaboração poética do aluno/artista, os saberes não estão separados do sujeito como um todo, e sim constituídos nesse corpo sujeito que traz histórias a serem contadas. Desse modo, as relações que o sujeito partícipe da vivência de cultura artística irá criar com seus processos subjetivos e criativos, possibilitarão a organização dos saberes, definindo suas relações com o mundo em que está envolvido e fazendo suas escolhas estéticas.

Na aproximação com a cultura afrodescendente de nosso país, revelada em nosso processo, as aproximações com os fatos históricos, estéticas visuais e corpóreas mostraram-se como campos amplos de percepção e descobertas de sentidos subjetivos. Desse modo, faz-se pertinente que as reflexões, as dúvidas, as hipóteses façam parte do espaço que proporciona o conhecimento, e não se construam aprendizes passivos às reproduções dos conceitos estabelecidos como os certos e sendo constantemente repetidos como fórmulas do que deve ser considerado como o perfeito. Precisamos produzir ideias, e não reproduzir apenas. E vejo na arte essa possibilidade de criar e refletir nossas subjetividades poéticas.

Para a professora e bailarina Karenine Porpino (2009), a vivência estética que a dança proporciona é uma possibilidade de resistência para a ideia de fragmentação do nosso corpo. Portanto a dança, dentro do ambiente de educação como disciplina aberta a experimentações que provoquem a (re)descoberta do corpo, viabiliza ao sujeito a aproximação com o universo do eu e do outro, proporcionando elaborações estéticas capazes de estruturar o campo sensível do indivíduo, tendo assim uma conscientização do seu processo. Considerando o que Nanni diz,

O homem é sujeito da educação evidenciada por uma tendência interacionista, já que a interação homem-mundo, sujeito-objeto é imprescindível para que o ser humano se desenvolva e se torne sujeito de sua práxis. E o homem chega a ser sujeito na medida em que integrado em seu contexto, reflete sobre ele e com ele se compromete, tomando consciência da sua historicidade. (NANNI, 2008, p. 06).

Por conseguinte, o processo de conhecer o próprio corpo evidencia a probabilidade de uma educação do indivíduo no que concerne a uma aprendizagem em que este venha a conquistar as suas verdades por meio de experiências pessoais e subjetivas, adentrando no universo da realidade imposta pelo mundo que o circunda, isso porque as emoções, sentimentos vividos e compartilhados pelo indivíduo, reverberam nas ações cognitivas deste. Para Monteiro (2007, p.183), “podemos assim afirmar que o Pensamento e o Sentimento coexistem e interagem, ou seja, o sentimento tem uma dimensão cognitiva, o que vai implicar que do ponto de vista didático a abordagem não deva ser inconsequente”.

Os sentimentos e os saberes envolvendo as danças populares podem e devem influenciar no processo de criação artística do aluno/artista. Os contextos emocionais e sensíveis corroboram as descobertas individuais e coletivas desse artista em momento de aprendizado, mostrando-se indistintamente a aferir relações concretas no processo cognitivo e criativo. Aponta-se aqui que, a partir das vivências com as danças tradicionais de matrizes negras no ambiente educacional, as técnicas, estéticas e contextos que envolvem essa linguagem podem tornar-se atrativos para os artistas aprendizes, sejam crianças, adolescentes, jovens, sejam adultos.

Pondero que, para que haja uma reverberação poética no artista em cena, os aspectos biológicos ou um bom desenvolvimento motor não são aportes suficientes para uma boa qualidade de seu trabalho corpóreo. Os aspectos socioculturais também implicam diretamente essa exposição de arte como resultado de aprendizagem. O técnico e o poético se comunicam, dialogam para projetar os saberes artísticos. Assim, atrair o aluno/artista para expressividades que fazem parte de sua cultura ou que tenham uma identificação aproximada é um fator facilitador para que a linguagem corpórea

possa ser aprimorada, no intuito de elaboração de expressões estético-artísticas, ou seja, de poéticas em cena.

A dança está impregnada de textos e contextos que possibilitam diálogos entrelaçados entre o ser que dança e o mundo em que vive. As formas expressivas dançantes estão embebidas de sentidos a serem percebidos através da experiência corpórea. Cada forma de dança tem suas particularidades e trazem as subjetividades dos sujeitos envolvidos nesse ato. Dessa maneira, essa linguagem mostra-se como veículo de compreensão do humano e suas culturas.

A educadora e coreógrafa Isabel Marques percebe a dança como um sistema de signos, como pode ser percebido em seu comentário:

A dança é um sistema de signos que permite a produção de significados. A dança como sistema quer dizer que ela é, inicialmente, um conjunto organizado de elementos e suas possibilidades de combinação. Essas possibilidades de combinação – regras abertas – são os códigos. Códigos regem as combinações possíveis e infindáveis de tudo aquilo, qualquer coisa, em qualquer direção, que signifique algo para alguém em dança. Tudo aquilo, qualquer coisa, em qualquer direção, que signifique algo para alguém são os signos dos eventos de dança. (MARQUES, 2010, p. 36)

Em posse dessa ideia, tenhamos os signos, os símbolos presentes nas expressões de artes da tradição popular como passíveis de diálogos no trabalho de criação artística. Para tanto, na condução de processos de aprendizagens nas artes cênicas, no que concerne à dança de cunho artístico, não se pode pensar na mecanização e no simples repasse de movimentos. É preciso criar conexões para que os sujeitos envolvidos possam se alimentar dessa linguagem e possam ser leitores de mundo.

Voltando-se para o aprendizado criativo do aluno/artista e preocupado com as lacunas geradas nos métodos de ensino, não se pode deixar de enfatizar os textos e contextos que envolvem as danças tradicionais afrobrasileiras. Isabel Marques faz lembrar que os contextos estão voltados para os elementos da cultura, da história e da sociedade em que essas danças estão inseridas, bem como a musicalidade, a compreensão anatômica, a

cinesiologia. Quanto aos textos, estão voltados para a produção dos conhecimentos na linguagem. O texto está relacionado aos repertórios, aos processos improvisacionais, composições coreográficas, etc.

Tomam-se aqui essas ideias como norteadoras no processo cênico-pedagógico. Levar os alunos/artistas para a ação de criação e elaboração de poéticas, tendo como mote condutor as vivências técnicas e brincantes do Maracatu e Maculelê, foi o desafio gerador de tensões junto ao grupo. Tem-se consciência, neste momento, de que, para transformar o já existente em algo novo, requer-se uma dinâmica que reverbera na forma da matéria. “Transformando-se e adquirindo forma nova, a matéria adquire unicidade e é reafirmada em sua essência” (OSTROWER, 2012. p. 51).

No capítulo seguinte, será abordada a metodologia e as propostas desenvolvidas nesta pesquisa. Chega-se a elaborações de arte a partir da análise que os alunos/artistas se permitiram fazer ao resgatar referências, definir formas e elaborar poesias, embebidos com as matrizes corpóreas de uma africanidade discutida, percebida e se transmutando nas corporeidades reveladas em cena.

Capítulo 4

A constituição de uma corporeidade negra em cena – Caminhos metodológicos



FIGURA 17 - Aula de maculelê – Foto: Jonas Sales

A estratégia procura incessantemente reunir as informações colhidas e os acasos encontrados durante o percurso.

Edgar Morin (2009)

Adentraremos, neste capítulo, no cerne do trabalho desenvolvido junto com os alunos/artistas no campo da experimentação. É chegada a hora de expor a metodologia praticada com o grupo. Serão expostas as percepções que esses sujeitos obtiveram durante o processo de experimentação e descobertas no corpo em contato com as expressões populares do Maracatu e Maculelê.

Esta pesquisa teve um caráter de experimentação metodológica. Partiu da prática, do campo de pesquisa empírico. Teve o objetivo de promover aos alunos/artistas saberes técnicos e poéticos contidos nas danças de matrizes africanas, na intenção de que reverbere nos trabalhos artísticos destes³³. Deu-se o foco para as danças do Maracatu e Maculelê.

Para dar-se de maneira compreensível, opto por explicar o processo inicial do trabalho nos tópicos a seguir:

- O período de pesquisa junto ao grupo observado foi ao longo de dois semestres - 2012.2 ao 2013.1.
- Foi ofertada para alunos/artistas do departamento de artes cênicas da Universidade de Brasília a disciplina “Técnicas experimentais em artes cênicas - Corporeidades brasileiras”. Tínhamos um encontro semanal de 4 horas.
- Foram aceitos para a disciplina alunos de Artes cênicas, bem como de áreas afins (Artes visuais, Letras, Pedagogia...), desde que esses alunos tivessem atividades artísticas na área da cena. Desse modo, constituiu-se, a partir de múltiplas áreas, uma diversidade de

³³ Na ementa da disciplina, há o seguinte objetivo exposto: propiciar o desenvolvimento da consciência do corpo e das suas inclusões no contexto da diversidade cultural do Brasil em seus festejos, folias, danças, buscando convergências com o espaço, a cena e suas potencialidades, de forma que sejam construídas relações entre teoria e prática na construção de saberes.

referenciais prévios e possibilidades de intercomunicação que apontava para uma rica probabilidade de trocas de saberes. Criou-se, com isso, uma discussão interdisciplinar, colaborando para que estímulos diversos viessem a agregar nesse processo pedagógico e criativo.

- Todos os alunos/artistas estavam cientes que o processo desenvolvido era uma pesquisa de doutoramento e não se opuseram a sistematização do trabalho.
- A faixa etária dos alunos/artistas envolvidos foi de 18 a 30 anos.
- Durante as aulas, aconteceram discussões de textos que colaboram para contextualizações dos temas abordados (corporeidade, africanidades, poéticas...).
- Nas aulas foram realizadas práticas de exercícios abordando as técnicas das danças tradicionais e dinâmicas e jogos de criação cênica/poética.
- Foram expostas ao público duas experimentações cênicas, resultado de cada semestre de aulas: *Corpos do Brasil* e *Da cor que sou*, com a segunda experimentação tendo maior destaque, devido a seu processo já estar inserido na proposta aqui descrita.
- A análise da pesquisa foi feita a partir de relatos escritos feitos pelos alunos e pelo professor ao término de cada aula, registro de imagens fotográficas e vídeos das aulas, relatório final da disciplina e diálogos avaliativos dos encontros.

Para compreender o percurso metodológico que conduziu esta pesquisa, faz-se necessária uma retomada de minha história ao chegar à cidade de Brasília/DF, no ano de 2010.

Desloquei-me para a capital do Brasil para lecionar no curso de Artes cênicas da Universidade de Brasília, incitado por grandes expectativas em poder contribuir com a educação e formação de jovens artistas e professores nessa área de conhecimento. O desejo em dar continuidade aos projetos de ensino e pesquisa no campo artístico foi elemento fundamental para que esse deslocamento ocorresse.

Ao chegar a meu novo espaço geográfico, em uma cidade “encomendada”³⁴, deparo-me com uma realidade totalmente distante das práticas culturais vivenciadas e percebidas por mim, que fizeram parte do meu aprendizado e referencial de arte e cultura constituída em minha história. Encontro uma cidade que comemorava seus 50 anos (em 2010), que, em comparação a outras cidades brasileiras, ainda é uma cidade em processo de construção de identidade e de sua própria cultura a partir de uma indiscutível heterogeneidade de pessoas advindas de diversos lugares do Brasil e do mundo. Um fato como esse é relevante neste discurso, para revelar neste momento as impressões obtidas em meus primeiros contatos com esse novo ambiente e com as pessoas que se agregariam ao meu cotidiano no ambiente acadêmico e artístico a partir de então, norteando o caminho a seguir.

Como característica em meus processos metodológicos educacionais, sempre fiz questão de contemplar as expressividades populares como perspectivas de discussões para a educação artística dos sujeitos aprendizes. A aproximação do cidadão com a história cultural de seu povo, em todos os aspectos e localidades, como em nível local, regional e nacional, favorece uma ampliação na compressão de quem somos. Isso, no ambiente acadêmico, possibilita reverberar como possibilidades de agregar conhecimentos em artes cênicas em nossas salas de aulas. Ao compreender as histórias e práticas culturais de nosso povo, o sujeito aprendiz está se inserindo em processos de reconhecimento enquanto cidadão que participa de uma sociedade diversificada.

Na universidade de Brasília, apresentou-se um contexto diante de mim: alunos que, em sua maioria, se formariam para exercer a função de professores de artes cênicas³⁵, evidenciaram posicionamentos que demonstravam uma ausência de conhecimento sobre a arte produzida pelo

³⁴ Ao tratar a cidade de Brasília com o termo “encomendada”, refiro-me ao processo de construção da cidade, bem como ao processo de rápida construção. Com o propósito de ser a cidade ideal para sediar o governo do país, a cidade planejada sofre hoje com problemas estruturais, sociais, econômicos, frutos do percurso de sua expansão.

³⁵ Opto por considerar que esses alunos serão professores de Artes cênicas e não de teatro, visto a nomenclatura atual do curso e, por mais que exista uma tendência para que os conteúdos de teatro estejam mais presentes nas discussões, não podemos desconsiderar que existem outros interesses e campos das artes cênicas para serem explorados na sala de aula, como a dança, o circo, a cenografia etc.

povo. Manifestações populares, como os folguedos, músicas, mitos, danças, crenças, etc., presentes nas comunidades vizinhas, não se evidenciavam como um conhecimento que os permeava concretamente. Isso foi um aspecto que me intrigou.

Há de se especificar que, no currículo atual do curso citado, existe apenas uma disciplina que contempla as manifestações populares como conteúdo - *Teatralidades brasileiras*, que faz a aproximação desse discurso e estética para os discentes, semeando provocações e desejos de busca por esse universo. Há de destacar que houve uma reforma curricular recentemente que trará outras disciplinas a contemplarem este assunto. Diante desse contexto, defendo a necessidade de que o estudo das culturas chamadas populares é de extrema importância na formação do cidadão, seja no campo artístico, seja nas áreas mais técnicas e biomédicas. É uma questão de cidadania, de entendimento da própria cultura, dos diálogos do ser no mundo. Algo que ainda se percebe frágil em nossas diversas instituições de ensino.

O Distrito Federal, com Brasília sendo seu coração, apresenta uma diversidade populacional muito grande, permitindo uma multiplicidade de sotaques e hábitos. Esse espaço geográfico é constituído por diversas histórias e culturas que se encontram, formatando características para a edificação da cultura local. Diante desse multiculturalismo vigente, fui a uma questão ainda mais profunda. Percebi que discutir os elementos da negritude presentes nas expressões produzidas na raiz popular estava ainda mais distante, e o viés da experimentação dessas por meio do corpo, igualmente. Uma motivação possível para isso: as referências que esses jovens aprendizes (habitantes de uma cidade nascida num contexto de urbanização modernista) têm acerca de expressões populares tradicionais não correspondem às que outros, de ambientes e cidades que alimentam sua população com eventos dessa natureza a longo tempo possuem. Cidades antigas carregam, obviamente, identidades socioculturais e artísticas há muito construídas, diferentemente da capital brasileira, ainda jovem cidade em processo de constituição de suas histórias e de sua essência cultural. Assim, ainda são mínimas as oportunidades que permitam vir à luz, reflexões a partir da experiência estética com esses eventos expressivos recheados de histórias que refletem a memória

do povo. A título de exemplo, registro aqui um depoimento que evidencia a lacuna do vivenciar a cultura popular, concedido por uma de nossas discentes:

O que me atraiu no processo foi poder experimentar, corporalmente, aspectos da nossa cultura popular, sendo que, durante minha experiência acadêmica no curso de Artes Cênicas, todo o conteúdo de cultura popular a que tive acesso foi relacionado apenas em âmbito teórico. (CLARICE CÉSAR – Aluna/artista)

Como podemos perceber, falta a vivência no corpo. A incorporação dos saberes sentidos. Essa fala ajuda a explicar as provocações que os contatos dialógicos com esses jovens aprendizes em mim causaram. Nesse ensejo, retomo a proposta estabelecida pela Lei 10.639/03, a qual institui o ensino obrigatório sobre a História e Cultura Afrobrasileiras nas instituições de ensino básico. No seu parágrafo 2º, enfatiza que esse conteúdo deve ser ministrado no âmbito de todo o currículo escolar e nas disciplinas de Artes em especial. A referida lei, no entanto, foi alterada pela Lei 11. 645/08, que estabelece a obrigatoriedade da temática também concernente à História e Cultura Indígenas. A respeito desses conteúdos no ambiente escolar, as professoras Ribeiro e Gonçalves enfatizam:

A escola exerce um papel fundamental como difusora desse acervo cultural, transmissora da cultura, tanto nacional quanto étnica, valorizando a diversidade e a afrobrasilidade que existe em todos os brasileiros. Uma escola onde todos os saberes se equivalem, sem hierarquias ou valoração diferenciada. (RIBEIRO & GONÇALVES, 2012, p. 36)

Trago esse assunto, de modo a convergir para o âmbito do ensino superior, por considerar a importância e a necessidade de não abafar esse tema nas diversas instâncias do aprendizado do sujeito. Com isso considero que conhecer a arte popular e, em especial, as de matrizes negras, faz-se necessário não apenas nas instituições de ensino básico, como também nas de ensino superior. As marcas trazidas nessas expressões constituem base essencial para o aprendizado cidadão. Por mais que existam os hibridismos

provenientes de conjunções de diversas culturas em nosso país, percebe-se que as matrizes da negritude estão visivelmente presentes nesses eventos populares de cunho artístico-cultural brasileiro por meio de musicalidades, oralidades e corporeidades e são, por isso mesmo, fontes importantes de saberes à formação acadêmica e cidadã desses jovens aprendizes.

Ao refletir sobre tal situação, o caminho para desenvolver esta pesquisa não poderia ser outro que não o de provocar a experimentação corpórea dessas histórias de africanidades e negritudes contidas em danças populares no Brasil. A provocação para que haja a constituição de saberes teria que ser física, sensível, despertando a *aesthesis*³⁶. Dessa forma, propiciando ao sujeito, participe dessa vivência, deixar-se impregnar pelos processos corporais que as práticas populares possibilitam.

4.1 – Construindo um Processo Cênico Pedagógico

Para essa construção de saberes corpóreos, dei o nome de Processo Cênico Pedagógico. Nesse processo em que a pedagogia, no contexto da educação, dialoga com as artes cênicas, buscou-se por práticas que contribuíssem com a perspectiva de aprimorar as elaborações artísticas da cena, bem como a redescoberta do próprio corpo. Início este momento explicitando um dos depoimentos catalogados a partir dos relatos de aulas.

Estou habituada a refletir a respeito da consciência linguística e da consciência acerca dos fatores que envolvem o discurso e as situações comunicativas. Portanto, a experiência de transpor essas reflexões para o plano visível do corpo e para o plano, de certa forma, invisível da corporeidade, adquiriu um caráter emancipador de descoberta e (re)conhecimento de si e do outro. (MILENA FERNANDES - Aluna/artista)

Diante da exposição da aluna, que veio de um contexto do curso de letras, em que atividades envolvendo o corpo não são exploradas em seus diversos aspectos, é explanada a emancipação, a liberdade para experimentar

³⁶ Do grego *αἴσθησις* - Aisthesis. Sensibilidade – Faculdade do sentir – compreensão pelos sentidos.

o corpo. Nesse ensejo, faz-se importante frisar que esses jovens aprendizes tinham como característica fundante experiências corpóreo-culturais distintas, o que favoreceu uma ampla possibilidade de troca de saberes coletivos e individuais. Sobre as relações do indivíduo e o coletivo, a professora Teodora Alves (2006) comenta ao dizer que “entendemos que o que se manifesta no dançar advém de outras corporeidades e de outros espaços/tempos que forma a história *individualcoletiva* do ser que dança”. Nesse caso, entendo que, ao compartilhar as experiências dançantes das culturas tradicionais, dançando com o grupo em sala de aula, provoca-se uma partilha de aproximações possíveis que contribuem para o entendimento do “eu” individual na relação com o aglomerado coletivo, permitindo se entender a cultura incorporada como registros nas expressões corpóreas dos africanos em nosso país.

Os jovens envolvidos na pesquisa vieram em busca de novos referenciais para os seus processos de aprendizagens em seus campos de conhecimentos específicos. O foco norteador era a arte popular. Eles traziam em seus anseios o preenchimento das lacunas abertas em suas formações no que diz respeito aos saberes do povo, em particular, das revelações de corporeidades contidas nessas expressões.

Em nossos encontros iniciais, abordagens sobre o entendimento prévio desses sujeitos a respeito de corpo e corporeidade, negritude e cultura popular foram feitas. Para contribuir com nossas discussões, prosseguimos com leituras de textos para confluirmos ideias sobre esses assuntos. Dentre outros, destaco os seguintes textos: *O surgimento do conceito “corpo”: implicações da modernidade e do individualismo*, do antropólogo Diego Rocha Medeiros Cavalcanti (2005), que faz uma abordagem sobre os discursos do corpo a partir da filosofia e *De africano a afro-brasileiro – Etnia, identidade, religião*, do sociólogo Reginaldo Prandi (2000), que trata da chegada dos africanos no Brasil e seus percalços. Esses textos foram importantes para erigir elaborações de conceitos para as vivências práticas.

Após as abordagens e conversas envolvendo as temáticas da corporeidade, negritude e cultura popular, para provocar e estimular os alunos, levantei as seguintes indagações: Existe um corpo/corporeidade negro(a)? Podemos identificar e caracterizar uma corporeidade negra nas práticas artísticas que obsevamos? Receber e perceber as ideias e conceitos que esses

jovens traziam sobre essas questões foi fundamental como norteadoras para que essa conversa fosse construída hoje.

Considerando as reflexões do grupo, buscou-se sempre um diálogo que traçasse convergências para um trabalho que tinha como alicerce e ponto de chegada a perspectiva da arte negra com seus referenciais de musicalidade, danças, religiosidade, cores e formas, estabelecendo uma estética possível de colaborar no fazer do artista da cena.

Sobre os reflexos do pensamento do grupo, fruto das discussões, podemos perceber algumas das ideias explanadas por esses alunos nas palavras exemplificadas a seguir:

– Refletindo sobre a corporeidade ou corpo negro:

É possível perceber que não só existe um “corpo negro”, como também existem determinados corpos vinculados a determinadas culturas formando, assim, abordagens corporais diversas que se relacionam diretamente ao contexto onde se insere. (KALIL ALENCAR – Aluno/Artista)

Dançando e descobrindo as músicas africanas, acredito sim que exista um corpo negro. (LAÍS MIKELINE- Aluna/artista)

Tudo dança. Cada célula do corpo se move e balança seguindo o tambor... Esse corpo vivo, talvez, seja o corpo negro... Não sei. Só sei que meu corpo despertou. (MALENA BONFIM – Aluna/artista)

Creio que sim, mas negro não se trata aqui como questão de cor (exclusivamente) e sim de herança cultural, energia, que no nosso trabalho reflete na qualidade de movimento. (CLARICE CÉSAR – Aluna/artista)

Observa-se, nos comentários, que alguns aspectos são apresentados como sendo uma característica de uma negritude corpórea, como, por exemplo, um corpo que apresenta uma energia ao movimentar-se no ritmo dos atabaques, sendo esse corpo um “corpo vivo” e indo de encontro ao conceito de Corponegritude aqui proposto. Mostra-se como uma construção cultural, fugindo de uma sinalização genética apenas e refletindo uma construção da cultura em que o indivíduo está inserido. Reflete uma simbologia

contida no corpo, fazendo, pois, lembrar de Le Breton (2012) quando diz que os saberes aplicados ao corpo são consequência da cultura, sendo uma construção simbólica que reflete o social e o cultural.

Reforço o desejo de, neste experimento, propiciar descobertas por meio do corpo sensível, considerando que os saberes se constituem a partir de um corpo que recebe e elabora as percepções obtidas do meio em que habita. Com isso, o saber sensível é pilar fundante nos processos de criação em arte. Faço uso, pois, da fala da artista e crítica de arte Fayga Ostrower (2008, p. 12), para fundamentar essa visão do sensível quando esta diz que “a sensibilidade é uma porta de entrada das sensações. Representa uma abertura constante ao mundo e nos liga de modo imediato ao acontecer em torno de nós.” Sentir no corpo é deixar fluir as percepções do sentido, levando-nos a manter uma relação de descobertas constantes com o mundo.

Para que seja compreendido o Processo Cênico Pedagógico, diálogo compartilhado entre mim – professor/pesquisador e os alunos/artistas – partícipes da pesquisa, adiante será apresentada a estrutura elaborada a partir da organização dos procedimentos metodológicos das aulas. Esses momentos foram experimentados no primeiro semestre e alterados de acordo com as reflexões e a necessidade de adaptação. As experimentações e os blocos de exercícios foram ganhando nomes. Assim, no segundo semestre da pesquisa, foi possível estabelecer um percurso que viabilizou a análise do movimento em processos de criação e como os corpos reagiam aos novos saberes advindos da prática com as expressões populares da cultura afrobrasileira.

Feitas as adaptações em exercícios e atividades para o enriquecimento metodológico, o caminho percorrido com os experimentos em sala de aula foi constituído por dois grandes eixos e quatro momentos distintos (que chamarei de eixinhos) a serem explorados nas leituras que seguem.

Fazendo alusão a Brasília, cidade onde foi desenvolvida esta pesquisa, usarei as referências dos dois grandes eixos que serviram como base para a sua arquitetura (Eixo monumental e Eixo Norte/Sul, no qual se cruzam) e os eixinhos que correm em paralelo. Para fins de análises e discussões, dividi os grandes eixos em: *Técnico/cinético* e *Poético/criativo*. Os eixos contemplados são dois grandes guarda-chuvas que se subdividem de acordo com os exercícios e atividades. As subdivisões que se complementam foram

organizadas da seguinte forma: *Sensibilização Motora (SM)*, *Brincar com o Movimento (BM)*, *Constituir Saberes (CS)* e *Projetar Saberes (PS)*. Para dar formato à estrutura metodológica neste processo cênico, o gráfico abaixo estabelecerá visualmente os eixos norteadores desta experiência.

Eixos norteadores do Processo Cênico Pedagógico

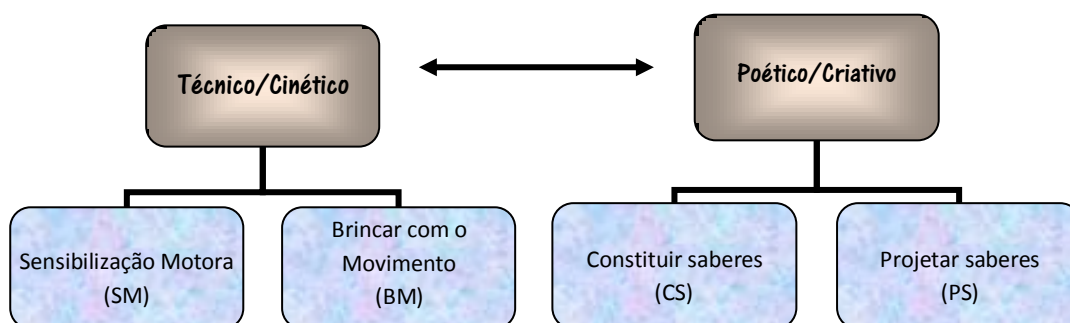


ILUSTRAÇÃO 6

A aula semanal tinha quatro horas de duração e manteve o seguinte procedimento metodológico:

- Recepção e alongamento do grupo (Despertar o corpo)	
<p>Eixo Técnico/Cinético</p> <ul style="list-style-type: none"> • Sensibilização Motora (SM) • Brincar com o Movimento (BM) 	<p>Eixo Poético/Criativo</p> <ul style="list-style-type: none"> • Constituir saberes (CS) <p><i>ou</i></p> <ul style="list-style-type: none"> • Projetar saberes (PS) <p>(na metodologia aconteceram esses momentos após as vivências com os eixinhos SM e BM)</p>
- Roda de Conversa: Avaliação da aula e discussão de textos.	
- Registro escrito das aulas (Relatórios)	

4.2 – A Compreensão Técnica/Cinética – Eixinho A – Sensibilização Motora - SM

Neste primeiro estágio do processo, a percepção cinética do movimento é base fundante. Tem-se a reflexão sobre as ações do corpo ao se movimentar no espaço. O foco deste eixo é revelar para o aluno/artista as necessidades e funções fisiológicas a partir da percepção dos músculos e ossos, da respiração e da energia necessária (tônus) nessa ação. Busca-se permitir que os alunos/artistas envolvidos criem caminhos para que as ordenações do sentir o corpo sejam cabíveis de apreensão do mundo. Para essa percepção, ter-se-á como referencial os dizeres de Fayga Ostrower ao afirmar que

A percepção delimita o que somos capazes de sentir e compreender, porquanto corresponde a uma ordenação seletiva dos estímulos e cria uma barreira entre o que percebemos e o que não percebemos. Articula o mundo que nos atinge, o mundo que chegamos a conhecer e dentro de qual nós nos conhecemos. Articula o nosso ser dentro do não ser. (OSTROWER, 2008, p. 13)

Entender o *Eu* em partes, para que se possa entender o todo. Buscou-se, com esse experimento, permitir que os alunos/artistas envolvidos criassem caminhos para que as ordenações do sentir o corpo fossem cabíveis de um autoentendimento das funções cinéticas. Estruturou-se um percurso para a compreensão de como se dá a relação dessas descobertas ao se perceber envolvido no mundo, podendo, assim, apreendê-lo, “pois ao apreender o mundo, o homem apreende também o próprio ato de apreensão; permite que, apreendendo, o homem compreenda.”³⁷

Esse estágio do trabalho é o instante do sentir o corpo, de perceber-se no espaço e descobrir sensações. Buscar-se-á a compreensão do movimento executado em seus aspectos técnicos, pensando sobre o que envolve as articulações corpóreas no ato de movimentar-se. Aqui, o sujeito é colocado para refletir sobre si no contexto *Eu corpo* e o seu funcionamento. É a técnica do movimento que será colocada no centro do pensamento.

³⁷ Idem. OSTROWER (2008)

Para a investigação suscitar saberes, o estabelecimento do corpo em relação com o espaço faz-se essencial para esse desencadeamento. A estrutura ósseo-muscular que nos compõe ocupa um lugar no espaço. Essa relação entre corpo e espaço define muitos dos aspectos do processo a ser desenvolvido. É necessário que o sujeito se entenda no espaço e com o espaço, para que uma atividade física possa acontecer.

A compreensão desse espaço nasce na consciência do espaço do próprio corpo. Assim, a respiração é um dos primeiros caminhos para que possamos nos entender como espaço de ocupação, para que esse corpo inflamado possa manter relações consigo e com outros espaços. Para melhor compreender, uso a fala de Klauss Viana (2005), que não sugere calcificações, enrijecimentos para o corpo e quando diz que respirar “significa abrir, dar espaço”. Com isso nossa respiração “representa nossa troca com o mundo”. Assim, respirar proporciona que a percepção dos músculos possa se dar de maneira mais intensa. A ação de inspiração e expiração também causa ao artista cênico o reconhecimento do expandir e recolher e a consciência rítmica. O ar que o mundo oferece e entra em nosso corpo é uma ligação direta com o universo.

O espaço irá influenciar na composição rítmica e no tempo em que me desloco. As ações desenvolvidas pelo corpo podem ser lentas, moderadas ou rápidas, como podem ter um tempo longo ou curto. Nesse sentido, a conscientização do movimento em relação à internalidade física, do espaço do corpo (sua cinesfera) e o espaço que o engloba são fatores que reverberam nesse instante do processo. O corpo no espaço define poesias, e essa compreensão é uma ferramenta de trabalho primordial para o artista da cena. Como diz Laban (1978), “a dança pode ser considerada como a poesia das ações corporais no espaço”.

Para esse instante, partiu-se da utilização de decupagem de ações dos movimentos extraídas das danças tradicionais trabalhadas. A ação parte da mimética que ganha referência para a turma a partir das demonstrações do movimento pelo guia/professor (nesse caso, do pesquisador). Os alunos/artistas são provocados à imitação, para que fosse possível construir uma caldeira de corpos em movimento que chegassem ao entendimento dos elementos composicionais do corpo no ato cênico. Faz-se pertinente expor que

os alunos não tiveram contato *in loco* com as expressões vivenciadas. Portanto a imitação, nesse momento, foi um recurso didático-pedagógico para que os alunos pudessem assimilar o percurso do movimento, sendo esse recurso corriqueiro nos processos educacionais em nossas comunidades sociais, pois, como diz Mauss,

Em todos esses elementos da arte de utilizar o corpo humano, os fatos de educação dominam. A noção de educação poderia sobrepor-se à noção de imitação. Pois há crianças, em particular, que têm faculdades muito grandes de imitação, outras que as têm bem fracas, mas todas passam pela mesma educação, de sorte que podemos compreender a sequência dos encadeamentos. O que se passa é uma imitação prestigiosa. A criança, como o adulto, imita atos que obtiveram êxitos e que ela viu serem bem sucedidos em pessoas em quem confia e que têm autoridade sobre ela. O ato impõe-se de fora, do alto, ainda que seja um ato exclusivamente biológico e concernente ao corpo. O indivíduo toma emprestada a série de movimentos de que ele se compõe do ato executado à sua frente ou com ele pelos outros. (MAUSS, 1974, p. 215)

Em face disso, tomemos a imitação como procedimento metodológico nos processos educacionais observados nas relações das tradições populares. Nesse contexto, o indivíduo que está inserido no ato educacional vivencia um aprendizado que há de considerar não só o aspecto biológico, mas também o psicológico e o social para a formação do saber, constituindo, assim, uma tríplice visão do indivíduo no desenvolvimento de um *homem total*, explicitado por Mauss.

E assim, dando formato ao *Processo Cênico Pedagógico*, os exercícios prático/corpóreos iniciaram-se com esse primeiro eixinho, considerando, de certa forma, um momento cinético em que o sujeito tomará ciência das articulações corpóreas que propiciam o movimento desejado ocorrer no espaço. Não confluindo aqui com o pensamento do corpo máquina, e sim, utilizando-se desse referencial para o entendimento dos encadeamentos biológicos do corpo humano.

Busca-se uma educação do corpo, uma consciência corporal, percebendo as relações do *Eu* corpo com o *coletivo social* (os outros corpos)

em um mundo que apresenta diversos fenômenos naturais e de formas estéticas. Os alunos/artistas, então, são conduzidos para alongamentos e aquecimentos direcionados às partes do corpo que seriam utilizadas de modo mais enfático, como as articulações de braços, pernas, tronco, a depender do conteúdo específico da aula.

A organização espacial em que a prática é executada é de fundamental importância para que a relação corpo espaço se dê de maneira eficiente. Para isso os alunos, dispostos em um dos cantos da sala, foram guiados a se deslocarem de um canto a outro em linhas retas ou diagonais, executando o movimento proposto pelo guia. A noção de espacialidade lateral (esquerda direita), diagonal, frente, trás, retas e curvas, planos (alto, médio, baixo) são pontuadas nesse instante.

Para exemplificar de maneira mais clara, dar-se-á uma atenção para alguns exercícios norteadores dessa experimentação. Consideraram-se três pontos fundamentais para a consciência motora a partir das danças afrobrasileiras: Quadril, Tronco e Membros (Superiores e inferiores). Essas estruturas do corpo apresentam articulações, sendo elas móveis, por causa das cartilagens, e ao mesmo tempo encaixadas, devido ao sistema ósseo. Tal estrutura do corpo é mantida pela constante movimentação e não se faz interessante mantê-las por muito tempo em repouso. O professor e coreógrafo Ivaldo Bertazzo (1998, p. 43) ajuda-nos a compreender esse efeito dizendo que “A cápsula articular é invadida, então, por uma proliferação de tecido fibroso e gorduroso, e todo o conjunto se retrai”.

Por meio de uma decomposição do movimento corpóreo, partiu-se do entendimento das partes para se chegar ao corpo total, ao *corpo que sou*. As *matrizes corporais afrobrasileiras*, como os elementos da natureza, da religiosidade, da estética corporal, serão constantemente contempladas como fonte de inspiração para desencadear aprendizagens no corpo.

Passarei a explicar os exercícios propostos aos alunos/artistas para encadear no corpo, os saberes das danças do Maracatu e Maculelê. Deu-se ênfase a partes corpóreas que considere como fundamentais para a estética dos movimentos explorados.

Passarei a explicar os exercícios propostos nesse momento de sensibilização motora (SM). Os alunos/artistas vivenciaram os saberes técnicos

das danças do Maracatu e Maculelê. Deu-se ênfase a partes corpóreas que considere como fundamentais para a estética dos movimentos explorados. Os nomes dos exercícios foram dados por mim a partir observações de brincantes do Maracatu nas ruas de Recife/Olinda e também, em cursos de danças populares nos quais participei.

4.2.1.a – O Quadril (tronco inferior)

Segundo Laban(1978), o “artista do palco” deve adquirir habilidades para que possa manifestar de forma nítida as ações corporais. Para isso cada parte do corpo se relaciona com outras partes por meio de propriedades de tempo, espaço e tensões. Ao pensar nessas relações, em diversas práticas corporais, o quadril é tido como eixo, centro do movimento. Na maioria de nossas danças de matrizes africanas, o uso do quadril é fundamental para que haja uma desenvoltura do movimento. É no quadril que se encontra a energia necessária para que o movimento aconteça. Essa região é centro de gravidade, de apoios. A energia emana do quadril, da pélvis, do centro do corpo. É perceptível a utilização frequente da movimentação do quadril como condutor essencial do movimento. No Brasil, danças como o samba, tambor de crioula, carimbó e cacuriá são alguns dos exemplos explícitos em que a utilização dessa parte do corpo está presente. O professor sociólogo Muniz Sodré (1998, p. 30) reforça a utilização do quadril, ao expor em seus estudos essa característica presente nas danças que se popularizaram como urbanas a partir do século XVIII, ao dizer que “O lundu, como o batuque ou o samba, também incluía em sua coreografia uma roda de espectadores, para solista, balanço violento dos quadris e umbigada, com o acompanhamento de violas.”

No percurso deste trabalho, atentar para os movimentos da região pélvica/quadril foi latente diante das práticas habituais desenvolvidas pelo grupo, nas quais se evidenciou a ausência do uso do quadril, com mais frequência em seus movimentos cotidianos. É comum que a movimentação dessa parte do corpo esteja envolta de tabus, consequência de uma educação moralista adquirida em sociedade machista e castradora. É uma região do corpo que emana sensualidade por princípios naturais, estimulada à fecundação, ao ato sexual. A presença do quadril no uso da dança

historicamente está ligada a uma erotização, como percebemos na dança maxixe e lundu (Brasil) e merengue (República Dominicana), dentre outras. A professora e coreógrafa Graziela Rodrigues (2005, p. 50) enfatiza a utilização da região pélvica quando fala que “nas danças de rituais, esta matriz de movimento, com suas variantes de peso e grau de grandeza (amplo ou restrito), é fartamente enunciada”. Essa constatação se dá a partir das observações em danças rituais, como no candomblé, que trazem motivações e sentidos. “Os requebros e os movimentos das ancas tão inflacionados nas descrições das danças brasileiras, provavelmente se originam da matriz da pelve imbuída de significados”. Consequentemente, compreender tecnicamente os movimentos que envolvem o quadril reconhecendo-o, relaxando-o e usando-o como propício para a condução de movimentação das danças propostas foi um componente desafiador.

Os exercícios condutores no momento de Sensibilização Motora (SM) foram propostos nas aulas iniciais da disciplina. Em todas as aulas, eram feitos exercícios prévios de alongamento e aquecimento, dando atenção especial para as estruturas musculares a serem trabalhadas no dia. Pontuo, também, que os próprios exercícios elaborados a partir das danças tradicionais contribuíram para o momento de alongar e aquecer a musculatura. Serão expostos alguns dos exercícios que tiveram relevância na pesquisa.

Os exercícios que exploraram a região do quadril serão explicados a seguir.

EXERCÍCIO 1 - SENTIR AS ANCAS



Figuras - 18 e 19 (Aluna/artista Clarice César) - Foto: Jonas Sales

– Orienta-se que as pernas devem estar abertas rentes aos ombros, com os pés bem apoiados. Devem-se relaxar suavemente os joelhos e deixar a coluna ereta, atentando para a articulação coxofemoral.

– Os alunos, dispostos de um lado da sala, deslocam-se de um lado a outro, em linha reta, lentamente, fazendo o movimento de círculo completo no quadril, com alternância de direção (direita/esquerda). Deve-se atentar para a troca de pernas que darão sustentação, concentrando o peso e sendo apoios durante o deslocamento, que deve ser lento e suave. Desse modo, o aluno/artista deverá ter tempo para sentir o desenrolar da ação. Ao longo do percurso, o condutor da prática orienta para que se percebam os músculos envolvidos nesse movimento. Aponta para o controle da respiração como fator essencial nesse caminhar. Proporciona a percepção de que, ao flexionar suavemente os joelhos, a conexão coxofemoral torna-se mais flexível, facilitando a fluidez do movimento. Questiona sobre a energia necessária para que, no ato da movimentação, o esforço físico seja controlado. (Figuras 18 e 19)

EXERCÍCIO 2 - SENTIR AS ANCAS 2



FIGURA 20 (Alunos/artistas em sala de aula) - Foto: Jonas Sales

Em outro estágio de descoberta da região pélvica, outros tempos e ritmos, como o rápido/acelerado, foram explorados.

– Os alunos, dispostos de um lado da sala, deslocam-se até o outro, em linha reta, em ritmo mais acelerado. Com joelhos suavemente flexionados, faz-se um desenho imaginário de uma suave linha curva no quadril, indo de um lado ao outro (A – B). Tal movimento deve ser acentuado (staccato) em sua finalização para os lados, em alternâncias de tempo de 8 a 1 para os lados direito e esquerdo. (Figura 20)



– Após esses deslocamentos, o grupo é questionado sobre suas percepções físicas, suas sensações e quais saberes são possíveis de serem elaborados a partir dessa experiência.

Depois de vivenciarem movimentações tendo o quadril em foco, as experimentações despertaram no grupo questionamentos e descobertas. Para que possam ser compreendidas as impressões dessa prática, é possível perceber as seguintes sensações e percepções do grupo de alunos:

Hoje descobri as potencialidades que o meu quadril têm. Movimentá-lo conscientemente e num ritmo proposto foi desafiante e gostoso. O corpo reverbera. (LORENA PIRES – Aluna/Artista)

Achei muito interessante a percepção que o professor apontou que, ao flexionarmos um pouco as pernas, o quadril fica bem mais solto. (ISABELA QUEIROZ – Aluna/artista)

Estou extremamente feliz em descobrir que meu corpo é capaz de coisas incríveis. Trabalhar com o quadril, no início, pareceu uma atividade bastante complicada, mas no decorrer do exercício, notamos que ele apenas requer sucessivas repetições e que é realizável. (LAIS MIKELINE – Aluna/artista)

Quanto ao quadril... Jesus! Eu tenho um quadril!! Foi muito gostosa a aula, mas não consegui realizar os movimentos, foi bem desestimulante. E é algo que pretendo trabalhar realmente. Senti-me frustrada, pois, apesar de ter prestado atenção, não consegui. (PRISCILA LUNA – Aluna/Artista)

Reportando-me a esses comentários, observa-se que a redescoberta do quadril, visando a uma liberdade de movimentação e espontaneidade, provocou no grupo percepções de sensações de prazer, bem como de dificuldade na execução dos movimentos. Percebem-se, também, frustrações por não se conseguir realizar o exercício com tanta eficácia e desprendimento, o que serve para reforçar um comentário anterior de que nossas influências educacionais, principalmente as de cunho religioso ortodoxo, impedem-nos a entrega de forma mais relaxada a determinadas práticas físicas e movimentação de algumas partes do corpo.

Destaco, nesse momento do processo, o exemplo da aluna Priscila, refletido em seu comentário. A referida aluna apresentou, inicialmente, uma espécie de travamento, no intuito de movimentar a região pélvica, de forma muito evidente. A exposição diante do grupo foi um fator gerador de grande dificuldade para que houvesse um relaxamento. Seu processo foi lento, portanto, fazendo com que ela expusesse seu desestímulo em não conseguir realizar a tarefa dada com tanto desprendimento e destreza. No entanto, considero essa condição individual, pessoal, como sendo fundamental dentro do processo de descoberta de novas movimentações corpóreas. A aluna, antes mesmo de questionarmos outros fatores, como crença religiosa ou pudores sociais, encontrou-se diante de uma dificuldade técnica. A frustração nela contida também tem a ver com sua falta de relaxamento em receber no corpo as novas possibilidades que se anunciam. Para esse processo, os desafios que as técnicas necessárias para um corpo que assuma formas estéticas de uma história negra fazem parte de uma ruptura de paradigmas socioculturais. São traços de uma corporeidade que não estamos habituados a vivenciar, ou quando a vivenciamos, muitas vezes são pejorativas, como no caso de, ao ouvirem batuques em determinadas músicas, imediatamente reproduzem movimentos estereotipados do candomblé, dando uma conotação de deboche com esse ato ritualístico afrobrasileiro.

É fundamental refletir que a dificuldade enfrentada pela aluna para se permitir novas sensações vai além de sua capacidade biológica, pois entendemos que as influências socioculturais foram aflorando e interferindo diretamente nas suas descobertas corpóreas e, conseqüentemente, no conhecimento que ela dispunha acerca de si mesma. Por outro lado, as falas

expostas pelos demais alunos revelam outros graus de descobertas, como a compreensão técnica para que se torne o movimento mais fluido, bem como a repetição como favorecedor da assimilação e naturalização da ação.

As descobertas realizadas e apreendidas pelo corpo deram continuidade a cada novo desafio que foi surgindo e levando à exploração de nossos experimentos. Em face disso, o aprendizado foi se constituindo no corpo – casa de saberes do meu “eu”, na busca de um corpo de histórias encarnadas, dele sendo condição e limite da própria história humana (NÓBREGA, 2006).

Dar-se-á continuidade com os exercícios exploratórios a seguir.

4.2.1.b – O Tronco (parte superior)

O trabalho corporal, quando envolve o tronco humano de uma maneira direta, em que ele é o foco central da movimentação, requer uma especial atenção e cuidados. A coluna vertebral, que une a cabeça à bacia, é uma estrutura delicada e ao mesmo tempo forte. Tem um suave formato de S, mantendo o corpo na verticalidade, suportando a cabeça e ligando-se à pélvis, que equilibra a metade superior, tendo os membros inferiores como base. É ela que, junto ao tônus dos músculos, auxilia na distribuição do peso e na absorção dos choques que, em comunhão com as omoplatas, clavículas e costelas, compõe a estrutura torácica. É uma estrutura importante dentro de nossa composição corpórea, que vai de vértebras cervicais ao sacro, compondo, assim, uma conjunção de ossos que se articulam e possibilitam movimentos e sustentação. Dentre esses movimentos, a coluna possibilita uma ondulação que facilmente encontramos nas danças de matrizes africanas, bem como também as movimentações soltas de ombros. Porém não é vago lembrar que, ao trabalhar com essa região do corpo, atenções devem ser tomadas para que lesões não venham a acontecer. É importante perceber a natureza dessa estrutura, as possibilidades e as inviabilidades que podem acontecer no ato do movimento.

Considerando essas características específicas que se encontram na estrutura de nosso tronco corpóreo, os alunos puderam experimentar maneiras de manipulações das articulações. Foram exploradas possibilidades que conduzissem às descobertas favoráveis para a vivência com as danças

Maracatu e Maculelê. Nessas danças, evidencia-se a necessidade de assimilação das propriedades do movimento com essa parte do corpo. É importante frisar que cuidados com o alongamento da coluna antes dessas atividades são fundamentais para que se evitem hematomas e desconforto durante ou após a execução dos exercícios. Para a composição dessa bateria de exercícios, foram extraídas matrizes das danças do maracatu e maculelê que veremos em sequência. Enfatizo que algumas das matrizes apresentadas a seguir fazem parte de leituras e recriações de grupos artísticos, inspiradas nas expressões tradicionais e que, nos dias atuais, é possível perceber a incorporação desses movimentos nos grupos tradicionais.

EXERCÍCIO 3 - AVE



FIGURAS – 21, 22 e 23 (Aluna/artista Clarice César) Foto: Jonas Sales

- As mãos devem estar alocadas na altura da pélvis e movimentam a coluna para frente e para trás (expansão e retração) em quatro tempos, sem que haja a colaboração dos braços. O foco do movimento está na coluna. Lentamente, com as pernas separadas, paralelas aos ombros e joelhos suavemente flexionados, executam o deslocamento na sala. O grupo estará disposto em um lado da sala e cruza-a, em linha reta, até o outro lado. (Figuras 21 – 23)
- A cada quatro tempos, as pernas, em alternância, movimentam-se à frente, provocando o deslocamento pelo espaço.
- Após a experimentação da travessia no espaço no tempo sugerido, os alunos podem ser provocados com ritmos mais acelerados³⁸ e executam o mesmo movimento.

³⁸ Em nossas práticas, os ritmos que serviram para acompanhar os exercícios do SM foram de temáticas tribais africanas. Também foram utilizados ritmos diversos das tradições populares, como coco de roda.

Nessa prática, o condutor provoca no grupo a percepção para o percurso da coluna, os encaixes no quadril que darão sustentação durante o deslocamento e quais as principais articulações usadas nesse movimento.

EXERCÍCIO 4 - FIVE 2

– Uma variação possível da ação anterior é com ritmo mais acelerado. Os alunos, dispostos em um lado da sala de aula, atravessarão até o outro lado executando a movimentação do exercício anterior. A cada quatro tempos, é acrescida uma rotação em torno de si mesmo, que desce o tronco pela frente até a altura do quadril, retornando ao eixo central. Essa rotação do tronco deve ser alternada entre direita/esquerda. Desse modo, estar-se-ão trabalhando também direções espaciais.

EXERCÍCIO 5 - DANÇA DO TRONCO



FIGURAS - 24 e 25 (Alunos/artistas em sala de aula) Foto: Jonas Sales

– Dispostos em espaços alternados da sala, os alunos ficam parados com as pernas abertas na linha dos ombros. Os joelhos estão levemente flexionados para facilitar a articulação sacro-pélvica, e os braços relaxados ao longo do corpo. O grupo é conduzido a movimentar a coluna para frente e para trás em quatro tempos, e para os lados em quatro tempos, em ritmo estipulado pelo condutor. (Figuras 24 e 25)

“A coluna vertebral alonga-se em toda a sua extensão, com flexibilidade, acolhendo sobre si distintas posturas” (RODRIGUES, 2005, p. 51), e assim, nesse acolhimento, a percepção das formas posturais é agregador como estruturação para a ação do artista cênico. Nessa atividade que conduz para a percepção da região central do corpo, os alunos puderam explorar as possibilidades de movimentações sugeridas e entender princípios a ser explorados em experimentações estéticas futuras. Podemos compreender esse procedimento a partir dos comentários abaixo:

Deixar a música passear pelo corpo, sentir cada parte de movimentando, inclusive aquela que, em seu estado natural, se mantém parado. É gostoso aprender o movimento e entender sua significação dentro de um sistema aparentemente simples e puramente bonito. (KARINE DOURADO – Aluna/Artista)

Tive um pouco de dificuldade no exercício de mexer o tronco. A princípio, eu mexia predominantemente os ombros ao invés de mexer só o tronco. Várias vezes eu mexia o quadril junto com o tronco [...] a tarefa de “independizar” o tronco das outras partes do corpo não é tão simples. (CAROLINE LUCENA – Aluna/artista)

Tive dificuldade com o ritmo. Quanto mais ele aumentava, mais desordenados eu sentia que meus movimentos ficavam. (ISABELA QUEIROZ – Aluna/artista)

Com essas falas, somos levados a perceber as dificuldades apresentadas nos aspectos da associação do ritmo com o movimento e também o controle do movimento ao se exigir que se reflita sobre a separação de partes do corpo que se completam. Ou seja, como não movimentar o quadril ou os ombros no momento em que se articula o tronco, visto que a coluna vertebral conduz uma união dessas partes? É fato que as conexões do corpo inviabilizam uma neutralidade total do movimento, mas deixemos evidenciado aqui que a intenção desses exercícios era despertar a reflexão do corpo para partes específicas em busca de uma consciência das partes que envolvem e ação desempenhada pelo corpo. Os comentários dos sujeitos envolvidos na prática apontam para uma fragilidade na qualidade de execução do movimento

quando se coloca o desafio de alocá-lo em partes específicas do corpo, embora se perceba também a consciência da materialidade que esse tipo de atividade provoca.

4.2.1.c – Os membros superiores e os membros inferiores

Para pensar sobre essas partes do corpo, trago dizeres de José Gil ao refletir sobre os gestos do dançarino.

No gesto comum, o abraço entra em movimento no espaço porque a ação impõe do exterior uma deslocação ao corpo; pelo contrário, no gesto dançado, o movimento, vindo do interior, leva consigo o braço. Movimento ritmado que “transporta” o corpo, esse mesmo corpo que é seu suporte. (GIL, 2004, p. 14)

O enunciado afirma uma energia que transborda da internalidade do sujeito, saindo do centro do corpo e se expandindo pelas bordas, seus membros. O movimento do corpo que dança não pertence ao mesmo corpo cotidiano, ele vai além, emana e rasga o espaço. Pensando assim, vem a imagem dos brincantes populares nas ruas, nas praças. Vem a imagem das danças rituais, como o candomblé em sua energia espiritual e corpórea. E me vêm à memória os braços e pernas como sendo fundamentais na apresentação estética dessas expressões, desencadeando formas e símbolos que as perpetuam.

De pés descalços, para que o chão reverbere no corpo – dessa forma nossas aulas iniciavam. Caminhando pelo espaço e sentindo os pés no chão, para que a energia natural seja sentida³⁹.

Nossos membros externos, compostos por braços e pernas, que se estendem até as pontas das mãos e dos pés, favorecem-nos uma gama infinita de possibilidades de movimento. Melhor, infinita e inesgotável, considerando que, em processos de criações artísticas, bem como de outras elaborações

³⁹ As salas em que foram desenvolvidas nossa aulas tinham chão de madeira. Embora nem todas as salas em que se desenvolvem práticas corporais tenham adequação, retomar o pé no chão como uma prática ancestral é um viés de interação com o universo, propício a uma atividade desta natureza.

estéticas que se utilizem do corpo, as combinações estéticas entre tais membros são incontáveis. Esses membros são fonte de estímulos para criação e codificação de ações corpóreas ao longo da história das artes cênicas, principalmente no que concerne à dança. Para Robatto (1994),

A partir das infinitas formas regionais, movimentos da dança evoluíram, tornando-se cada vez mais elaborados e termos técnico-formais, em detrimento da espontaneidade e da possibilidade de uma participação coletiva. (ROBATTO, 1994, p. 33)

Nesse sentido, ao vivenciar as danças tradicionais nas escolas de formação técnica, estará se oferecendo ao artista cênico uma possibilidade de entender e agregar técnicas marginalizadas pelos espaços físicos teatrais que, geralmente, não as consideram como técnicas a serem traduzidas em seus espaços. Deixam-nas à margem do conhecimento científico e aparecem muitas vezes como algo a resgatar para a apreciação, como um objeto estético exótico da cultura.

A utilização dos membros superiores e inferiores, bem como das suas extensões – mãos e pés são explorados por Rodrigues (2005) em seus estudos com terreiros de Umbanda. Como resultado de suas análises, a autora tece algumas considerações que considero pertinente abordar para esse processo.

Na estrutura corpórea, intitulada pela pesquisadora como corpo-mastro, sobre os pés, ela diz que

Consideramos apoios as partes dos pés que atuam no movimento, estabelecendo diferentes tipos de contato com o solo e imprimindo uma determinada força acompanhada de flexão, extensão e rotações em diferentes graus. (RODRIGUES, 2004, p. 46)

Sobre as mãos, expõe que “assim como os pés, os movimentos das mãos utilizam a gama de possibilidades que esta parte do corpo possui. A sua função essencial (a apreensão) encontra-se presente numa ampla linguagem gestual [...]”⁴⁰. A pesquisadora dá importância fundamental para esses

⁴⁰ Idem, 2004.

elementos constitutivos do corpo com relação às suas funções nas manifestações das danças praticadas nos terreiros de Umbanda. Assim, em nosso processo cênico pedagógico, essas partes conduzirão múltiplos momentos de elaboração estética. Mãos e pés se apresentam como norteadores de signos e símbolos a serem reproduzidos e recriados, principalmente, considerando que a cultura negro-africana traz símbolos bastante representativos de sua religiosidade, reproduzindo-se nas expressões advindas dessas matrizes da África negra.

Observaremos, nos próximos exercícios, algumas das possibilidades de trabalhos com os membros inferiores e superiores, percebendo as simbologias que se imprimem nos movimentos expostos pelos grupos étnicos negros que aqui chegaram. Considerando que diversas sociedades africanas são animistas⁴¹, percebemos movimentos nas danças afrobrasileiras que representam características de elementos da natureza, como água, fogo, trovão e animais, pontuando, mais uma vez, essas matrizes corporais afrobrasileiras como norteadoras para processos de criação artística. Nesses exercícios, focarei nas movimentações comumente vistas nos Maracatus de baque-virado.

EXERCÍCIO 6 - BALANÇO



FIGURAS – 26 e 27 (Aluna/artista Clarice César) Foto: Jonas Sales

– Pede-se aos alunos que se disponham no espaço e atentem para a respiração. Parados, as pernas ficarão abertas de acordo com a linha dos ombros e joelhos suavemente relaxados (fig. 26). Os braços estão erguidos à

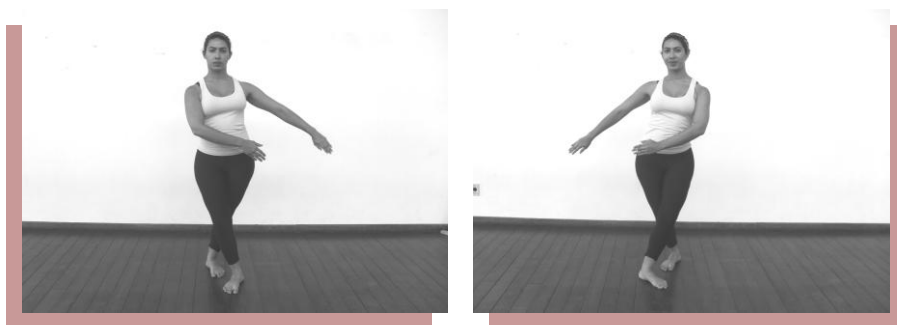
⁴¹ Considerando o animismo como a relação entre o homem e natureza, e essa natureza tem alma, energias que reverberam no comportamento humano.

frente do tronco, na altura do peito, com uma suave curvatura nos cotovelos, formando arcos.

– A perna direita se deslocará para trás em diagonal, ao mesmo tempo em que os braços descem abertos, cortando o espaço para trás do corpo (fig. 27). Pernas e braços voltam ao movimento inicial e alternam a mesma movimentação com a perna esquerda para trás em diagonal.

– O exercício deverá ser executado lentamente, chamando a atenção para o percurso do movimento, conexões musculares e ósseas envolvidas, sensações que desperta. Aos poucos, o condutor solicita aos alunos que comecem a deslocar-se na sala com esse movimento em ritmo acelerado.

EXERCÍCIO 7 - ONDAS

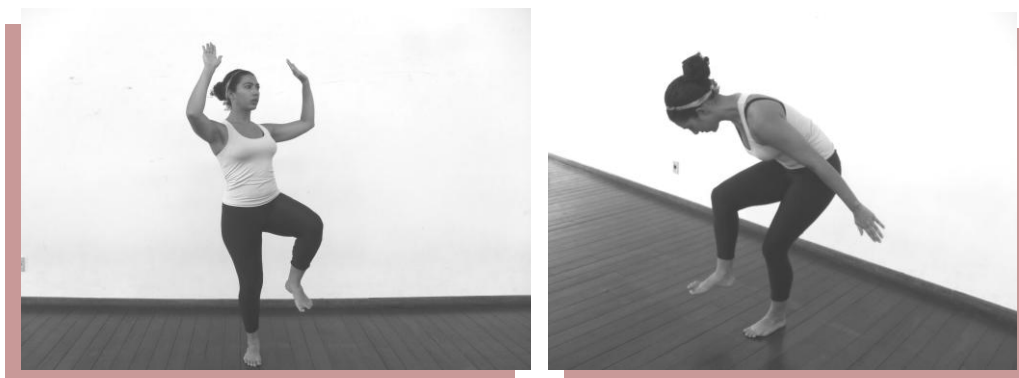


FIGURAS - 28 e 29 (Aluna/artista Clarice César) Foto: Jonas Sales

– Caminhando pelo espaço, as pernas cruzam pela frente, alternando-se a cada dois tempos. Enquanto há o cruzamento das pernas, os braços fazem movimentos ondulares que se estendem dos ombros às mãos, nas direções direita e esquerda, fazendo oposição às pernas. (Figuras 28 e 29)

– É importante obedecer ao ritmo dado de dois tempos pra cada lado, para que o participante obtenha o controle rítmico do movimento como fator necessário ao exercício. Após os alunos estarem familiarizados e seguros do movimento, sugere-se que se desloquem em ritmos mais acelerados.

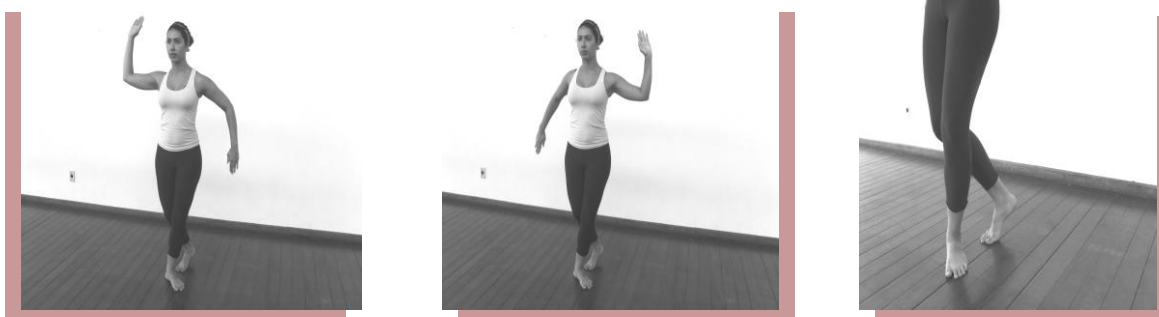
EXERCÍCIO 8 - RITUAL



FIGURAS – 30 e 31 (Aluna/artista Clarice César) Foto: Jonas Sales

- Lentamente, com as pernas abertas na linha dos ombros, a perna direita é elevada para a frente com dobraduras dos joelhos em 90°. Os braços, ao mesmo tempo, são erguidos para o alto, acima da cabeça. (Fig. 30)
- Em sequência, a perna direita volta para o chão, e a perna esquerda sobe com o mesmo procedimento (Fig. 31). Nesse momento, os braços descem em direção à perna esquerda com uma curvatura do tronco para a frente. Após o grupo estar seguro do movimento, propõe-se o deslocamento no espaço em ritmo mais acelerado.

EXERCÍCIO 9 - CATAPULTA



FIGURAS – 32, 33 e 34 (Aluna/artista Clarice César) Foto: Jonas Sales

- Sempre iniciando com movimentos muito lentos, com a intenção de perceber o caminho feito pelo corpo, ao aluno é solicitado que, com as pernas juntas e paradas, perceba o movimento dos braços direito e esquerdo, que se deslocarão para cima e para baixo, na altura do ombro, fazendo um ângulo de

90° em sentido oposto, (uma mão apontando para baixo e a outra, para cima) (Figuras 32 e 33)

Ciente dessa etapa do movimento, os braços ficarão relaxados ao longo do corpo. A segunda etapa desse exercício será direcionada agora para os pés. Estes irão fazer um movimento o qual denominei de *trotar*, para facilitar a compreensão. O trotar corresponde à disposição dos pés na frente um do outro, com os calcanhares voltados para dentro e os dedos apontando para fora. Começa-se a trotar, alternando o peso do corpo para as pontas dos pés (um pé por vez). (Figura 34)

– Entendidos os movimentos de braços e pernas (pés), unem-se os dois movimentos em deslocamento pelo espaço. Podem-se fazer dinâmicas em linhas diagonais e retas, um grupo pela direita, outro pela esquerda. Desse modo, atenta-se para o trabalho do espaço global.

EXERCÍCIO 10 - ESPELHO DE OXUM



FIGURAS – 35 e 36 (Aluna/artista Clarice César) Foto: Jonas Sales

– Os alunos, dispostos na sala em espaços individuais, são conduzidos a fazer com os braços, na altura do peito, braços arqueados, suave e alternadamente, um semicírculo que sai da frente do rosto até o lado do ombro. (Figuras 35 e 36)

– O olhar acompanha o percurso do movimento realizado pelas mãos, o que deve ser repetido até se obter as sensações que esse movimento pode provocar.

– Em seguida, com ritmo mais acelerado, farão o mesmo movimento com os pés em suaves balanceados, em deslocamento no espaço.

EXERCÍCIO 11 – REI E RAINHA DO MARACATU.



FIGURAS - 37, 38, 39 (Aluna/artista Clarice César)– Foto: Jonas Sales

– Esse movimento é considerado básico na dança do Maracatu. Lembra os movimentos da dança do orixá Ogum. Os braços à frente do tronco, as mãos cerradas. Os braços se movimentam, alternando-se para cima/baixo/abrindo/fechando. Os pés são jogados para a frente, alternadamente, deslizando o calcanhar suavemente enquanto caminham. (Figuras 37, 38, 39)

A despeito desses movimentos, que incluem os membros inferiores e superiores, os alunos puderam traçar suas próprias observações concernentes aos movimentos que realizaram, como podemos atentar nas falas:

O movimento de trotar usou bastante o músculo da panturrilha por causa da posição de ponta. Os movimentos de braços usaram os músculos dos braços e das costas. (CAROLINE LUCENA – Aluna/artista)

Mexer os membros superiores foi muito bom, pois é uma parte do corpo que, mesmo sendo muito utilizada durante o dia, na aula foi trabalhada racionalmente, causando assim uma consciência de partes antes ignoradas. (PRISCILA DE LUNA – Aluna/artista)

Portanto posso aferir aos comentários dos alunos as convergências de descobertas no ato de refletir a movimentação, buscando os seus referenciais biológicos e atentando para o que é provocado como enfrentamento de dificuldades, como, por exemplo, o uso do sistema muscular. Também se averigua que foi possível fazer conexões entre as partes corpóreas,

considerando o corpo como uma totalidade. As partes se interligam para a composição do movimento.

Minha percepção da aula de hoje é que os braços existem. Aprendi a fazer a conciliação dos movimentos com os braços e pernas. Não é uma relação muito fácil, mas eu sinto que consegui desenvolver. (ISABELA DE QUEIROZ – Aluna/artista)

A percepção do movimento de modo fragmentado proporciona uma atenção para partes do corpo que, no trabalho do artista cênico, ganham proporções diferenciadas para a elaboração consciente da organização estética.

Sempre tive dificuldades em compor movimentações para os meus membros inferiores e me sentia sempre uma estátua ambulante. Percebo o quanto isso vem mudando minha consciência corporal. Agora lembro que tenho quadril, pernas, joelhos e pés. (LORENA PIREZ – Aluna/Artista)

Essa consciência permite o domínio da técnica e favorece a utilização desta na criação.

Esses exercícios podem ser desenvolvidos com outras dinâmicas indicadas por quem os está orientando, de acordo com as necessidades que o trabalho em processo exige. As movimentações são algumas das sequências fundamentais para que ocorresse, nesse processo, o despertar para a consciência de um corpo diferenciado das matrizes americanas ou europeias. As referências “europamericanizadas”, propagadas no âmbito das academias de dança (isso inclui as universidades), ao longo da formulação do ensino, são referenciais técnicos muito importantes para a formação do artista da cena, no entanto não podemos ficar limitados ou fechados a elas. Precisamos estar abertos a novas possibilidades, a novas realizações no que diz respeito ao trabalho com o movimento dançante nas instituições oficiais de ensino.

Ao perceber os anseios do aluno/artista na atualidade em busca de técnicas que aprimorem seu desempenho artístico, cada vez mais compreendo que as expressões populares se mostram como uma grande árvore com

profundas raízes, que faz prosperar muitos frutos no campo da aprendizagem técnica e estética para a cena. Ficarei em pleno estado de felicidade quando for visível, nos diversos espaços acadêmicos, a presença fortalecida dessas referências sendo tratadas como atividades respeitadas e contempladas de maneira mais ampla. Há uma iniciativa singular na Universidade de Brasília que proporciona esse contato com os mestres populares por meio da disciplina “*Artes e ofícios dos saberes tradicionais*”, provocando a aproximação da academia formal com os mestres populares e a troca de experiências. Ideia bastante promissora, porém ainda se percebe a necessidade de constantes iniciativas como essa. Dessa forma, como fugir dos clichês patrocinados por práticas e vícios que se mostram ao longo de nossos processos de constituições de artes da cena? Como proporcionar uma gama mais reflexiva nos trabalhos corpóreos, para que alunos e curiosos das artes da cena se saciem, sem ficar apenas no virtuosismo? Como diz Azevedo (2004, p. 9), “O corpo não pode apenas se servir de formas vazias; nisso reside o perigo dos clichês, a que todo artista do palco deve estar atento”. É preciso que o interesse por técnicas ajude a fazer com que o corpo em cena possa ser reflexo de aprendizados que se incorporam e ficam na memória.

Sigamos o desenvolvimento do processo cênico pedagógico, atentando para o desejo de beneficiar o artista cênico em seus processos de elaboração artística, considerando nesse percurso o universo de uma negritude que acompanha a história de nossa sociedade brasileira.

4.3 – A Compreensão Técnica/cinética - Eixinho B – Brincar com o Movimento (BM)

Exploradas as possibilidades técnicas/cinéticas no corpo, para dar continuidade à compreensão do processo cênico pedagógico, é chegada a hora de brincar. De deixar a técnica se transformar em visceralidade, tornar entranhados os movimentos que, inicialmente, foram refletidos em seus percursos biofísicos. É hora de perceber as formas que os fenômenos estéticos, patrocinados pelas danças afrobrasileiras, sugerem. Para conduzir essa cogitação, teremos o pensamento de Ostrower (2013) ao dizer que

As formas de percepção não são gratuitas nem os relacionamentos se estabelecem ao acaso. Ainda que talvez a lógica de seu desdobramento nos escape, sentimos perfeitamente que há um nexos. Sentimos, também, que de certo modo somos nós o ponto focal de referência, pois, ao relacionarmos os fenômenos, nós os ligamos entre si e os vinculamos a nós mesmos. (OSTROWER, 2013, p. 9)

Nesse sentido, o eixinho Brincar com o Movimento (BM) insere o instante de brincar, compartilhar, inteirar-se com as descobertas realizadas. Refere-se ao estabelecimento da técnica do movimento percebida e o relaxamento do corpo em exprimir as impressões individuais ao dançar no espaço. Assim, é dada a hora de brincar, experimentar o festejo corpóreo por meio das movimentações que já fazem parte do conhecimento técnico do corpo. Dar-se-á o início de provocações nos sujeitos, para que o sentir não se restrinja à técnica, e sim ao prazer de vivenciar o corpo em deslocamento no espaço com os ritmos que as expressões da negritude expõem. Traz-se para o espaço a musicalidade das danças afrobrasileiras como agregação ao conhecimento e provocação para o corpo. Sons do Maracatu e do Maculelê invadiram a nossa sala de trabalho. Atabaques e clavas alavancaram os ritmos oferecidos para essa brincadeira e, em muitos momentos, a música era ao vivo, provocando uma energia mais concreta e real no espaço. Na fala a seguir, observa-se a energia imposta nesse estágio, quando se é agregado aos movimentos o ritmo referente à dança com seus instrumentos, loas que contribuem para o entendimento do que, de fato, é o fenômeno cultural que está se propondo apreender.

A energia que sentimos quando estamos dançando com a música do maracatu, eu senti bem diferente. Parece que quando escutamos a batida do maracatu, naturalmente sentimos uma energia muito boa.
(LORENA PIRES – Aluna/artista)

Busca-se, com essa provocação, despertar para processos criativos tanto individuais quanto coletivos, para que os sujeitos se familiarizem com as formas que as danças do Maracatu e do Maculelê (ou outra que se deseje

trabalhar) proporcionaram. É momento de acordar o corpo para, livremente, criar e dar início em outro instante da percepção, de remeter-se às sensações interiores e interpretar os fenômenos oferecidos. Como diz Ostrower,

Em cada ato nosso, no exercê-lo, no compreendê-lo e no compreender-nos dentro dele, transparece a projeção de nossa ordem interior. Constitui uma maneira específica de focalizar e de interpretar os fenômenos, sempre em busca de significados. (OSTROWER, 2013, p. 9)

Assim, vivenciar espontaneamente, dançando a técnica antes experimentada e compreendida, constituirá nos sujeitos reflexões dos referenciais existentes do seu “eu” em busca de confluências e elaborações de formas estéticas proporcionadas pelas novas descobertas, gerando, assim, significados dos fenômenos apreendidos.

Dançar Maracatu e Maculelê foi a opção neste trabalho. Outras expressões podem vir a ser propulsoras de vivências que levem os sujeitos a questionarem os seus corpos como sendo elementos constituídos em um mundo/espço como propagador de histórias e culturas de comunidades sociais. Trazer ao centro as expressividades artísticas do povo viabiliza a reverberação para uma compreensão sobre um processo de educação na qual habita uma perspectiva humanista e respeitosa ao multiculturalismo em nosso país. É pertinente que, nos ambientes acadêmicos, seja oportunizado o entendimento das culturas que nos envolvem. Assim, ao refletir sobre as técnicas das danças ritualísticas apreendidas pelo artista, a professora e coreógrafa Inacyra Falcão Santos afirma que

Na criação, o artista une-se à ciência e, através da sua capacidade intelectual, abstrai da forma real um novo conceito estético simbólico, dominando seu instrumento por meio da técnica, experiências acumuladas, emoção, sensibilidade e profunda consciência do seu ser. (SANTOS, 2002, p. 37)

E é esse arcabouço de criação, intelectualização e emoção que se tenta organizar no momento de vivenciar o movimento. Interessa-nos aqui exercer

conexões que viabilizem a edificação de saberes para a formação do artista cênico, referente à utilização da técnica presente nas expressões de negritude de cunho empírico em diálogo com os espaços de educação formais. Nesse sentido, a educação, em seus aspectos psicofísicos, em nosso processo é explorada como fator preponderante na constituição de saberes de uma negritude que se estabeleceu em corpos que se expressam em danças.

Concordando com a professora e bailarina Karenine Porpino (2009, p. 29) ao referir-se à percepção do corpo nas danças tradicionais, esta diz que “revelam outras possibilidades de compreensão do fenômeno, especialmente pelas possibilidades lúdicas e participativas da relação corpo, dança e meio técnico expressivo que definem esse universo”. Ao dançar, ao brincar, vivenciar a dança tradicional, o corpo se manifesta e presentifica nos gestos as técnicas e estéticas que estas possuem. Não só como indivíduos, mas como totalidade orgânica da sociedade em que vivemos.

No processo, os alunos foram conduzidos a desenvolver coreografias elaboradas para este momento específico do trabalho. Foram levados a entender seus corpos no espaço em relação ao tempo e ritmos abordados (comumente músicas de ritmos africanos e das danças Maracatu e Maculelê). Com isso os fatores do movimento de Laban (espaço, tempo, fluência e força) são colaboradores nessa vivência, levando os estudantes a explorarem esses aspectos na execução dos movimentos propostos, mas atentando igualmente para a provocação de utilizar, no trabalho, as elaborações corpóreas a partir das referências das danças abordadas no momento SM (Sensibilização Motora). O atentar para a percepção da *Corponegritude* que se projeta nos corpos é fio condutor permanente nesse trabalho.

Serão agora exemplificados alguns dos exercícios dessa fase. Não convém especificar os jogos coreográficos elaborados neste estágio, visto que havia liberdade de criação instantânea. Assim, será apenas apontada de modo amplo a condução da atividade.

EXERCÍCIO 12 - DANÇANDO MARACATU/MACULELÊ

- Os alunos, distribuídos na sala, executam movimentos básicos coreografados pelo condutor. Normalmente coreografia de simples repetição. (Figuras 40 e 41)
- As movimentações são elaboradas a partir das vivenciadas no momento SM, em contagens variáveis de 8 tempos.
- Propõe-se que os alunos se desloquem espacialmente, explorando as diagonais, frente/trás, lados direito/esquerdo.



FIGURA – 40 e 41- Alunos/artistas em sala de aula Foto: Jonas Sales

- Os alunos devem ser conduzidos a explorar o espaço e perceber como os movimentos corpóreos são executados, considerando a força e as fluências necessárias para o deslocamento no espaço, atentando para a desenvoltura que o corpo propõe, para que ocorra a intervenção espacial.

No intuito de enriquecer o processo de constituição de saberes, o mestre de Capoeira Luiz Renato foi convidado para acrescentar informações sobre o Maculelê, algo oportuno para o momento de BM (Brincar com o Movimento). Brincar com a dança, compartilhando com outros sujeitos que vivenciam diretamente essa prática em seu cotidiano, é uma proposta fortemente pertinente para a constituição de saberes a partir das trocas. O ideal neste modelo de processo é que este momento tenha o compartilhar com grupos tradicionais representantes das expressões trabalhadas. Considero que o

contato real com a manifestação artística popular e seus brincantes canaliza de maneira cabal as descobertas que essas experiências podem oferecer.



FIGURA 42 – Aula de maculelê com o mestre Luiz Renato – Foto: Jonas Sales

Experimentamos dançar o maculelê em momentos individuais e coletivos, tal qual ocorrido com o Maracatu em outros momentos. A contribuição do Mestre Luiz Renato evocou no grupo, bem como para mim, enquanto pesquisador e orientador das práticas, novas reflexões no contexto histórico que envolve os preconceitos imbuídos nesses fazeres estéticos que ainda permeiam como exóticos em nossa arte, o que me remeteu ao pensamento de Alves ao dizer que

A sociedade brasileira precisa ser instigada a redimensionar suas atitudes e concepções a respeito das africanidades presentes nesta nação. Para tanto, não basta apenas conhecer e denunciar essas questões, é fundamental saber como e porque esse processo histórico discriminatório, de modo tão incorporado, vem sendo perpassado para que desse modo possamos investir numa possível desestruturação do mesmo. (ALVES, 2006, p. 36)

Nesse sentido, o trabalho desenvolvido com o grupo de alunos/artistas apresenta a característica de ruptura de paradigmas sociais. Nosso processo cênico pedagógico tem como um de seus princípios o conhecimento da construção histórica que envolve essas manifestações da negritude no Brasil.

Com essa proposta, promove-se então a incitação à reflexão de como podemos contribuir para a ruptura permanente das ideias plantadas sobre preconceito e racismos, por exemplo, ao longo desse percurso em nossa sociedade. Portanto, por acreditar em ideias que podem amadurecer favorecendo mudanças socioculturais, mais uma vez reforço que o espaço de ensino formal é, em especial, um espaço que viabiliza essa compreensão.

Entendo que as provocações com vivências e experimentações com as danças tradicionais suprem a necessidade de apreensão do conhecimento das histórias contidas nessas danças e suas manifestações corpóreas como significantes sociais, ritualísticos e estéticos. Os alunos/artistas perceberam a importância e a dificuldade que determinadas manifestações coletivas oferecem. Isso é percebido nas respostas dos alunos/artistas tais quais a seguinte:

Os exercícios em grupo, propostos como consequência de exercícios individuais, mostram que a harmonia entre corpos é uma tarefa difícil, mas que pode ser simplificada através do ritmo. (HUGO PERPÉTUO – Aluno/Artista)

Nesse depoimento, o aluno demonstra a compreensão do trabalho anterior, para que se chegasse ao estágio de cruzamentos em grupo. E que possam ser realizadas as conexões entre os corpos em busca de um trabalho coletivo, passando por eliminações de dificuldades no percurso da atividade e despertando reflexões a respeito das relações dos corpos brincantes.

As dificuldades são bem-vindas, para que o sujeito envolvido nesse processo possa aferir reflexões mais complexas sobre o seu fazer e o encaminhamento das ordenações do conhecimento. Para tanto, é motivador, nos momentos avaliativos, que sejam expostos os momentos difíceis, como se pode observar no relato:

Aprendi a fazer conciliação dos movimentos com braços e pernas. Não é uma relação muito fácil, mas eu sinto que consegui desenvolver bem. Tive dificuldade com os ritmos. Quanto mais ele aumentava, mais descoordenado eu sentia que meus movimentos ficavam. (ISABELA DE QUEIROZ – Aluna/Artista)

A aproximação com as danças Maracatu e Maculelê mostram-se instigadoras para que o aluno/artista da cena convirja para suas práticas, referências culturais que comuniquem os significados constituídos em nosso percurso histórico. Dessa forma, em posse dessas descobertas, ele possa emergir de seu corpo fios que permitam a elaboração de propostas cênicas em diálogos com o que está exposto na atualidade, assim gerando diálogos entre as nossas tradições que atravessam o tempo e se fazem contemporâneas.



FIGURA 43 e 44 – Aulas de Maculelê – Foto: Jonas Sales

Nesse instante em que o aluno/artista tem a possibilidade de brincar, dançando os movimentos percebidos cineticamente, estar-se-á proporcionando mais um viés para que a percepção sensível do corpo possa ordenar outros elementos que se constituam em saberes. A descoberta da *Corponegritude* vai se estabelecendo de modo mais constante e mais direto em nosso processo. Sobre essas práticas, ainda podem ser apontadas impressões que revelam sensações identificando o sujeito em seu processo de descoberta das práticas culturais de raízes africanas, despertando uma conscientização de conceitos da negritude no sujeito, mesmo quando este não é negro, como na fala do aluno:

Primeiramente, eu estou sentido acima de tudo a minha autoafirmação negra. Não que eu não soubesse que tinha um negro genético em mim, mas de modo que o negro inicial, natural, pudesse desabrochar e florescer de modo tal, que você passa a se apropriar do movimento como extensão e expressão de si. (GUILHERME DOS SANTOS – Aluno/ artista)

As questões que envolvem as discussões sociopolíticas da negritude se fazem imbricadas em expressões como Maracatu e Maculelê. Sendo assim, ao vivenciar tais práticas, levam o sujeito à constituição de saberes, e esses saberes de um corpo que, mesmo não tendo a cor negra como característica física, desenvolve um estado e um saber que reúnem as informações da cultura, da técnica e da política de negritude possível de reverberar nos resultados de sua percepção corpórea para a cena. Esse será nosso próximo eixo de discussão.

Com essa constatação, deseja-se que, ao refletir sobre a técnica executada com as danças tradicionais afrobrasileiras, o sujeito envolvido na prática possa apreender os processos cinéticos do corpo. Posto assim, em posse desse conhecimento, possa transformá-lo em propostas, abstraindo e acrescentando nos procedimentos de criações artísticas. Desse modo, com o foco nas raízes africanas, nosso processo se deu com a perspectiva do entendimento técnico destas em diálogo com o espaço e energias, como elemento a ser incorporado aos saberes do corpo.

4.4 – A reverberação Poética/Criativa – Eixinho C - Constituir Saberes (CS)

O momento de Constituição de Saberes (CS) é a organização dos principais aspectos apreendidos pelos partícipes no que diz respeito às novas descobertas a partir da prática vivenciada. É um momento de exercitar o que foi apreendido no corpo, considerando a criação a partir de jogos de improvisações e elaboração de *cenas-coreográficas*⁴². É o momento de exercitar a criação. Traz-se para o foco as danças afrobrasileiras como elementos agregadores da educação em arte, favorecendo o aprofundamento da história sociopolítica que envolve esse grupo étnico. Como comenta Santos (2002. p.117), “toda dança tem uma hereditariedade que reflete as ideias de cada período de sua cultura. Cada sociedade, cada grupo de pessoas,

⁴² A utilização desse termo se dá por não existir, nesse momento, uma palavra que identifique as situações de cena teatral e coreografia conjuntamente na mesma sequência de cena. Não considero, por exemplo, o termo Dança-teatro, inspirado no trabalho de Pina Bausch, adequada para tal situação, visto que, em nossa proposta, as linguagens se deram em momentos distintos, imbricados por elos.

desenvolve suas próprias regras sobre as quais as estruturas das danças são definidas”. Por isso, para o estímulo da criação, a reflexão sobre os processos de educação que se instituem nas práticas dessas expressões dançantes, em que a dança traduz as crenças da tradição, mostra-se catalisadora para definições de poéticas no corpo.

Esse é o instante de elaboração, de ordenar os aspectos da percepção desenvolvida no trabalho em busca de formas estéticas para uma projeção de cenas. Ao aluno/artista foi dada a oportunidade de criar, errar, fazer e refazer propostas cênicas que favoreçam encontros e desencontros de ideias e que as reflexões sejam instauradas com o ensejo de traçar cruzamentos dos saberes constituídos. A partir das relações com o que foi apreendido, houve uma seleção dos materiais necessários para o seu trabalho, organizando com pertinência a ordem dos desejos pessoais e coletivos, dando, então, significações e coerências a sua criação artística.

Em nosso *Processo Cênico Pedagógico*, os alunos/artistas foram conduzidos à elaboração de cenas ou células coreográficas que trouxessem, em sua essência, as matrizes corpóreas trabalhadas durante as aulas, extraídas de temas como negritude, racismo, mitos africanos e cultura afrodescendente. Eu, como orientador e facilitador, sugeria direções espaciais e dinâmicas na expressão do movimento. Porém a liberdade criativa dos sujeitos envolvidos foi uma mola fundamental. Com flexibilidades de criação, os alunos artistas puderam produzir tanto propostas estéticas individuais quanto coletivas. Dá-se então o estágio da forma. O instante em que o sujeito, tendo apreendido o saber, reflete em si, com formatos estéticos, resultados de sua percepção. Convergir à técnica e a estética sem distinção específica é fator que permeia a cultura negra, como diz Luz (*apud* SANTOS 2002): *“Na cultura negra, o técnico e o estético não se caracterizam como conceitos dicotomizados ou separados”*.

Para exemplificar esse estágio, serão explicados alguns dos jogos explorados para auxiliar na organização das ideias despertadas.

EXERCÍCIO 13 - CIRCUITO AFRICANIZANDO

- Este exercício tem como base o referencial de outras atividades que apresentam os mesmos moldes. Processa-se da seguinte forma:
- Os alunos são distribuídos em lugares específicos da sala (estações) e criarão uma sequência de movimentos em quatro tempos. A movimentação é exposta individualmente e repetida pelo grupo, no intuito de incentivar a memorização para cada estação.
- Logo após, os sujeitos se deslocam, trocando de estações e executando movimentos de acordo com a nova posição que assumem no espaço. Propõe-se que os movimentos tenham como células básicas propostas experimentadas nos eixos anteriores.
- Os alunos/artistas devem propor a movimentação inspirados em suas descobertas individuais, bem como devem encontrar confluências com as experiências de sua vida social e coletiva. Dessa forma, resgatam-se os conteúdos trabalhados vivenciados e busca-se um diálogo com o universo subjetivo e concreto do sujeito.

EXERCÍCIO 14 - POEMATIZANDO O CORPO

- No intuito de provocar formas estéticas e promover descobertas poéticas no corpo, este exercício terá o aporte de poesias para exercer diálogos com a movimentação expressiva do corpo. Nesse caso, a verbalização não é o foco central, e sim o intercâmbio que pode ser gerado entre essas linguagens.
- Foi solicitado para o grupo trazer poemas, para que fossem elementos que contribuíssem com propostas de cenas-coreográficas a serem criadas pelos alunos/artistas.
- A partir dos poemas, foi solicitado aos alunos/artistas que fizessem improvisações de cenas-coreográficas, em que as matrizes corpóreas afrobrasileiras tivessem conexões com a obra poética.

As linguagens artísticas se comunicam desde sempre, no entanto, na contemporaneidade, percebe-se que a utilização de diversos recursos para que chegue ao público e possa atrair o olhar se dá frequentemente, promovendo

assim um hibridismo entre as diversas formas artísticas e outras formas de linguagem.

Para esse momento, em que o diálogo foi aberto para outras linguagens que não fosse a dança ou o teatro, Eu, mediador e os demais partícipes, trouxemos à apreciação do grupo poemas que fossem provocações e que os instigassem para uma nova leitura. A propulsão com esses poemas, que traziam a temática da negritude, serviu como abertura de mais reflexões e, conseqüentemente, despertou novas percepções sobre o assunto da negritude que nos permeia. Os alunos/artistas puderam não apenas reagir às suscitações apresentadas, mas também puderam reorganizar suas ideias e jogar com as propostas que se apresentavam. Ao longo dos jogos, dois poemas ganharam destaques em nosso trabalho, sendo transpostos para o estágio seguinte.

Os poemas referentes são “Me gritaram negra”, da poetisa e coreógrafa peruana Victória Santa Cruz, e “Pixaim elétrico”, da atriz e poetisa brasileira Cristiane Sobral. A força que esses poemas trazem como contexto de questionamento do ser negro em diversas sociedades foi fundante para o trabalho de cena coreográfica elaborado nesse processo (poemas em anexo), permanecendo no experimento artístico final.

O momento do Constituir Saberes (CS) em que o aluno/artista organiza e projeta propostas em exercícios, torna-se essencial nessa metodologia, para que os alunos/artistas possam exercitar a organização dos saberes em formatos diversos, obedecendo a uma coerência com as discussões abordadas. Portanto, dando vazão aos estímulos subjetivos para que se tornem exemplos de elaborações estéticas concretas, visíveis. Dessa maneira, dar-se-ão ordenações simbólicas ao pensamento imaginativo. O instante da experimentação criativa com as motivações das técnicas e das discussões sobre a negritude e africanidades em seus contextos culturais e sociopolíticos se instaura no corpo. A partir da realidade, novas realidades são criadas, como cita Ostrower:

Criar não representa um relaxamento ou um esvaziamento pessoal, nem uma substituição imaginativa da realidade; criar representa uma intensificação do viver, um vivenciar-se no fazer; e, em vez de substituir a realidade, é a realidade; e uma realidade nova que

adquire dimensões novas pelo fato de nos articularmos, em nós e perante nós mesmos, em níveis de consciência mais elevados e mais complexos. Somos nós a realidade nova. (OSTROWER, 2013, p. 28)

Portanto, analisando as novas realidades que a arte pode nos proporcionar, este trabalho vai em direção de uma criação corpórea que favoreça ao artista cênico novos conhecimentos e que, incorporados como *Corponegritude* na cena, possam indagar novas articulações e traçar complexidades na discussão do corpo e da negritude em nossos diversos palcos. Trago a tradição como ponto de interseção para esse processo, não com o desejo de doutrinar, mas de emergir reflexões nos alunos/artistas envolvidos, pois, segundo expõe Santos,

Admitindo-se esse ser social, os elementos da tradição poderão ser distinguidos nos espaços compreendidos, assim como com a adoção de filosofias concernentes. Esses elementos são, em si, propiciadores do crescimento e da própria transformação. Entretanto, essa possibilidade de transformar dá-se desde que não se queira impor uma doutrina, uma conversão, mas promover uma reflexão entre os participantes. (SANTOS, 2002, p. 115)

E é nesse sentido que aferimos a discussão da corporeidade negra na cena, conduzindo a percepção do corpo constituído de saberes da tradição e também provocando uma educação estética, considerando educação estética como “um conhecimento capaz de ajudar a reduzir a dicotomia entre a razão e o imaginário, integrando a emoção, a aparência e os sentidos, sendo capaz de provocar uma sinergia maior entre o pensamento e o sensível.” (CORDEIRO, 2007, p.115).

4.5 – A Reverberação Poética/Criativa - Eixinho D – Projetar Saberes (PS)

O eixinho Projetar Saberes (PS) tem como princípio norteador a criação e a exposição de produções estético-artísticas propostas pelos alunos/artistas. É o instante em que a organização dos saberes apreendidos durante os

momentos anteriores possa coadunar-se de forma coletiva (ou individual). O foco está no resultado da forma/estética de uma corporeidade que se apresenta a partir das matrizes negras experimentadas e constituídas no corpo, constituindo-se na memória corpórea. Exemplifico com as imagens a seguir.



FIGURA 45 e 46 - Experimento cênico DA COR QUE SOU – 2013 – foto: Rebecca Religare

O resultado, criação dos alunos/artistas, propõe uma educação por meio da percepção corpórea mediante uma perspectiva interdisciplinar em que se envolvem diversas áreas do saber artístico, filosófico, antropológico, histórico, dentre outras que possam agregar-se a ela.

Essa proposição artística mostra-se como mais um espaço de reflexão para que pensemos o papel das instituições de ensino no que diz respeito aos saberes da tradição negra em nossa sociedade. Mostra-se, aqui, como discussão que perpassa esse fazer no que diz respeito ao corpo nas expressões tradicionais da negritude brasileira. Apresenta-se como mais uma ponta de iceberg nesse imenso mar de gente que compõe este tão vasto mundo. Mundo este que ainda explicita em seus contextos sociais preconceitos racistas que inviabilizam, muitas vezes, a proliferação de experiências que propiciem a compreensão das diferenças.



FIGURAS 47 e 48 – Experimento cênico “Corpos do Brasil” 2012 – Foto: Jonas Sales

As imagens acima são pontos de partida para início do relato deste estágio do *Processo Cênico Pedagógico*. Elas retratam cenas-coreográficas dos experimentos cênicos intitulados “Corpos do Brasil” (2012.2) e “*Da cor que sou*” (2013.1) mostradas na exposição semestral *Cometa Cenas/UnB*, como resultado da elaboração estética deste trabalho de pesquisa. A partir da ludicidade e das características estéticas que evocam, volto-me a dialogar com a professora Karenine Porpino ao anunciar que

a percepção do corpo nas danças da tradição, por vezes ditas folclóricas ou populares, revelam outras possibilidades de compreensão do fenômeno, especialmente pelas possibilidades lúdicas e participativas da relação corpo, dança e meio técnico expressivo que definem esse universo. (PORPINO, 2009, p. 29)

Desse modo, a ludicidade que permeou a prática desse grupo proporciona a revelação de uma postura dos corpos que nos guia a observar um estado de energia emanada pelos alunos/artistas em cena, fruto de um aprendizado técnico e de diálogos do corpo com mundo da expressão popular. Aponta para um corpo como reflexo da africanidade que se teceu ao longo das experimentações, demonstrando as matrizes que se tornaram referências para os sujeitos. Posso aferir esse pensamento, quando relato a fala do aluno abaixo.

Nesse caminho entre a descoberta e a efetivação, surgem aspectos interessantes nos sentidos de uso dessas matrizes para a construção da cena na contemporaneidade. Depois de dançar e inserir esses

movimentos em nossa memória corporal, na perspectiva de aludir essas corporeidades, transportou-se essas impressões à cena.

Pensar em outras noções de ritmo e fluência inspiradas nessas danças constrói um novo tônus para o corpo em cena; uma nova presença. Este cria imagens que desenham essa corporeidade negra que narra algo na própria composição teatral, no presente da ação.

(VITOR HUGO LEITE - Aluno/artista)

Esse depoimento revela, para o nosso processo, que houve uma compreensão e valorização dessa experimentação corpórea como fator que proporciona novas descobertas e que as expressões da tradição popular podem dialogar com a cena na contemporaneidade. Ou seja, é uma espetacularidade contemporânea, que dialoga com o público e traz significados referentes ao ontem e ao hoje. Torna-se visível a constituição de um saber na elaboração do discurso do aluno ao levar suas percepções, desde a aplicação da técnica até a produção de cena-coreográfica exposta ao público. Mostra a percepção de um “novo tônus” para o corpo que está em cena e que narra suas próprias ações. A técnica incorporada, a que se consideram traços da Corponegitude, é exposta como reflexo de um aprendizado técnico/sensível.

No eixinho de *Projeções de Saberes*, foram pontuados alguns procedimentos para que se chegasse à produção estético-artística final. Vale salientar que essa mostra artística, exposta ao público e aqui relatada, não necessariamente teria de acontecer. As projeções dos saberes constituídos durante o percurso metodológico podem se dar fora do âmbito do espaço da universidade, onde ocorreu o experimento, ou seja, a perspectiva de mostra pode existir ou não e pode ocorrer em outros espaços que não seja a escola, por exemplo. O espaço acadêmico é tido, aqui, como uma possibilidade para essas discussões. É normal, e deseja-se que o aluno/artista possa levar os saberes apreendidos nesse processo para seus trabalhos artísticos além das portas das instituições de ensino. Almeja-se que os reflexos deste trabalho possam contemplar as práticas de arte no cotidiano desses sujeitos.

Tomando como base os eixinhos anteriores – Sensibilização Motora (SM), Brincar com o Movimento (BM) e Constituir Saberes (CS), neste estágio em que os saberes constituídos se projetam em forma de criação artística, revelar-se-á onde se pôde chegar com esse procedimento pedagógico. Há de

se deixar claro que o foco deste trabalho está no processo vivenciado pelos sujeitos envolvidos. Busca-se contribuir com o preenchimento de lacunas que perpassam o aprendizado do artista cênico no que concerne aos saberes da africanidade presente nas tradições brasileiras. O resultado estético/artístico ao qual chegamos foi estruturado da seguinte forma:

- estudos e montagem de coreografias, partindo das matrizes corpóreas das danças afrobrasileiras incorporadas pelos sujeitos;
- escolha de poemas que retratassem, em sua composição, a temática negra;
- discussão e estruturação de cenas-coreográficas;
- ensaios e readaptações de propostas estéticas, como adereços e figurinos;
- Apresentação para a comunidade acadêmica e para o público externo.

Com esse momento de criação, procurei, portanto, proporcionar aos alunos/artistas:

- permitir que, a partir das propostas e colaboração de cada um, pudessem chegar a uma experimentação cênica que comunicasse as matrizes estudadas, revelando a cultura negra brasileira;

- proporcionar a reflexão entre as danças populares da tradição e suas projeções para os palcos formais de arte;

- fomentar um “novo olhar” para a cultura afrodescendente brasileira e, conseqüentemente, para o nosso país;

- perceberem o estado e estágio da *Corponegritude* que exercem enquanto vivenciam essas expressões.



FIGURAS – 49 e 50 - Experimento Cênico DA COR QUE SOU - 2013 – Foto: Rebecca Religare

Diante dessas expectativas apontadas para o trabalho, levanto algumas reflexões, fruto da observação do produto artístico concretizado pelo grupo. Analiso que, mesmo que o processo desenvolvido se caracterize como positivo, os alunos/artistas não conseguiram chegar a um resultado de notória satisfação estética. Quando especulo tal pensamento, aponto para os seguintes fatores como sendo falhas existentes no resultado estético, em que se faz oportuno expor para que se atente para tais situações, podendo ser melhoradas em outros momentos de aplicação dessa metodologia.

- Os alunos/artistas não conseguiram se desprender a ponto de dissolver as referências das formas estéticas apreendidas, limitando, assim, possibilidades de provocar uma subjetividade ou abstração, prendendo-se à mimetização vivenciada na parte técnica do processo. As referências técnicas e estéticas não precisamente devem estar óbvias nas elaborações artísticas nos diálogos com demais técnicas contemporâneas. Não precisam ficar presos às reproduções na criação ou recriação artística. Tem-se que atentar para que os elementos técnicos e estéticos sejam alimentos que não travem ou simplifiquem o trabalho proposto em cena.

- A elaboração dos figurinos como proposta estética não foi o idealizado de fato, fazendo com que chegássemos a uma referência de neutralidade nas cores e fugindo de cores mais vivas que as estampas poderiam oferecer. Para esse motivo, entram dois fatores: primeiramente a financeira, que muitas vezes atrapalha o processo criativo, tendo que podar e levar a moldar outros modelos; e por segundo, a opção de uma tentativa de neutralizar as cores, deixando o corpo em maior evidência como opção estética. Quanto mais mostrar a pele, mais corpo em evidência. Essa foi a proposta.

Aferindo essas ressalvas no sentido de atenção, outras observações são percebidas, como as impressões e descobertas do grupo por meio das elocuições avaliativas elaboradas pelos sujeitos da pesquisa. Poder-se-á adentrar nas consolidações dos saberes constituídos, das percepções corpóreas vividas e das sensações emotivas despertadas. Isso se confirma em falas de alunos que serão expostas, como na seguinte:

Creio que a minha maior dificuldade foi transpor essas matrizes da dança para a cena sem que se perdessem a fluência e organicidade

que elas apresentam enquanto ritmo original: dançando. Uma caminhada desde o conhecimento técnico das fisicidades do Maracatu e Maculelê, com suas bases corpóreas, até as alusões e inspirações que isso possibilitaria na elaboração de cena. (HUGO PERPÉTUO – Aluno/artista)

Estabelecem-se, na fala do aluno, suas impressões finais, as quais mostram que usufruir das matrizes negras, na tentativa de recriá-las para uma nova cena, insere-se uma dificuldade de organizar o equilíbrio entre a razão e o sensível. Entende-se que o dançar espontaneamente difere de processar as ordenações cabíveis a uma elaboração estético-artística. No entanto, está clara para esse aluno/artista a compreensão do percurso metodológico proposto no trabalho, que parte da consciência técnica à criação artística.

Nesse sentido, Ostrower (2013) nos diz que a criação está relacionada à nossa capacidade de selecionar os dados percebidos por nosso corpo inserido no mundo. Assim, integrando as percepções do mundo externo com as subjetividades e memórias internas do sujeito, os meios de criação artísticas se confirmam na concretização da produção de arte. A agregação de valores, de técnicas, de saberes é refletida na cena quando se é provocado, despertando para novos caminhos na criação do artista/aluno, como o relato a seguir aponta.

Faz três anos que vivo intensamente minha experiência como atriz e muito dela está ligada a descoberta da movimentação, já que, anteriormente, apesar de sempre estar praticando exercícios, eu não era sensível aos aspectos criativos do movimento, a percepção de que a expressão corporal condiz a diversas formas de ver e se colocar diante do mundo. (CLARICE CÉSAR – Aluna/artista)

No discurso da aluna, apresenta-se a descoberta da percepção do corpo para que se consolidem, a partir de então, saberes que desemboquem em criação artística e que o corpo em cena possa ser revelador de mundos em constantes trocas pessoais e coletivas. Pois, se fosse possível dissecar a imaterialidade do corpo, como o faz com sua substância concreta, também seriam encontrados vértices em comum com outros corpos e pontos ímpares próprios daquele corpo específico.



FIGURA 51 e 52 - Cenas-coreográficas de Experimentação cênica “Da cor que sou”

Além das imagens ilustradas, acrescento e enfatizando as descobertas desse processo, elencam-se mais elementos, contidos nas falas dos alunos, que revelam o entendimento do corpo como rico em expressividades, significados e na presença do sincretismo:

Diante do conteúdo apresentado nesta disciplina, percebi que a expressão da corporeidade brasileira sintetiza, através de seu sincretismo característico, suas várias origens externas, formando um corpo rico em expressividades e significados. (KALIL ALENCAR – Aluno/artista)

A observação feita sobre o sincretismo em nossa cultura revela-nos que os diálogos, que se misturam e geram novas formas estéticas, são uma característica pontualmente presente nas expressões da tradição brasileira e refletem na constituição de nossa corporeidade. Dessa forma, com as mestiçagens instauradas em nossa cultura, principalmente as afrodescendentes, diferentes significados são estabelecidos e transformam essas expressões em uma infinidade de caminhos para ressignificarmos na cena contemporânea.

No que concerne à incorporação dos saberes da negritude presente nas danças do Maracatu e do Maculelê, estabelecendo essas expressões como manifestações artístico-culturais, perceberemos, na afirmação a seguir, que o corpo se revela como arte ao ter a constituição dos códigos assimilados dessa maneira, ressignificando o sujeito envolvido nessa prática.

O meu corpo produz arte, a arte é o que produz o meu corpo. Essas duas afirmações trabalham juntas e de modo complementar, afinal, tratando-se da corporeidade negra, há movimentos e códigos corporais que representam a cultura negra, ou seja, esse grupo social, ou os corpos pertencentes a esse grupo social, produziu, de modo consciente, ou não, uma arte própria [...]. No que incorporo essas manifestações artísticas da cultura negra e as materializo através do meu corpo, estou me reconstruindo como sujeito, me resignificando. (KARINE DOURADO – Aluna/artista)

A identificação de uma simbolização elaborada ao longo de um percurso histórico das etnias negras no Brasil é apontada nessas observações, de modo que se faz pertinente colocar que, educar-se sobre a presença das tradições brasileiras, pontualmente das danças de matrizes africanas, passa por uma falta de aprofundamento histórico e político. É necessário que seja permitido o entendimento dessas tradições como fatores socioculturais que transpassam os aspectos técnicos e revelam uma hereditariedade da cultura construída por pessoas ao longo da história. O corpo catalisa as formas simbólicas e as propaga em Arte.

Portanto, neste *Processo Cênico Pedagógico*, pensar as danças propostas como possibilitadoras de gerar novos sentidos e que o corpo seja percebido e compreendido como uma totalidade, que pode ser transfigurador, é uma razão forte para que outros processos dessa natureza ocorram com mais frequência. Com isso, permitir que o fazer artístico contemporâneo possa trazer à tona as expressões da tradição que se perpetua através do tempo faz a arte ganhar, cada vez mais, janelas que ventilam e nos conduzem a um momento de interrelações artísticas que projetam relações interculturais vigentes na atualidade.

Percorridos os eixos estagiais e realizado o processo, é possível identificar, através das observações em sala de aula, registros de relatos de aulas e avaliação do resultado do Experimento Cênico que os alunos/artistas foram capazes de:

- entender os artifícios técnicos que envolvem o movimento nas danças do Maracatu e do Maculelê;

- vivenciar atividades com caráter dialógico, unindo os aspectos teóricos e práticos e conhecendo histórias socioculturais através do exercício da corporeidade;
- elaborar situações criativas que estabelecem o estado de *Corponegritude* incorporada durante o processo.
- criar cenas-coreográficas que comunicassem as matrizes estudadas, revelando a cultura negra brasileira.
- refletir sobre as danças populares da tradição como matrizes para os espetáculos cênicos na contemporaneidade.
- perceber-se como indivíduos inseridos em um histórico sociocultural que apresenta uma mestiçagem étnica e necessita de olhares críticos para as relações políticas que os envolvem.

Considero, então, que a vivência com as danças tradicionais da cultura afrobrasileira torna-se uma referência de educação em nossas instituições como uma continuidade da libertação da expressão desses grupos historicamente marginalizados. Permite-se o exercício do respeito para com a diversidade presente na cultura brasileira e, dessa forma, desmistificam-se os conteúdos referentes à cultura afrobrasileira (SANTOS, 2002). Mostra-se um desafio no trabalho da educação artística na cena atual, em busca de uma afirmação da estética afrobrasileira presente em nossas expressões de arte popular.

CAPÍTULO 5

Um corpo sujeito construindo interlocuções de saberes com a Arte e a Tradição do povo



FIGURA 53 - Experimentação Cênica DA COR QUE SOU/2013 – Foto Rebecca Religare

*Um signo não remete a uma
significação se não for através de uma
convencionalidade cultural.*

David Le Breton (2009)

Neste capítulo, serão discutidas as expressões da tradição popular como condutoras e propiciadoras de constituição de saberes. Trago para incitar à reflexão a fala do historiador Joseph Ki-zerbo, tenaz defensor da história e tradição africanas:

Em África, mais do que em qualquer outra parte, caminhamos sobre o nosso passado. A maior parte da história africana está enterrada e, para interrogar seriamente o passado deste continente, é preciso procurar abaixo da terra. Mas não se deve ir lá sem guia nem desordenadamente, porque, “quando não se sabe o que se procura, não se compreende o que se encontra”. (KI-ZERBO, 1979, p.47)

Tomando como referência essa orientação do pesquisador, de que para se perguntar sobre a história desse povo é preciso escavar a terra, remeto-me a uma ancestralidade, a uma visita ao mais velho e ao respeito ao que foi construído ao longo de nossa história. Faz com que retomemos a necessidade de visitarmos constantemente as bases edificadoras de nossas memórias na atualidade. Porém fica clara a orientação de Ki-Zerbo, para que não se queira escavar a terra de forma desorientada, sem propósitos definidos, sem guias. Desse modo, o trabalho apresentado aqui se mostra como uma possibilidade de construção de diálogos e escavações de nossas memórias. A proposta metodológica aqui apresentada indica-se como provocadora de descobertas das raízes da tradição herdada por povos negros que construíram a nossa cultura. Através de procedimentos metodológicos dessa natureza é possível aproximar alunos/artistas da pluralidade cultural existente na cultura brasileira.

Para comentar os resultados alcançados nesta pesquisa e traçar convergências com o campo de saber das artes cênicas, é viável compreender os propósitos inicialmente desenhados pelos alunos/artistas. Permito-me explorar as percepções iniciais dos sujeitos, revelando suas expectativas e anseios para com essa experiência. Com isso foram observados os saberes

constituídos nos aprendizes partícipes dessa experimentação ao término do processo. Em sequência, listo trechos de relatórios finais, onde é plausível observar os desejos dos partícipes no gênese das atividades.

Procurei uma disciplina no departamento de artes cênicas da Universidade de Brasília com a intenção de ver o teatro de dentro da esfera acadêmica após ter experiências positivas em oficinas teatrais fora da academia [...] com a apresentação da ementa, que me deixou bastante animado em relação ao trabalho que seria desenvolvido durante o semestre, principalmente por ser uma disciplina que trabalhasse corpo, ritmo e consciência corporal fora dos padrões de erudição, voltada para manifestações da cultura brasileira. (HUGO PERPÉTUO – Aluno/artista)

No comentário exposto, é nítida a busca do aluno/artista por descobertas corpóreas que favoreçam o trabalho individual de ator. O espaço acadêmico é um forte referencial de edificação de saberes para jovens artistas, mas a ruptura com os padrões canônicos é um fator que causa sedução como aprendizado possível. A quebra das fórmulas institucionalizadas é um elemento de provocação nos espaços acadêmicos e favorece amplas discussões sobre a dinâmica da construção do saber na nossa história social.

Na fala seguinte, está contida a curiosidade em saber sobre as danças populares e como estas podem contribuir para o trabalho do ator. A inspiração do jovem artista insere a necessidade de novas propostas que favoreçam a redescoberta do corpo do artista da cena. Ainda demonstra a preocupação de como as matrizes corpóreas podem influenciar na construção de arte contemporânea.

A chegada à disciplina de corporeidades brasileiras reunia expectativas sobre: as origens das danças populares trabalhadas, suas matrizes de movimento, a influência dessas danças na construção da cena contemporânea e no preparo do intérprete criador. (VITOR HUGO LEITE – Aluno/artista)

Para a próxima aluna, a mera reprodução de movimentos como fórmulas de aprender a dançar foi algo esperado. Até o momento de sua nova vivência com as danças tradicionais, esta considerava a reprodução de movimentos

como um procedimento comum e aceitável. No entanto a aluna mostra-se surpresa ao revelar ter encontrado um ambiente de provocações criativas no qual despertava curiosidades para apreender.

As minhas expectativas se limitavam a reprodução de movimentos corpóreos já mecanizados e automatizados, afinal, acredito que é normal, a alguma certa parcela dos seres humanos se manterem, em parte, acomodados quando encontram o ponto de conforto, porém, nas aulas, me deparei com um cenário dinâmico, que ansiava por criatividade e curiosidade. (KARINA DOURADO – Aluna/artista)

Ao perceber expectativas com tais formatos, estas afirmam positivamente como respostas para as indagações iniciais que moveram esse percurso de edificação de saberes. Os alunos/artistas desejam novos caminhos de descobertas corpóreas que possam contribuir para o seu trabalho cênico, e é papel das instituições de ensino propiciar essas descobertas.

O processo desenvolvido mostra-se como educação estética e artística em diálogos com as tradições vivas na atualidade. Assim, esses diálogos propõem-se a deixar borradas as fronteiras entre as culturas populares e os espaços acadêmicos que, em momentos, fecham-se para práticas dessa natureza. Abrem-se para uma perspectiva de continuidade de uma história que não está na sua estilização estática, e sim, na capacidade da transformação. Quero, com isso, promover a convivência com segmentos de uma cultura viva na contemporaneidade. Assim, atento aos desejos dos alunos/artistas e aos meus próprios, percebi que no trabalho construído houve significativos momentos de doação e recepção às descobertas.

Para continuar nossa conversa, trago ao centro do diálogo o verbo “entregar”. Essa palavra, em linguagem de dicionário⁴³, está relacionada a passar à posse de algo ou alguma coisa para alguém, deixando aos cuidados ou mesmo dar-se. A importância dessa palavra neste trabalho vem ao encontro do significado da palavra tradição, que vem do latim *traditio*, em que o verbo é *tradere*, significando exatamente entregar, trazer, transmitir. Portanto observaremos, em diversos campos de discussão, a palavra tradição ligada ao

⁴³ FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Mini Aurélio - século XXI – Escolar. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ato de transmissão, de entregar ou repassar saberes, em que se perpetua por meio da passagem pelo tempo, de geração a geração. Essa transmissão de valores, de práticas está fortemente ligada aos processos de educação do cidadão, e essa ideia pontuou o meu percurso junto aos alunos/artistas neste diálogo.

A tradição que trazemos até os nossos dias são vínculos criados pela sociedade por meio de sua memória. Faz com que alimente e projete as perspectivas futuras, as memórias que perpetuamos em nossas vidas. A tradição não é apenas um conjunto de valores que buscamos seguir, mas, concordando com o filósofo e crítico de arte Gerd Bornheim (1987, p.20), quando aponta que a tradição não irá apenas abordar nossas opiniões ou conhecimentos, mas vai além, tratando “também da totalidade do comportamento humano, que só se deixa elucidar a partir do conjunto de valores constitutivos de uma determinada sociedade”.

As muitas heranças artísticas da coletividade social habitualmente são apreendidas por meio da oralidade. Muitas vezes ganham um poder de absoluto por carregarem a autoridade dos povos passados (BORNHEIM 1987). No entanto, para que continuemos a vivenciar e participar ativamente dessas expressões constituídas ao longo do tempo, faz-se necessário, em alguns momentos, romper com formatos estatizados para que o fluxo dinâmico do evento ou produção de arte possa surgir como perspectiva de sobrevivência. Nas danças tradicionais afrobrasileiras, a imutabilidade, algo que mantém uma estrutura fixa para ser repassada, não é uma verdade absoluta. Ao perceber a longevidade e a presença na contemporaneidade, não se podem desconsiderar as mutações que estas sofreram e sofrem para que possam estar no momento presente. Essa compreensão é observada no comentário da aluna artista quando diz que

A corporeidade negra – assim como as corporeidades de outras minorias sociais – atua na manutenção e preservação de sua trajetória sócio-histórica, não no sentido de ser impermeável a novas influências e ao estabelecimento de novos parâmetros, mas sim no sentido de que, ao se permitir integrar o novo, não silencia suas origens, sua tradição. (MILENA FERNADES- Artista/aluna)

Para a aluna/artista a compreensão das conexões entre o discurso da tradição em diálogo com o presente é representada pela corporeidade negra como elemento de herança de uma tradição que é viva hoje. Vivenciar e atravessar as informações contidas nos códigos dessa corporeidade diante das suas transformações projeta para adiante as características de uma história que se preserva. O novo se integra e não silencia os elementos contidos na expressão tradicional. Para isso as características instituídas da tradição são elementos que norteiam essas mudanças. Esses “costumes”, como diz o historiador Eric Hobsbawn (1984, p. 10), em seus estudos sobre a invenção das tradições, têm a função de “dar a qualquer mudança desejada (ou resistência à inovação) a sanção do precedente, continuidade histórica e direitos naturais conforme o expresso na história”.

A arte produzida nas comunidades populares é viva, é transformadora e dinâmica. Ela reivindica e mostra, ainda, uma luta constante do povo em querer ser ouvido e contemplado socialmente. A manutenção e recriação estética da arte popular pelos seus participantes é um ciclo que se movimenta em sentidos de idas e voltas. A contribuição das experiências pessoais em diálogo com o coletivo, com novas mídias e informações, reinventa as expressões da vida em sociedade hoje. Não só na atualidade se pontua esse fato, mas essa dinâmica já foi observada pelo folclorista Edson Carneiro em meados do século XX ao dizer que “o povo atualiza constantemente as suas maneiras de ser e participa ativamente da vida social, utilizando todos os meios ao seu alcance para fazer ouvir as suas queixas e as suas esperanças” (CARNEIRO, 2008. p. 16).

Portanto, ao pensarmos nas expressões de artes das tradições populares como fonte de estudos e de apreensão de saberes, tem-se como norteadora a reconstrução dessas tradições como memória, história de um povo, de um passado popular, mas que sirva para refletir o momento presente. Que possamos observar o contexto contemporâneo dessas formas de artes, projetando-as para um futuro. Para isso as tradições da cultura negra são fontes para se compreender quão rica e múltipla é nossa história artística. Embora claramente se perceba a dificuldade de encarar a cultura negra em nosso país de maneira respeitosa e de igualdade, é preciso estabelecer concretamente os fios perdidos entre a nossa nação brasileira e a ancestralidade africana.

O entendimento de que os saberes da cultura popular de matriz africana estão presentes na nossa história e que, ao vivenciá-los, constituem-se no conhecimento do aluno/artista, foi um reflexo desta pesquisa. O encontro da dança popular de matriz africana agrega técnicas e valores na produção artística. As falas dos partícipes mostram uma ampliação na perspectiva de diálogos maiores das artes cênicas com as danças tradicionais afrobrasileiras. Tal reflexão é pontuada a seguir.

O universo da cultura popular, por intermédio das danças brasileiras de origem africana, me elucidou que tem bastante a oferecer ao teatro da contemporaneidade. Em processos criativos, andamentos, para uso de treinamento de artista, ou em conclusões para transportar à cena energias e tons referentes às potencialidades que a corporeidade negra manifesta no corpo do ator. (VITOR HUGO LEITE – Aluno/artista)

Na proposta metodológica ora apresentada, manifesta-se o desejo de que as danças de matrizes negras vivenciadas pelo aluno/artista da cena possam ser agregadoras de saberes. Que constituam procedimentos não só de compreensão estética e artística, mas também se processem diálogos com o mundo percebido. Para além disso, há o propósito de suscitar a ampliação de discursos que insiram a arte, a estética de negritude em nosso país. Evoca as artes que permeiam os diversos cantos de nossa geografia, que se mostram por diversas mídias e, muitas vezes, não se projetam com sua devida valoração. Segundo Santos (2002), “chega-se ao âmago da complexidade quando se procura compreender os valores civilizatórios africanos na cultura brasileira”. A autora considera que há uma resistência do espaço artístico-cultural em relação ao africano. Portanto concordo com a proposição e acrescento que a marginalização das tradições afrobrasileiras ainda é fator de alerta no circuito artístico brasileiro, deixando as formas estéticas tradicionais populares à deriva. Essa temática não passou despercebida em nossos encontros e permeou as concepções estéticas dos alunos/artistas envolvidos. Constata-se, ao ler a avaliação sobre o processo criativo construído nesse discurso, que

Com isso, evidenciou-se também o caráter, muitas vezes, icônico dos movimentos explorados ao longo do semestre, responsáveis por transpor para o domínio visível do corpo alguns aspectos silenciados pelas relações assimétricas de poder, não só no que diz respeito às minorias políticas e sociais (silenciamento do negro, do popular), mas também às minorias no que diz respeito aos parâmetros estéticos da arte, regidos pela rígida e, muitas vezes, arbitrária, atribuição de valor estritamente estético ao que está além da estética (silenciamento do não clássico, do não canônico). (MILENA FERNANDES- Aluna/artista)

Este trabalho se insere nesse contexto, com o anseio de romper com as ideias massificadas de uma cultura negro-brasileira que está à margem durante nosso percurso histórico. Traz-se à cena a africanidade instituída no Brasil, com o intuito de provocar, despertar e propagar os saberes que as expressões populares de cunho afrobrasileiras possuem.

Quando proponho as danças tradicionais como estudo, não as considero datadas. Ao pensar sobre essas manifestações dançantes, percebo que uma grande maioria de pessoas, pesquisadores e estudiosos da cultura popular, ainda se encontram com o pensamento romântico do século XIX, fazendo com que, em pleno século XXI, ainda queiram uma pureza, ingenuidade e reflexo de uma vida campestre nessas danças. Portanto, ao apreender as danças Maracatu e Maculelê nos dias de hoje, faz-se necessário compreender os novos contextos e realidades em que os sujeitos estão inseridos na contemporaneidade, visto que nestas danças “corpos novos, contemporâneos e de diferentes nacionalidades estão a dançar e já não são mais as mesmas” (SOUZA, 2013. p. 154). A presença de novos corpos dançantes alheios às comunidades nativas em que são perpetuadas essas práticas é uma realidade pontual na dinâmica dessas expressividades. Ao estudar essas expressividades, não se podem fechar os olhos para a presença de jovens, pesquisadores, turistas, curiosos em geral que queiram se aproximar de forma afetuosa com essas expressividades. Eu sou um exemplo concreto dessa relação.

Nesse ponto de vista, a propagação cultural se dá de maneira rápida, e a forma de conhecimento já não é mais a mesma, sabendo-se, portanto, que as danças já são vivenciadas em contextos que não são os rituais de outrora. A

autenticidade e a pureza defendidas pelos românticos do século XIX já não são mais algo que caracteriza a propagação e vivência dessas danças por diversos corpos diferentes. Hoje vemos jovens na capital Brasília a dançar coco de roda, crianças na periferia carioca a jogar capoeira e jovens na Holanda a dançar Maracatu. Esses novos “brincantes” dançam pelo simples ato e prazer de dançar. Buscam a socialização e o partilhamento com outros corpos e culturas. Concordo com a pesquisadora portuguesa Maria João Fazenda (1993, p. 67), que critica a maneira romântica de como são vistas essas danças ao dizer: “Os modos de existência sociais e culturais da arte, e da dança em particular, tornam difícil a manutenção da operacionalidade de categorias e conceitos forjados em outras épocas que hoje já não reconhecemos por completamente”. Desse modo, as matrizes corporais afrobrasileiras presentes no Maracatu e Maculelê são passíveis de reelaborações, para que permaneçam em seu atravessamento pelo tempo.

A estética da arte popular ainda é alvo de preconceitos nas discussões estabelecidas nos ambientes acadêmicos, ainda se percebem resistências veladas quanto à inserção dos conteúdos presentes nas expressões de arte das comunidades periféricas. Pondero que não encarar essa temática nas instituições de ensino, dando o valor que merece, é tirar uma significativa parcela do aprendizado do cidadão aprendiz. Trazendo para o universo desta pesquisa, expressões de arte como Maracatu e Maculelê apontam contribuições relevantes para a valorização e assimilação das estéticas populares como procedimentos do conhecer.

Essa relação de aproximação com as danças afrobrasileiras como abordadas em nosso processo cênico pedagógico é um fator que colabora na constituição de saberes do sujeito artista da cena. A experiência com o corpo suscita reverberações que vão além de um saber cognitivo. Os saberes se expandem em diversos conceitos, em diversas áreas de conhecimento. Evidencia-se isso ao ver mais um comentário da aluna/artista seguinte:

As representações da cultura afro-brasileira também são pontos importantes para compreender todos os processos sócio-históricos nas suas diversas formas, como apresenta nas manifestações culturais brasileiras. A partir desse contexto, pode-se incluir todo o

fomento do novo e das tradições, já contempladas nas danças de ritmos afro-brasileiros. (LÍLIA CAMPOS – Aluna/artista)

É da mãe África que herdamos tantas expressividades que se mostram por meio do corpo e da musicalidade tais como a destreza do jogo na capoeira, o singelo movimento presente nas rodas de samba, os saracoteios e desafios presentes no frevo, a excepcionalidade e imponência dos cortejos como o Maracatu, dentre tantas outras formas de cultura artística que os povos negros instituíram em terras brasileiras. Vê-se então que, do sofrimento de um povo escravizado, sua força e axé faz surgir arte, vida. Pois como diz Carneiro (2008, p. 59) “não nos aproximamos, sequer, das margens do grande rio de alegria e de beleza que o escravo, com suor e sangue fez surgir nos cenários de seus sofrimentos”.

Proponho, então, entender os contextos das danças afrobrasileiras de nosso território nacional, para que possam surgir processos de criação no âmbito educacional de formação artística. Com práticas dessa natureza, abrem-se portas e janelas para que o aluno/artista da cena possa edificar pontes entre seu aprendizado anterior, suas experiências com o coletivo e suas percepções consigo mesmo. O ser humano é sujeito subjetivo, e sua criação artística expõe as subjetividades alocadas nas experiências vividas. Portanto vivenciar, estar em contato com culturas oferece inspirações para a criação artística. Adentremos então no campo da subjetividade como sendo um fator relevante a ser considerado em nosso processo cênico pedagógico. Acredito que a descoberta das possibilidades criativas dá-se na experimentação e enfrentamento do sujeito com suas experiências subjetivas, íntimas, fazendo com que se concretizem em produto estético, em experiência sensível.

5.1 – A cultura negra e as relações da subjetividade, do corpo e a criação artística.

A partir das limitações corporais encontradas no curso desta disciplina, as características deste “corpo negro” se tornaram ainda mais evidentes, fazendo-me experimentar, na pele, a força, a graça, a sensualidade e a glória de viver este corpo, que também é meu. (KALIL ALECAR – Aluno/artista)

Inicio este instante de discussão apresentando um comentário de um dos partícipes deste *Processo Cênico Pedagógico*. Ao analisar a sua fala, eu diria para ele que há questões mostrando-se concretas, mas que também estão no universo do abstrato, da subjetividade desse aluno. Daí poderia perguntar-lhe: Como se perceber em teu corpo negro? Qual seria a glória de viver? Para tanto, o aluno/artista tem a liberdade de construir sua poética a partir das suas experiências subjetivas e transmutá-la para a externalidade concreta do mundo. A subjetividade torna-se objetiva na produção artística.

No universo das artes cênicas, comumente ouvem-se as palavras Corpo e Subjetividade caminhando muito próximas, em diálogo provocador. Como contributo para essa discussão, envolvendo pontos importantes para o processo de criação do aluno/artista como seu corpo e a subjetividade que o envolvem, abre-se espaço para refletir sobre esses aspectos e seus enlaces no campo das artes populares, em particular, de matrizes africanas.

No percurso histórico, percebemos mudanças em campos epistemológicos, como na antropologia, sociologia, artes, dentre outros que redimensionam os pensamentos vigentes. Tais mudanças ocorreram e ocorrem, contribuindo para que novas perspectivas sejam apontadas e novos conceitos sejam reelaborados a partir dos já existentes. Para essa discussão em que a subjetividade está no processo de educação do sujeito, busco a contribuição da psicologia por meio do pensamento elaborado por Gonzáles Rey no que diz respeito a esse tema. Esse estudioso da psicologia, educação e culturas irá dizer que “o sujeito que aprende implica integrar a subjetividade como aspecto importante nesse processo, pois o sujeito aprende como sujeito e não como intelecto” (GONZALEZ REY, 2008, p. 33). Para reforçar a teoria do

psicólogo neste trabalho, considerarei a sua relevante contribuição quando expõe seu conceito de subjetividade como

Um sistema não fundado sobre invariantes universais que teria como unidade central as configurações de sentido que integram o atual e o histórico em cada momento de ação atual do sujeito, momento este definido pela organização subjetiva da personalidade; mas, ao mesmo tempo, pelo caráter processual da subjetividade o qual se expressa na produção atual de sentidos subjetivos no percurso das ações do sujeito. (GONZÁLES REY, 2005. p. 58)

O autor vê o sentido subjetivo como um sistema simbólico-emocional que se desenvolve constantemente, e esses aspectos caminham juntos, sendo recíprocos e “sem que um seja a causa do outro”, causando constantes e também imprevisíveis sentidos subjetivos. Esses sentidos são importantes motivações no processo de educação e da criação nas artes cênicas, nas artes corpóreas. Assim sendo, acredito numa prática de subjetividade elaborada pelo homem que se alimenta das práticas sociais, da história que cada um vivencia e da cultura que o permeia em seu grupo social. No conceito de Gonzáles Rey, a subjetividade está em nossa natureza, cultural e histórica. O sujeito está integrado com suas ações em contextos diferentes, com a sua história própria e os espaços múltiplos em que ocorre a subjetividade social.

Posso aferir essa essência da subjetividade do sujeito refletida nas produções estético-artísticas dos alunos. As subjetividades presentes nas expressões tradicionais do Maracatu e Maculelê são cruzadas com as próprias experiências dos alunos/artistas no momento Projetar Saberes (PS), refletidas na imagem que segue.



FIGURA 54 – Experimento Cênico DA COR QUE SOU- 2013. Foto: Rebecca Religare.

A cena elaborada pelos alunos/artistas, em que se evidencia um casal de cores de peles distintas, expõe o desejo de um diálogo unificador e não racista. Suscita a diluição socialmente dessas questões que seguem os povos negros há milênios. Essas situações preconceituosas são representadas por bolas de encher que, em um jogo de ações físicas, sem palavras, são estouradas pelos artistas em cena. Enfatizo que a elaboração da cena é resultado de diálogos entre os alunos/artistas que propõem ao educador/diretor suas ideias estéticas. Para mim, condutor do processo, essa, dentre outras cenas, revela situações vividas pelos partícipes no cotidiano. Vejo como sendo fruto das subjetividades individuais em conexão com o grupo e a objetividade estética como arte.

Reforço essa compreensão, visto que as descobertas envolvendo os contextos das danças do Maracatu e Maculelê, como o discurso da negritude, são contempladas pelos alunos/artistas, expondo, em suas elocuições, elementos da subjetividade que envolve tais expressões de cultura. Por meio da atitude de Corponegritude instaurada, eles fazem constatações, como se vê no depoimento seguinte:

Entre as descobertas epífanicas que se fizeram acerca da corporeidade negra está, em primeiro lugar, a consciência de que ela não se limita à cor do corpo, mas tem esta como artefato representativo de si, ou seja, a cor negra é apenas um possível

aspecto da corporeidade negra, mas não a encerra absolutamente.
(MILENA FERNADES- Artista/aluna)

A indicação da experiência subjetiva do corpo reflete um entendimento dos aspectos socioculturais que vai além de elementos estéticos que possam representar uma etnia. A subjetividade construída no sujeito em diálogos com as tradições faz gerar sistemas autopoieticos que podem se organizar, fazer elos com o atual e o passado, com a gênese de suas histórias. Daí, possibilidades de relacionar-se com o passado, presente e projetar o futuro. À luz de uma história construída por grupos sociais em momentos passados, de uma cultura tradicional, mas que são presentes e vivos na atualidade, é possível delinear criações subjetivas em um corpo em processo de aprendizagem. Um corpo que apreende e descobre possibilidades de criações a partir de propostas vivenciadas junto às expressões elaboradas por comunidades tradicionais.

O saber incorporado sugere que o homem, em sua razão, seja questionado constantemente e se reconfigure diante das experiências vividas. Desse modo, empolga-me a defesa de Fernando Gonzáles Rey (2012) com a ideia de que a subjetividade é uma definição encontrada nas discussões ontológicas no que se trata dos processos psíquicos da humanidade, bem como das instituições sociais e suas práticas. Ele diz que “a subjetividade não é oposto do objetivo, é uma qualidade da objetividade nos sistemas humanos produzidos culturalmente”.

Pensando na perspectiva do subjetivo como qualidade do objetivo, o corpo é um elemento a ser percebido e entendido como fundamental para a constituição das subjetividades de cada um de nós. Nesse sentido, fortifica-se a hipótese de que a criação artística é reação aos estímulos culturais. Estímulos vivenciados em experimentos e descobertas de signos a partir da sensibilidade que envolve o psíquico, as emoções, os sentimentos. Penso que se pode construir a identidade do sujeito agregando as configurações subjetivas que o envolvem em seu mundo, em seu meio social. Desse modo, a subjetividade será a responsável pela dimensão de sentido subjetivo das produções culturais humanas. Como resultado desse aspecto da subjetividade influenciando na identidade do sujeito, trago a fala da aluna quando diz que

À medida que nos apropriamos da corporeidade do outro, ela passa a constituir nosso próprio corpo. Passamos a ter, então, consciência e domínio acerca das especificidades daquela corporeidade, de modo que trabalhar sua natureza não seja mais tão árduo e passe de um trabalho de descoberta do outro para um trabalho de descoberta de si. (MILENA FERNANDES – Aluna/artista)

O encontro com outras culturas que não sejam as que lhe pertencem provoca no corpo um novo sistema de saberes técnicos e contextos socioculturais. Desse encontro, resulta a constituição do saber do corpo (como expressão de cultura) do outro e de si mesmo. Em nosso trabalho, a reverberação das subjetividades dos/e nos sujeitos envolvidos mostra-se na criação ou nas leituras que se deram, tendo como parâmetro as expressões de artes afrobrasileiras. A exposição do resultado estético-artístico para a comunidade acadêmica mostra as subjetividades em suas singularidades e a comunicação entre estas por meio da criação coletiva.

O professor e escritor português Gonçalo Tavares (2001) traz uma reflexão pertinente sobre a subjetividade e o corpo. Ele lembra que pensar sobre o corpo é saber que há diferença e singularidade existente no ser humano, e este não é só pensamento fechado em si mesmo, mas “principalmente o que se abre diante de si”. Pensar o corpo de forma original é “assumir-se o diante de si”, mutabilidade infinita que irá alimentar o ser em constantes processos. O autor afirma que “a uma objectividade morta contrapõe-se uma viva subjectividade, reedificada a cada instante” (p.55). Essa renovação privilegiada no corpo vem a contrastar com a desvalorização presente no pensamento mecanizado do período modernista. Faz-se, então, por bem, entender que a subjetividade “fornece um entendimento da realidade como resultado da experiência do ser [...], entendendo-se que o homem não é um ser diante do mundo, mas um elemento do próprio mundo que só se justifica perante este [...]” (TAVARES, 2001, p. 55). Assim, o homem, em sua corporeidade, saboreia a realidade em seus experimentos antes de oficializar, em seu conhecimento, um conceito. Dessa forma, vem a confluir com o pensamento de Merleau-Ponty quando esse manifesta que as relações com o que se percebe do mundo constroem a corporeidade do sujeito. As coisas que

estão diante do corpo e em seu entorno se transformam constantemente, e isso influencia o seu processo de ser no mundo.

Observo que a dicotomia propagada ao longo do tempo entre natureza e cultura, social versus biológico, indiscutivelmente agregou cicatrizes aos corpos. Essa separação não contribui para que o sujeito possa elaborar conhecimentos. O corpo e suas subjetividades fazem parte de um mesmo ser no mundo. Não há como separar os aspectos sociais, culturais, biológicos, psicológicos como sendo algo fora do corpo. Nesse sentido, esses aspectos influenciam nos processos de conhecimento do indivíduo e em seus processos de relações com a sociedade.

A tradição construída e herdada pela comunidade está inserida em um grande complexo de configurações sociais que influenciam nas subjetividades criadas por esses sujeitos. Considerando a teoria da subjetividade de Gonzáles Rey, ousar falar que o corpo que vivencia expressões da tradição elabora sentidos e significados a partir dessas expressões de cultura. Para a elaboração de sentidos no aprendizado, na projeção artística, há de considerar a existência de uma dinamicidade e complexidade em constante instabilidade. Desse modo, os significados são apenas zonas que se fazem ter sentidos no contexto da linguagem. Trabalhar com essas zonas é um estímulo para a elaboração de saberes na educação contemporânea. Nesse sentido, pensar nas subjetividades que nos permeiam leva-nos à criação de significados coletivos feitos pelos indivíduos que vivem suas experiências em suas comunidades, tornando-se, em muitas de suas expressões, pilas essenciais para possíveis reflexões no campo da arte e do corpo que produz códigos.

Vê-se esse referencial discutido e apreendido pelos alunos/artistas quando estes evocam em suas propostas estético-artísticas as matrizes corpóreas, bem como os contextos históricos e sociais nessas produções. Vejamos nas falas:

Para o “pensar” da cultura brasileira, não se pode deixar de estabelecer uma construção dos ritmos e danças africanas de seus significados, não só como uma visão religiosa ou de cultura, mas sim de mundo, de significação de corpo, e uma linguagem que ultrapassa as realidades do próprio corpo, um contexto de corporeidade. (LÍLIA CAMPOS – Aluna/artista)

Descobrir a corporeidade negra é descobrir um corpo marcado fortemente, tanto em movimentos, quanto, também, nas interpretações que ele sugere. Acredito que as memórias históricas de batalha por espaços, por liberdade, por direitos, constituem imagens particulares, que, se reproduzidas, contribuem, atualmente, para a construção de uma sociedade mais coletiva, mas humanizada. (KARINA DOURADO – Aluna/artista)

Sim, o corpo constrói códigos e sentidos que influenciam na produção de subjetividade individual coletiva. É isso que esses artistas aprendizes expõem em suas descobertas. A constituição de uma corporeidade que vai além de movimentações e se encontra com heranças seculares entregues por gerações a gerações.

É interessante pensar na subjetividade que o indivíduo constrói a partir dos sentidos que a sociedade lhe oferece, fazendo com que exista um diálogo entre sociedade e sujeito na elaboração desses sentidos, influenciando um ao outro. Assim, nessas construções, podemos pensar nas atividades corpóreas, ou seja, as que têm o corpo como elemento de linguagem realizado pelo homem, como caminhos de subjetivações e reverberações artísticas.

Percebo, a partir das minhas observações dos grupos de Maracatus e Maculelês, em seus espaços de origem, que seus brincantes, ao dançarem, demonstram uma espontaneidade que sugere a individualidade do sujeito. Revelam também uma unicidade dentro de um sistema padrão que revela a organização estética do grupo e reverbera na experiência do sensível que chega até os olhos de quem vê. O corpo possui uma historicidade que se transforma, e isso faz com que novos gestos, movimentos ganhem novos significados na medida das descobertas e experiências que se adquire. Revela, assim, uma constante reorganização.

Desse modo, considera-se que a construção do movimento individual emite uma singularidade do brincante envolvido na manifestação e que o agrupamento desses indivíduos fará com que haja uma necessidade de organização dos movimentos em grupo. Sugere, assim, uma nova construção do movimento nos aspectos coletivo, daí o surgimento de rodas, fileiras,

deslocamentos etc., formando características do desenho coreográfico expressas nas manifestações espetaculares do povo.

Ao longo dessa conversa, venho enfatizando a hipótese de que o conhecimento reverbera no corpo do artista da cena diante do aprendizado técnico e poético que as expressões da tradição popular negra apresentam. Ele, no contato com as expressividades da tradição do povo, ao longo de suas experiências, vai se impregnando de subjetividades, e a arte da cena é um meio de representação desse aprendizado.

A aluna/artista, ao criar, partindo das matrizes corpóreas afrobrasileiras, considera como inspirações essenciais agregadas na corporeidade a historicidade, os axés (energias) que permeiam essas expressões. São características potenciais ao trabalho de criação poética.

Relacionando mais especificamente a experiência cênica, creio que o que essa corporeidade move e é muito potente pra cena, seja nas forças das energias, na musicalidade, na união do todo, no aspecto do jogo e da brincadeira, e creio sinceramente que poderíamos ter aproveitado mais isso em cena, talvez partindo da essência e não da forma. (CLARICE CÉSAR – Aluna/artista)

Desse modo, as relações que o sujeito partícipe da vivência de cultura artística irá criar com seus processos subjetivos possibilitarão a organização de seus saberes, definindo suas relações com o mundo com que está envolvido e fazendo suas escolhas estéticas. Ainda se pode acrescentar nessa organização de saberes que

A contribuição dessa noção para a criação cênica pode ser vista de várias formas, seja construção de personagens, elaboração de coreografias e na preparação corporal dos atores, que também podem se beneficiar desses conhecimentos para cena e para seu crescimento individual. (HUGO PERPÉTUO – Aluno/artista)

Diante das afirmações citadas dos alunos/artistas, avalio que a aproximação com a cultura negra de nosso país, os fatos históricos, estéticas visuais e corpóreas mostraram-se como campos de percepção e descobertas

de sentidos subjetivos. De acordo com as observações feitas ao longo desta pesquisa, as reflexões, as dúvidas, as hipóteses são aspectos que proporcionam aberturas para que se refaçam constantemente os processos de conhecimentos. Portanto vejo na arte a possibilidade de criar e refletir nossas subjetividades.

O sujeito aprende como sistemas, e o corpo é um sistema que aprende. Um sistema que se relaciona com as emoções, com afetividades, e estas influenciam no aprendizado e nas subjetividades. Retomo o termo de José Gil e vejo o corpo em todos os seus sistemas como um “catalisador” de conhecimentos, formando um ser sujeito de suas subjetividades. Confirmando a fala de Gonzáles Rey (2008, p. 79) ao dizer que “trabalhar em uma perspectiva de ‘passar conhecimentos’ demanda menos criatividade do que trabalhar em uma perspectiva de incentivar processos de aprendizagem e desenvolvimento reais”. O sujeito, diante de sua tensão na singularidade produtiva, deve ter aberturas para que se alimente das experiências vividas e, dessa forma, alimentar o seu universo com o aprendizado construído.

Mais uma vez, reforço a viabilidade dos processos de aprendizagens artísticos comprometidos com a criação de sentidos subjetivos por meio de suas elaborações estéticas, expondo os conhecimentos aprendidos e mostrando a individualidade do sujeito a partir de suas próprias posições.

5.2 – O apreender estéticas da tradição negra para a cena no espaço da educação.

Retomemos a discussão da inclusão dos estudos da cultura afro-brasileira instituída pelas leis 10.639/03 e 11.645/08, dando um aporte valorativo para que seja discutida a temática da africanidade em nossas intuições de ensino formal. Quando propus essa temática no âmbito de um curso em nível superior, veio também o desafio de alocar conteúdos que patrocinassem um discurso crítico sobre esse tema. Tarefa que instiga constantemente e que considero inacabável. Voltar ao assunto nada mais é do

que reafirmar a importância desse tema em nossas instituições e que tão fragilmente percebemos a imersão aprofundada.

Após a promulgação das leis citadas, comumente encontramos o ápice dessa discussão nas instituições de ensino em datas como 20 de novembro, oficializada como dia da consciência negra. Tendo como parâmetro a Universidade de Brasília, percebo que é possível ver uma movimentação (ainda tímida) nessa data, enfatizando que é preciso falar sobre o negro nesse espaço de conhecimento. Entretanto não vejo fortes ações de artes que demarquem a presença das linguagens artísticas como áreas que discutem e produzem inspiradas nesse assunto. Atento a essa situação, o *Processo Cênico Pedagógico* organizado nesta pesquisa insere uma porta aberta para discussões e atividades que revelam a arte negra presente nas manifestações populares do país. Perceber ser possível desenvolver uma *Corponegritude* que enaltece as conquistas da cultura e dos povos negros em nosso currículo educacional mostra-se oportuno.

A propagação e compartilhamento da experiência relatada nesta tese em outros espaços de ensino promovem a crítica aos direcionamentos de conteúdos oferecidos pelos órgãos oficiais. Os educadores têm a oportunidade de refletir, pensar a realidade social, tendo os aspectos da diversidade cultural como parâmetro.

Para essa contribuição a proposta metodológica aqui defendida se insere como possibilidade e agregação dos valores da cultura afrobrasileira em nosso território nacional. Por meio das danças tradicionais de matrizes afrodescendentes, tem-se uma oportunidade de discutir os valores e estéticas presentes nessas formas de manifestações do ser humano. Para Porpino (2009, p. 53) “a dança se constitui uma significativa possibilidade de manifestar o corpóreo, o sensível; dimensões essas negligenciadas ou tidas como menos importantes no pensamento educacional do ocidente”. Com isso, relembro como a dança já foi desvalorizada, proibida, desprezada ou com imposição de regras no decorrer da história. O corpo foi muitas vezes negado e, por conseguinte, os vínculos artísticos que ele possuía são comprometidos de acordo com os desejos de uma sociedade. Assim, claramente os aspectos que denotavam desejos de liberdades corpóreas foram castrados em nome dos pseudoformatos de padronizações sociais, e o povo tem, ao longo da história, o

legado de trazer propostas livres para vivências do corpo e, conseqüentemente, são essas vivências que são banidas socialmente, a princípio e, academicamente em seqüência. Lembro que, durante as aulas práticas, problemáticas como deixar o corpo relaxado e aberto para novas experiências surgiram como um fato pontual. Experimentações com o quadril, por exemplo, foram dificultosas:

Inibição de mexer o quadril no começo [...] A movimentação do quadril quando está mais fluida, arrasta a movimentação do tronco. (BRUNA SOARES – Aluna/artista)

QUADRIL. Nunca o havia sentido tanto antes da aula de hoje. Mexê-lo foi ao mesmo tempo libertador e estranho, já que não é uma parte do corpo que utilizamos ou damos importância com frequência, ainda mais considerando o corpo masculino, acostumado com a privação de alguns movimentos. (HUGO PERPÉTUO – Aluno/artista)

As dificuldades relatadas pelos partícipes demonstram reflexos de uma sociedade castradora, que dita quais partes corporais devem ser no momento X ou Y. Define comportamento de gêneros, porém vejo o contributo dessa vivência corpórea quando promove o rompimento com essa limitação e provoca a libertação e descobertas no sujeito.

Não tão distante, percebem-se as proibições, o isolamento, a não importância para os estudos e vivências da dança ainda nos dias de hoje. Quando foi alterada a LDB, por meio da Lei 9304/96, que obriga a linguagem da dança no currículo artístico das escolas, vê-se o quanto o espaço para essa linguagem de arte é insuficiente, carecendo, a partir de sua instituição, de profissionais aptos para tal. Embora hoje se encontrem diversos cursos de formação de docentes para a dança, vemos as formas de criações artísticas desse campo de conhecimento ainda como meio para chegar a objetivos de outras disciplinas e projetos, deixando a desejar o verdadeiro papel dessa disciplina como área específica de construção de saberes.

Refletindo sobre a situação de um número insuficiente de professores qualificados para o ensino de dança e o uso das danças, principalmente de

tradições populares como recurso didático para outras disciplinas ou eventos festivos, evoco a metodologia aqui proposta.

A proposição metodológica que se mostra nesta pesquisa contribui e viabiliza com a formação de alunos/artistas. A execução dessa proposta nos diversos ambientes de ensino não só promove o conhecimento técnico e criativo, mas também demarca o papel do ensino de dança nessas intuições. Pontua que as artes da cena têm espaço e necessitam estar presentes nos conteúdos que formam o sujeito cidadão. Por fim, em meio à metodologia que compõe esse Processo Cênico Pedagógico, o aprendiz pode constituir saberes da cultura afrobrasileira ao ser constituída a atitude de Corponegritude.

A Corponegritude construída no aluno/artista por meio de seu aprendizado corpóreo junto às danças tradicionais, visando a reverberações no seu trabalho em cena, há de atender ao chamado dos contextos que envolvem o partícipe da experiência e a expressão que este estará a vivenciar. Entendo a presença dessa atitude corpórea como reflexo de saberes constituídos da cultura afrobrasileira. Essa ideia se confirma quando os alunos/artistas colocam-se da seguinte forma:

A corporeidade negra estaria, então, diretamente relacionada ao conceito de corpo coletivo construído anteriormente e é composta de fatores históricos e socioculturais que a marcaram e a identificaram como negra. (MILENA FERNADES- Artista/aluna)



FIGURA 55 - Cena Pixaim Elétrico em “Da cor que sou” – Foto: Jonas Sales

Ser negro é ser corporal [...] Ser negro é estar em harmonia com as origens que lhe dão traços marcantes e cabelos com personalidade própria. É tomar posse de sua identidade ante os outros sem que estes possam lhe editar. Essa aquisição toma a si mesma a liberdade de poder ser da cor que for. (GUILHERME DOS SANTOS – Aluno/artista)

As falas e imagem anteriores são resultado do aprendizado técnico e poético/criativo relatado e demonstrado pelos alunos/artistas em nosso processo. Isso é constituir Saberes (CS). A Corponegritude é enunciada a partir dos saberes e valores refletidos na obra artística e no discurso do sujeito. Mostra-se na criação e nas leituras do seu fazer, nos signos usados, na elaboração dos materiais que levam para a cena.

Portanto, ao avaliar essa experimentação, uma das conclusões a que cheguei foi de que viver a tradição de uma cultura não quer dizer necessariamente que se vão preservar as marcas deixadas por um povo no passado, temendo a história se apagar. Mas sim, que possam ser construídas relações e incorporações dos saberes de modo crítico na atualidade. Que o artista/aluno possa ser um sujeito partícipe de uma (re)construção da memória da cultura.

O contato do aluno/artista de artes cênicas com danças com matrizes negras leva ao alargamento e rompimento dos conceitos e preconceitos estabelecidos ao longo do percurso do ensino nas nossas intuições. A professora Stela Caputo, da UERJ, preocupada com o racismo e o preconceito nas escolas, no que diz respeito à presença de crianças do Candomblé em tais instituições, elogia os projetos que visam romper com as ideias pré-estabelecidas do universo da cultura do povo negro.

Esses estudos demonstram a necessidade de uma ação pedagógica de combate ao racismo e aos seus desdobramentos, como preconceito e discriminação étnicos estarem ocorrendo no cotidiano escolar, provocando distorções de conteúdo curricular e veiculando estereótipos étnicos e de gênero, entre outros, por intermédio dos meios de comunicação e dos livros didáticos e paradidáticos. (CAPUTO, 2012, p. 244)

Nesse contexto, preocupa-me a propagação de preconceitos que vemos no ambiente escolar ao se falar e vivenciar a cultura afrobrasileira. Preconceitos instaurados contra o negro em nossa sociedade refletem nas instituições de ensino, da educação infantil ao ensino superior. Essa foi uma das motivações que me levaram a dissertar sobre essa temática neste momento. A ausência de um debate social constante nos diversos ambientes, como família, escola, trabalho, faz com que a formação do cidadão não aconteça de maneira crítica. Nesse sentido, a descoberta ou redescoberta das danças tradicionais são meios de romper com uma normalização imposta de uma cultura menor e desprezível no que se refere aos povos negros.

A conquista da inserção de conteúdos relativos à história e à cultura afrobrasileira no currículo escolar faz com que se abram caminhos para quebra de paradigmas fortemente estabelecidos em nossos currículos. O modo como está organizado o currículo educacional direciona o que devemos e temos que aprender para se formar um “bom” cidadão. Nesse longo tempo de tradição educacional brasileira, muitas segregações foram criadas, reforçando, assim, as mazelas que na atualidade se buscam apagar. Nessa perspectiva, Stela Caputo (2012, p. 242) irá endossar ao dizer que o Brasil está marcado por uma hegemonia eurobrasileira, ficando as culturas afroindígenas fora dos currículos escolares, e com isso “subtraem das classes populares importantes instrumentos de etnicidade, autonomização social e cidadania impondo-lhes a branquidade”. Assunto que é provocador e de fundamental observação no cotidiano dos espaços de ensino em nossos dias, visto que a cultuação da pele branca ainda é fortemente propagada como superior, fazendo com que a ideia racista se fortaleça, infelizmente.

Sobre o racismo no ambiente escolar, a professora Eliane Cavalleiro, que pesquisa tal temática no intuito de elevar a autoestima dos grupos de indivíduos discriminados por esse motivo, revela-nos a presença muitas vezes velada dessa situação tão delicada. Ela reforça a necessidade de trabalhos que levem a temática da negritude e suas reverberações para contribuir com a diluição do racismo e elevação do ser negro.

De acordo com diversos estudos nas escolas brasileiras, o racismo aflora de inúmeras formas, ocultas ou não, conseguir lançar alguma

luz sobre os conflitos étnicos no âmbito da educação escolar representa o interesse central de muitos pesquisadores que estudam essa questão. (CAVALLEIRO, 2000, p. 32)

Para a professora, os professores não podem silenciar diante das discriminações vistas nos livros didáticos, pois com isso estarão vitimizando os educandos negros. Portanto considero que há uma carência de revisões no material exposto para os diálogos sobre a temática da africanidade presente nas instituições de ensino formal. Assim, assumo a fala de Alves (2011, p. 15) ao falar sobre dança e pluralidade cultural quando diz que “as diferenças étnicas existem e precisam ser respeitadas, e o que de fato precisa ser banido é a desigualdade social sofrida durante cinco séculos por essas populações no Brasil”.

Ainda considerando a fala de Alves, esta defende que as danças de matrizes africanas na educação formal são passíveis de traduções que “ampliam o universo simbólico, religioso, educativo e artístico da sociedade brasileira, e em particular, da população afrodescendente”. Para isso as tradições negras, como meio de entender o próprio corpo e com isso perceber a cultura que se mostra plural em nosso território nacional, é uma proposição cabal para que se fortifique um movimento de propagação da estética negra e provoque rupturas com as ideias pré-estabelecidas.

Ao se tratar de artes tradicionais, a compreensão dos textos e contextos que estas trazem em seu histórico não pode passar despercebida. Assim, o professor, o mestre de folguedos, o aluno ou o brincante são partícipes da expressividade artística. Esses sujeitos estão em situações de trocas com a linguagem dançante contida nas danças tradicionais. Aprender e vivenciar a dança como linguagem remete o sujeito a uma criticidade da cultura que vive e que pode viver, nesse caso, o conhecer novas formas de cultura. Isabel Marques (2010) indica que, quando se ensina e aprende dança como uma linguagem, esta, por si só, já se torna uma ação significativa, no sentido de não reforçar o ser egoico ou olhar-se pra dentro. Afirma que “o tratamento da dança como linguagem artística em nossas salas de aula, creio, acrescenta ao diálogo dança/mundo as lentes da estética, das relações não funcionais, dos

propósitos não finalistas, das leituras corporeificadas “desinteressadas” (2010, p. 146).

Desse modo, pensar o corpo no mundo como uma impessoalidade não vai de encontro à exposição em forma de linguagem como expressividade das emoções, sentimentos da humanidade. Necessitamos de experiências que nos conectem com os significados presentes no mundo e, desse modo, possamos elaborar uma criticidade, principalmente no que concerne ao nosso fazer artístico, tratando-se, aqui, de nosso discurso central, que é a formação de alunos/artistas para a cena.

No Maracatu e no Maculelê, nossas inspirações são compostas por diversas cores, sonoridades e por diversos corpos. Cores, sons e corpos diferentes compõem a diversidade cultural de nossa brasilidade. Reconhecer e respeitar essa pluralidade perpassa por participar de atividades que sensibilizem o sujeito, para que este se sinta partícipe desse universo de culturas que o permeiam. Portanto perceber o contributo que as danças de matrizes afrobrasileiras podem oferecer para o processo de educação de saberes estético-artístico do artista da cena mostra-se como um fenômeno educacional. Dialogar através dos diversos processos de ensino-aprendizagem vem a contribuir para que seja ampliada a visão de nosso meio social e estimula o nosso interesse para que sejam construídas articulações com as nossas heranças culturais.

5.3 – Corporeidades negras na cena contemporânea e os diálogos com a tradição popular.

Neste trabalho, foi dada atenção às corporeidades dos negros, com o desejo de criar poéticas e quebrar modelos que os envolvem, revelando-se em Corponegitude. Essas corporeidades se encontram em meio de conceitos preconceituosos alimentados no percurso histórico-social. O corpo dos negros foi classificado com diversos adjetivos: sujo, feio, procriador, garanhão; a mulher, boa parideira, a bunduda, a cor do pecado, dentre tantas outras referências que fossem possíveis de atribuir. No entanto uma imagem e intensa característica ligada ao corpo negro é a alegria, a desenvoltura no movimento

que se mostra como herança da festividade desses povos. Sodré comenta sobre essa alegria, voltando-se para os rituais vividos pelos povos negros:

Sem ser nem querer ser filosofia, o elemento negro reconhece o real na forma da alegria: o ritual comporta tensão, mas implica principalmente em júbilo intenso. Alegria não se define pela explosão do riso, mas pela aprovação irrestrita do real, do cosmos – é um sentimento intenso de prazer diante do imediato, da vida singularizada, como no *kairós*, num “aqui e agora”. (SODRÉ, 1993, p. 182)

Outro aspecto desse corpo, fortemente destacado e também comentado por Sodré e tantos outros estudiosos (TINHORÃO, 2012; LIGIÉRO, 2011; LUZ, 1993) dessa temática, observando um corpo de luta, de resistências, é um corpo imponderado e fortemente preparado para os desafios. Um corpo rebelde e ritualístico, como se destaca no comentário a seguir:

Avulta, assim, a hipótese de um corpo definido pela plasticidade necessário aos herdeiros de uma cultura em movimento de autopreservação e continuidade. O corpo do capoeirista negro ajusta sinergias neuromusculares com imperativos de resistência cultural. É um corpo – assim como aquele que “recebe” o orixá, estabelecendo a comunicação direta entre o sagrado e o profano – sempre aberto enquanto estrutura, capaz de incorporar a dispositivos marciais a alegria da dança e do ritmo. (SODRÉ, 1993, p. 214)

A situação da imagem dos corpos negros também foi apontada pelos alunos/artista, que assinalo como mais uma conquista surgida como aprendizado. Os partícipes disseram que a exploração dos movimentos das tradições negras suscita reflexões sobre a nossa sociedade e que

Os moldes e modelos impostos que cobrem a expressão que neles não se encaixam, em piores casos as aniquilam sem o menor remorso. Essa cultura massificante e massificadora forja modelos de conduta e pudores que discriminam o corpo. Separando e marginalizando [...]. (GUILHERME DOS SANTOS- Aluno/artista)

Destarte essas características, tendo os fenômenos dançantes como processos educacionais, como então promover os diálogos dessas tradições em que o corpo negro está inserido na cena teatral contemporânea?

Os diálogos da arte como campo de conhecimento exigem do estudioso uma maleabilidade, uma abertura para a transdisciplinaridade. A artista e pesquisadora portuguesa Idalina Gorjão (1987, p. 223), da universidade da Madeira/PT, defende que “é particularmente visível a necessidade de se dominar ou ser portador de um conhecimento transdisciplinar, sobretudo no que se refere às disciplinas que estudam, de uma forma directa, os factos e os fenômenos estéticos e artísticos, enquanto factos históricos e sociais”. Ela defende que só se terá uma análise dos fenômenos artísticos, da sua recepção e fruição quando estivermos abertos e atentos às diversas disciplinas que envolvem os fatos artísticos. Ou seja, quando os fatos artísticos forem vistos como fatos culturais. Refletindo sobre isso e atentando para os folguedos e danças populares, chamo a atenção para que vejamos os caminhos das produções artísticas na contemporaneidade e atentemos para as experiências em que o corpo está no foco da cena.

Ao longo da conversa nesta tese, venho expondo as danças do Maracatu e Maculelê como expressões de artes populares que merecem uma atenção especial ao serem estudadas. Isso porque os contextos estéticos e culturais são merecedores de uma análise aprofunda no campo do conhecimento das artes cênicas. Venho mostrando que a apreciação delas leva a uma experiência estética que proporciona um novo saber sensível. Nessa perspectiva, busquei ir além da experiência da apreciação e parti para a vivência prática com essas manifestações. Com isso os saberes reverberados no corpo estimulam o entendimento de que, nessas expressões de artes, linguagens artísticas estão presentes harmonicamente, proporcionando um grandioso espetáculo. Espetáculos que trazem marcas estéticas, históricas, valorativas, herdadas de ancestrais e que se mostram vivas na atualidade. São espetáculos de arte produzidos pelo povo, com participação dos populares e que expõem os anseios e modelos estéticos destes.

Após adentrar no universo do Maracatu e Maculelê, desvelando e incorporando os saberes que esses eventos espetaculares sugerem, certifico-me de que a arte é inconstante e variável. Que os diversos modos de

expressar-se artisticamente possibilitam uma abertura para experimentações e surgimentos de novas estéticas nas produções artísticas.

Indiscutivelmente, estamos na época de propostas de interrelações artísticas, de intercomunicação de linguagens, em que atravessamentos se dão constantemente, e os discursos acadêmicos estão atentos, mas ainda pisando em ovos, nas incertezas dos caminhos a que se pretende chegar, embora questione: precisamos chegar de maneira hermética a algum lugar?

Vejo que ainda há um desconforto nos estudos acadêmicos em artes cênicas ao considerar e assumir os conhecimentos técnicos, estéticos e poéticos da produção artística popular. No entanto não há como os centros de estudos de artes cênicas manterem um distanciamento das novas concepções dos processos sistemáticos de construção de saberes, principalmente, à luz dos sujeitos populares espalhados em cada espaço da sociedade.

Nesta pesquisa, tem-se clara a compreensão de que os mestres e brincantes populares são conhecedores de informações e que estas precisam ser compartilhadas. É importante que diálogos entre a comunidade acadêmica e os saberes populares aconteçam em forma de colaboração. A arte popular está viva e não pertence a um passado mumificado. O atravessamento no tempo para se fazer contemporânea foi fruto da reinvenção da própria manifestação ao enfrentar os diversos contextos passados por seus sujeitos e se faz atual com projeções futuras. No caminho dessa reflexão, trago, mais uma vez, o pensamento de Gorjão quando esta provoca o conhecimento do passado em nossos espaços de saberes formais.

Não é mais possível isolar o passado do presente [...] A aceitação da realidade como um todo complexo implica que esta não deve ser, ou não deve ser apenas, analisada por dissecação, mas sim na sua globalidade, com todas as suas implicações, incertezas e descontinuidades aparentes. O reconhecimento desse facto é crucial, não só para o desenvolvimento da investigação como para o ensino nessa área do conhecimento. (GORJÃO, 1987, p. 224)

Portanto viabilizar vivências com expressões de arte populares mostra-se como janelas abertas para novas paisagens. Revela-se como caminhos a serem percorridos que permitirão ao artista aprendiz, personagem central de

seus processos de conhecimento, elaborar suas concepções estéticas e artísticas. Assim, diante dos resultados obtidos neste trabalho, acredito que haja diálogos possíveis e promissores na atualidade entre as expressões dançantes populares e as instituições de ensino, viabilizando o estudo e a prática destas em seus ambientes.

Mais uma vez enfatizo que estou considerando o Maracatu e o Maculelê expressões populares híbridas, por apresentarem em seu núcleo a presença de diversas linguagens que se atravessam, proporcionando uma transdisciplinaridade. Ao inseri-las no espaço de educação, criam-se pontes para que se reflita sobre as estéticas da arte contemporânea em diálogo com essas manifestações populares, traçando convergências que as fazem contemporâneas e possuidoras de códigos, poéticas e técnicas específicas.

A pesquisadora e professora da Universidade de Brasília, Soraia Silva (2008), ao falar sobre o hibridismo na dança, diz:

O constante devir de estéticas híbridas dos corpos na cena contemporânea marca o desenvolvimento de uma sociedade, cujas bases hipertextuais estão expressas no “em movimento”. A organização sintática, semântica e a significação dessas novas estruturas nas suas manifestações artísticas atuais refletem a experimentação e apreensão do sensível pelos novos vates da dramaturgia cênica, desde a expressão mais erudita à mais popular. (SILVA, 2008, p. 103)

Nesse sentido, propor que sejam discutidas estéticas da arte contemporânea em diálogo com as danças populares da cultura afrobrasileira pode criar caminhos para elaborações de saberes, de modo que contribua para o enriquecimento nos estudos das artes cênicas. Quando esse diálogo chega ao espaço de ensino, estar-se-á proporcionando uma aproximação com estéticas vinculadas a um universo proximal do sujeito em processo de aprendizagem.

Acredito que as danças de tradições populares são, sim, contemporâneas, e não uma partícula perdida no passado e que precisem ser lembradas com saudosismo. Elas trazem elementos estéticos que as fazem produções de arte, com códigos que se combinam e resultam em significados,

favorecendo aos sentidos experiências estéticas. Se no Maracatu e Maculelê há claramente poesia, música, movimentos, teatralidade, adereços cênicos, etc., podemos, por meio delas, discutir os atravessamentos de linguagens na arte contemporânea. O papel dessas manifestações como artes na atualidade agrega nesta discussão para pensar a contemporaneidade no âmbito das artes.

Considero que, para ser um agente propositor de arte, o indivíduo deve passar por experiências que o levem a descobertas que ativem o seu campo sensível. Então se propõe, aqui, que o corpo é o espaço para a recepção e ativação dos saberes. É ele o elemento fundamental para as subjetividades virem à tona, transpassando a porta do físico e conectando com o mundo exterior. Desse modo, em que as relações corpóreas se dão como mundo em que estamos a viver, deseja-se com grande afinco que as pessoas possam ser um fruidor de arte, em que possam identificar seus códigos e suas poéticas. Que possam fazer leituras críticas do mundo de maneira dialética por meio das ideias propostas pelo artista em sua arte. Para isso se faz necessário portas abertas, para que se adentre, e que as relações entre arte e sujeito deem-se de modo a consolidar textos e contextos pertinentes a uma leitura que aproxime as experiências do indivíduo e a arte.

No instante em que um sujeito, em situação de aprendizado, tem contato com uma dança que expressa características de um grupo social, estando estas recheadas de histórias e significados, abre-se uma porta para que o conhecimento no corpo possa acontecer. Esses saberes que já atravessaram outros corpos se mantêm revelando signos que apontam para uma continuidade enquanto relato sociocultural desse grupo. Ao dançar, criar movimentações dançantes, pesquisar sobre elas, edificaremos meios possíveis de estabelecer relações com o mundo e seus contextos e nos educando (MARQUES, 2010). Os saberes presentes nas danças tradicionais estão ligados por tempos. Encontram-se no ontem, no hoje e no amanhã.

Ao refletir as produções artísticas no processo cênico pedagógico desenvolvido, vejo as conexões estabelecidas por esse elo – tempo – unificado no corpo do artista da cena. Ao propor cenas coreográficas, os alunos/artistas se mostraram atentos na elaboração estética, de modo que não se perdessem as características estéticas que fazem parte da herança da tradição, mas que

contextos da atualidade também fossem expressos. Dessa maneira, o aprendizado de uma herança cultural incorpora-se no artista da cena hoje e se estende para o amanhã. Atento a essa reflexão, remeto-me à figura mítica da *Sankofa*, pássaro da cultura africana que simbolicamente faz unir esses três tempos que se separam, mas estão unificados pelo ser humano que vive e que busca sua história anterior no presente, projetando o futuro. *Sankofa*, em uma de suas representações, aparece olhando para trás e com um ovo na sua parte traseira. Tem o sentido de trazer com o pássaro para o presente aquilo que é bom, e fazer disso construções positivas, com um bom uso para o conhecimento. Olhar para trás está ligado às heranças da tradição, o ovo remete ao futuro.



FIGURA 56 - Representações do pássaro mitológico Sankofa

Ao provocar o resgate simbólico de *Sankofa*, pretendo com isso apontar para o diálogo entre os tempos, fazendo com que sejam norteadores que se conectam entre si. O tempo é linear, é contínuo e não dá para rompê-lo sem que se tenha uma consequência de lacuna ou de fragmentação da história do ser humano e do mundo. No entanto a continuidade dessa história é incerta. Não há garantias de que tudo vai dar certo. Portanto, segundo o filósofo Edgar Morin (2009, p.61), “a consciência da história deve servir não só para reconhecermos os caracteres, ao mesmo tempo determinados e aleatórios do destino humano, mas para nos abriremos à incerteza do futuro”. Nesse arcabouço das expressões populares de matrizes negras, a provocação do diálogo que ora se cria nesta proposta cênica pedagógica alinha-se com a

imagem da *Sankofa*, bem como reflete junto com Morin na destinação dinâmica e incerta de nossa história.

Nos resultados do processo cênico pedagógico, os alunos/artistas, em suas produções, revelaram a compreensão de que o aprendizado que tiveram foi significativo para o momento atual. O contato com as expressões propostas para essa discussão proporcionou a descoberta de elementos de artes que fazem parte da contemporaneidade. Essas formas de arte inspiraram o fazer artístico no hoje. As histórias apreendidas nos corpos certamente estarão em projeções de trabalhos futuros.

Chegar ao nível de Corponegritude proposta neste trabalho submete o aluno/artista a permitir-se adentrar no universo das expressões das culturas afrobrasileiras. A criação artística que resulta desse estado de percepção, de aprendizado técnico e sensível no corpo é a reverberação do diálogo entre o ontem e o hoje, vislumbrando um amanhã, mantendo vivas as memórias que atravessam o tempo. Vejo então esse diálogo das artes cênicas na contemporaneidade, com as culturas tradicionais dos povos negros, como uma tri-vértice, em que a criação artística, como *Sankofa*, contempla o ontem, o hoje e o amanhã.

A Corponegritude e a Criação artística

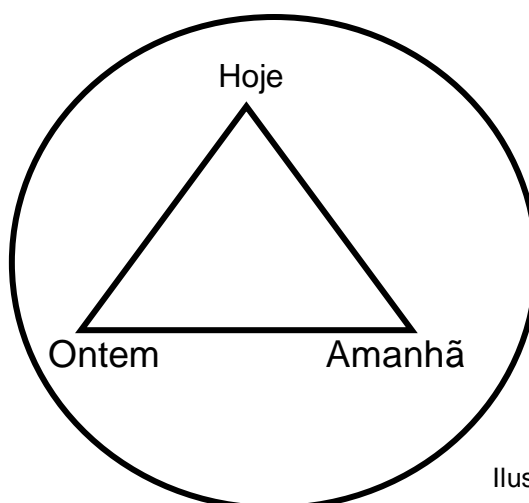


Ilustração 7

Essa visão nos ajuda a compreender que, para construir saberes em artes cênicas, o aluno/artista, bem como o educador/encenador, hão de

considerar os contextos dos diversos tempos que envolvem as artes e folguedos de tradição do povo. Há de perpassar nos contextos dessas três vértices para que o artista da cena possa elaborar saberes artísticos e projetá-los esteticamente a partir das percepções do mundo com essa reflexão da triangularidade temporal em conexão.

Para conhecimento em *Corponegritude*, o saber ancestral de uma africanidade presentificada em nosso território nacional haverá de ser forte e atentamente observado. Os valores que foram trazidos para o nosso continente, que aqui se constituíram e reelaboraram ao longo do tempo, em seus constantes processos de dinâmicas culturais, devem ser entendidos como molas propulsoras para fazer a arte da cena hoje.

Quando danço ao ritmo do Maracatu, por exemplo, os movimentos que caracterizam esse ato trazem uma força que remete a ancestralidade, e é refletida em meu corpo. Toda uma cadência de axé, ou seja, energias corpóreas, religiosas, sensações rítmicas e poesias perpassam em um fazer livre, mas que têm toda uma técnica construída. No corpo são projetadas frases com contextos que podem ser meus a partir do momento que me permito essa história e poesia herdadas penetrarem em minha pele, fazendo um circuito de conexões de entrada e saída de sensações transformadas em poesia-arte. É o corpo assimilando técnicas, organizando em saberes e transmitindo em *poiesis*. Pelo aspecto da proposta aqui exposta, é a *Corponegritude* se incorporando no aluno/artista contemporâneo. Dessa forma, transportando essa experimentação para o ambiente educacional, os movimentos que, por muitas vezes, são considerados simples, transformam-se em um aglomerado de textos e contextos que atravessam no tempo.

Para tanto não é possível que haja segregações do passado, presente e futuro para adentrar no universo dessas tradições. Há de envolver-se com os elementos já construídos por povos anteriores e discuti-los com o olhar da contemporaneidade, pensando em como se pode manter viva a história e conduzir para o futuro distante. Bem distante.

Morin (2009, p. 24) diz que “todo conhecimento constitui, ao mesmo tempo, uma tradução e uma reconstrução, a partir de sinais, signos, símbolos, sob forma de representações, ideias, teorias, discursos”. Assim, na conjuntura contemporânea, olhemos como as estéticas e valores dessa africanidade que

se transformou e se reconstrói projetam-se como elementos fundantes para que se conheçam princípios dessa tradição. Dessa maneira, ao fazermos conexões entre o que passou e o que está acontecendo, será possível construir caminhos para que as matrizes dessa africanidade no Brasil possam perdurar como fontes promissoras de produção artística em diversos contextos.

Das corporeidades negras: o fim do Ijo Conclusões



FIGURA 57- O Grupo de alunos/artistas -2013 – Foto: Jonas Sales

Em todo trabalho de pesquisa acadêmica, chega-se ao momento em que é necessário um ponto final. Porém muitas dúvidas e reflexões foram agregadas no percurso das experimentações, da organização do pensamento, de sistematizações de saberes. No entanto, esta finalização não é de fato um fim, visto que a percepção das lacunas geradas ao longo desse processo provoca novas inquietações, estimulando estradas a serem percorridas. Em um processo de elaboração de saberes, não havemos de fechar portas nem janelas, mas deixarmos que, cada vez mais, elas se abram e arejem o conhecimento, promovendo uma circulação que beneficie a dinâmica na formação do indivíduo.

Para chegar até aqui, percebo que opções foram feitas, muitas vezes conflitantes, para que se permitisse uma clareza na forma de expressar, de modo concreto, os ventos de várias forças e formatos que me levaram ao desvelamento desse universo das expressões de artes populares de matrizes africanas.

O diálogo construído neste trabalho fez ativar em mim e nos alunos/artistas as lembranças de uma história cultivada e vivenciada por povos ancestrais e com isso nos remeteu à discussão sobre as nossas heranças. Assim, lembro-me da fala do filósofo Pierre Bourdieu (1997), ao rememorar que, nas diversas sociedades, a família é a primeira base das construções de nossas heranças e da perpetuação dessas. Em um segundo momento, ele referencia as instituições de ensino como corresponsáveis para essa construção, bem como desconstrução das abordagens já elaboradas no seio familiar. Dessa maneira, para o autor, “a instituição do herdeiro e o efeito de destino que ela exerce competem hoje também à escola, cujos julgamentos e cujas sanções podem confirmar os da família, mas também contrariá-los ou opor-se a eles, e contribuem de forma absolutamente decisiva para a construção da identidade” (BOURDIEU, 1997, p.08.).

Nessa perspectiva, evidencio que a formação da identidade promove-se com a multiplicidade de experiências que a nossa cultura multifacetada nos oferece. O diálogo das instituições de ensino com a aprendizagem que vem de casa, da comunidade, das experiências com o outro provoca no sujeito reflexões no seu processo de formação identitária. Como resultado pontual desta pesquisa, o grupo compreendeu que, em nosso momento atual, as

subjetividades formuladas em nossa morada, no mundo em nosso entorno, são povoadas com afetividades, com um intercâmbio constante de universos diversos, uma mestiçagem de forças que formam cartografias que se transformam e nos colocam em mudanças de hora em hora.

Percebo que as realidades hoje vivenciadas pelos herdeiros da cultura africana ainda perpassam por conflitos dolorosos, reflexos de uma sociedade que não absorveu de maneira aglutinadora a herança dos povos negros que nestas terras chegaram. A forte presença da música, da dança, da oralidade, da comida de origem africana na cultura brasileira mostra-se como instrumentos pontiagudos com a necessidade de perfurar rochas, quando não deveria, visto que esses segmentos de cultura artística têm seu espaço factual. Ao passar dos séculos, a arte que reflete a negritude ainda se encontra na marginalidade social. Diversas manifestações possuidoras da estética dos povos negros ainda se encontram à parte da arte dita erudita, acadêmica, provocando indagações tipo: *até quando* manterão as injustiças e o desrespeito com essa história tão ricamente e sofridamente edificada? Até quando?

O Processo Cênico Pedagógico aqui descrito e analisado pretende se apresentar como uma possibilidade na reconfiguração do papel e da função da arte afrobrasileira em nosso contexto sociocultural. Alavanca discussões para que se tenha, em nossos ambientes de construção de saberes, momentos que evidenciem a preocupação com a apreensão das diversas formas de estéticas e de artes que compõem a cultura brasileira. Estão essas formas culturais ligadas à religiosidade, a uma convivência harmônica com a natureza, características imbricadas nessas africanidades.

As respostas para as indagações que nortearam esse processo mostraram-se reveladoras dos diálogos do corpo com universo ancestral das diversas culturas africanas chegadas ao Brasil. Portanto posso aferir que os alunos/artistas conseguiram compreender que os saberes das tradições populares podem colaborar para a construção do conhecimento em artes cênicas. Embora, em nosso trabalho, avalio que o tempo de experimentação poderia ter sido maior, podendo, assim, possibilitar uma compreensão com argumentos mais fortificados sobre as questões técnicas e estéticas.

Avalio que a sistematização do aprendizado sobre as expressões de matrizes africanas conseguiu reverberar na produção dos artistas envolvidos

no momento da apresentação da experimentação cênica. Porém pondero que os materiais técnicos e estéticos poderiam ter sido explorados com mais ousadia, ou seja, os alunos/artistas ainda ficaram muito presos a formatos.

Essa exposição mostra momentos de ganhos e fragilidades que existem em uma pesquisa desta natureza, que faço questão de compartilhar, no intuito de problematizar e incitar novos pesquisadores a preencher as lacunas que não foram possíveis fechar-se neste momento.

As evidências expostas ao longo desta conversa corroboram para que se percebam os valores das tradições que foram incorporados por seus descendentes. Aqui, portanto, é mais uma janela que permite, como diz Davidson (1961, p. 135), “olhar para a África com espírito sistemático, como objecto de estudo por direito próprio, e não apenas como objecto de piedade, espanto ou desprezo”.

Diante disso, acredito que olhar para a África e perceber seus contextos revela-nos um arcabouço de inúmeras possibilidades de estudar o humano e as subjetividades que o envolvem. Permite que se abram universos estéticos e artísticos que venham a contribuir ricamente com a formação de artistas da cena em nossas instituições de ensino.

A discussão que perpassa nesta tese mostrou que romper com os conceitos formados pela colonização europeia no Brasil é um fator preponderante na contemporaneidade. Estivemos sempre diante de uma mãe África marcada por diversas histórias locais que são múltiplas e que se interligam, caracterizando a diversidade étnica e cultural desse continente e que adentrou profundamente como raiz em nossa cultura. Portanto penso que devemos demonstrar aos sujeitos aprendizes que a visão de uma África homogeneizada, propagada pelo discurso colonial da Europa, não se sustenta, nem se justifica.

Faz-se fundamental entender que as tradições e os saberes populares também são processos pedagógicos e campos de constituição de conhecimento. Nesse ínterim, as técnicas presentes nas diversas práticas de artes cênicas procedentes das expressões afrobrasileiras viabilizam-se através de propostas metodológicas comprometidas em aproximar o sujeito a essas técnicas tradicionais, constituindo saberes sensíveis no corpo.

A professora/pesquisadora Eliana Reis (2011, p. 137), em seus estudos sobre literaturas pós-coloniais, revela uma faceta da formação do artista atual quando diz: “o artista se forma através de sua relação com a tradição – tanto a tradição nativa quanto as outras tradições a que tem acesso em um mundo constituído [...]”. Assim, as culturas estão sempre em relações umas com as outras, provocando, a partir de suas subjetividades, poéticas que reverberam e transpassam o trabalho do artista da cena. Pondero, então, que na proposta metodológica neste trabalho o sujeito da cena se elaborou e se fez acontecer a partir das relações com suas vizinhanças e os contatos que se estabeleceram.

As diversas sociedades mostram-se em uma interação necessária entre si, promovendo diálogos e novos contextos e textos. Como uma colcha de retalhos que se é elaborada com possibilidades de ganhar outros formatos continuamente, o sujeito cultural contemporâneo se reelabora a partir de contatos, conflitos e diálogos que são estabelecidos com as heranças da sua tradição e com as outras culturas que se comunicam. Considerando os fatores de comunicação e relação do ser sujeito no mundo, remeto-me a Louppe (2012, p. 137) ao considerar que “Os movimentos da vida quotidiana e o tratamento do espaço próximo revelam opções qualitativas que não só constituem a nossa relação com o mundo, mas, talvez mais importante ainda, lhe dão cor.” E são as cores presentes nas formas de expressões populares da cultura afrodescendente no Brasil que se deseja como provocações sensíveis no sujeito. Como resultados para o futuro, eu aspiro que as estéticas híbridas contidas na arte popular conduzam a momentos inspiradores de criação artística, reveladoras da essência da cultura tradicional dos povos negros em constante diálogo com o momento presente.

Como resultado dessa experiência, reflito que a educação dos sujeitos artistas-pesquisadores deva acontecer com o estímulo e o despertar do sensível. Deve-se permitir que se estabeleçam relações e diálogos com o mundo, fazendo com que este se autoperceba e se perceba em contato com as culturas distintas que o envolvem em seu entorno, pois “o visível é o que se apreende com os olhos, o sensível é o que se apreende pelos sentidos (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 28)

Um dos contributos deste trabalho é a reflexão dos diálogos do sujeito construídos com o mundo, revelando a Corponegritude como reverberação dos saberes técnicos e poéticos para o artista da cena ao vivenciar expressões de arte afrobrasileira. Revela-se como uma proposta e representação de união de culturas, tanto individual quanto coletiva, que se mostram em processos poéticos no corpo em cena.

Proponho, então, que, nos processos de educação contemporânea, as expressões artísticas estabeleçam diálogos com as culturas tradicionais de maneira que não as considerem como opositoras a uma modernidade. A tradição não deve ser evidenciada como polo oposto ao momento presente. Na proposição do trabalho apresentado, os diálogos entre tradição e contemporaneidade devem ser estabelecidos vislumbrando a presença dessa cultura da tradição afrobrasileira para o futuro. Desse modo, a história da africanidade no território brasileiro são princípios norteadores para a educação de um artista da cena sujeito da elaboração do seu saber e também um responsável social pela propagação da arte afrobrasileira para o grande público.

Pautar este estudo considerando as matrizes corpóreas da cultura africana possibilitou-me agregar valores e apoderar-me de uma nova corporeidade. Corporeidade que vê a real necessidade de espaços que promovam reflexões e diálogos reveladores dos símbolos e contextos constituídos nas manifestações dos povos negros.

É pertinente lembrar que os campos da antropologia, da psicologia, da sociologia, com os quais procuro dialogar nesta tese, formataram elos fundamentais para que se edificasse o processo cênico pedagógico aqui delineado. Essas epistemologias favoreceram a projeção para a implementação de metodologia que agrega ao campo da arte e da educação.

Considero que as reflexões contidas nesta pesquisa, espaço de exposição de ideias, contribuem para a eliminação do preconceito institucional no que concerne à presença da história sociocultural dos povos africanos em terras brasileiras. Viabilizam o sentir de novas tessituras a serem percebidas no âmbito do ensino formal e reivindicam o espaço da arte popular no ambiente de educação. É função da instituição formal de ensino propiciar a preservação

e a manutenção do patrimônio cultural, estando inseridas as expressões étnicas ou regionais do povo.

Que as barbáries vividas de maneira avassaladora pelos povos negros possam, sempre que possível, mostrar-se com poesia. Que as formas de arte como resistência desses grupos possam continuar a dar seu grito e que a luta por seu espaço de direito não enfraqueça, e sim se fortaleça por meio das gerações que apreenderão as tradições que se perpetuam.

Acredito fortemente que a vivência com as danças tradicionais de matrizes negras, bem como outras de comum valor, propiciam aberturas concretas para a constituição de saberes corpóreos que venham reverberar na produção de arte do artista da cena na atualidade. Com isso é possível e permissível que o aluno/artista, em um processo de descoberta dos valores, técnicas e poéticas oferecidas nessas manifestações, projete no corpo as raízes de ancestralidades presentes em nossa cultura nacional. Por seu valor estético e por seu caráter de sensibilidade cidadã, o mergulho aprofundado dessa temática deve estar presente nos currículos das instituições formais e não formais de ensino, nos diversos níveis, abrangendo toda a formação do sujeito.

Os símbolos, os signos, as histórias dos povos negros são bem-vindos para a incorporação, para fazer parte da nossa carne, para que se revelem em nossa corporeidade. “Corpo e simbolismo. Enigma do corpo, coisa e medição de todas as coisas, fechado e aberto, tanto na percepção quanto no desejo – Não duas naturezas nele, mas dupla natureza: o mundo e os outros tornam-se nossa carne.” (MERLEAU-PONTY, 2000, p.341). E, assim, que as artes de matrizes africanas possam fazer parte do meu Eu. Que o Eu corpo possa explicitar os saberes apreendidos em processos de educação de forma poética/artística, pois, como diz Edgar Morin (2009, p. 16), “o conhecimento só é conhecimento enquanto organização, relacionado com as informações e inserido no contexto destas”. Façamos com que as bases simbólicas da cultura de matriz negra brasileira possam ser incorporadas às produções de artes cênicas, não apenas em nossas instituições educacionais, mas também na sociedade como um todo.

BIBLIOGRAFIA

ALEXANDRE, Marcos Antônio. **Formas de representação do corpo negro em performance**. Revista Repertório: Teatro e Dança, UFBA, ano 12, n. 12, 2009.1.

ALVES, Teodora de Araújo. **Herdanças de corpos brincantes – saberes da corporeidade em danças afro-brasileiras**. Natal: EUDUFRN, 2006.

_____. **Dança e pluralidade cultural**. Módulo didático I, Natal: UFRN, 2011.

AMORIM, Maria Alice; BENJAMIN, Roberto. **Carnaval: Cortejos e Improvisos**. Recife. Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2002 (Coleção Malundo; v. 5).

ANDRADE, Carlos Drummond. **Corpo**. São Paulo: Record, 10ªed. 1987.

ANDRADE, Mário de. **Pequena história da música**. São Paulo: Martins editora. 1980.

ANDREI, Elena Maria.; NASCIMENTO, Giselda Melo.; LIMA, Josélia Barroso Q. **Trajes: da África ao Brasil: Ritmos danças e lutas**. Coleção Itan-Idayan. NEAA/UEL, Universidade Estadual de Londrina. 2012.

AZEVEDO, Sônia Machado de. **O papel do corpo no corpo do ator**. São Paulo: Perspectiva. 2004.

BALBINO, Érica Alexandre. **O corpo como mídia do negro**. Artigo, USP, CELACC em <http://myrtus.uspnet.usp.br/celacc/sites/default/files/media/tcc/143-475-1-SM.pdf>. Acesso em 10 de julho de 2015.

BARBOSA, Ana Mae. (Org). **Inquietações e mudanças no Ensino da Arte**. São Paulo: Cortez, 2002.

BENJAMIM. Walter. **Sobre arte, técnica, linguagem e política**. Lisboa: Relógio D'água, 2012.

BEUTTENMÜLLER, Alberto et al. **Artes e pantemporaneidade**. São Paulo: Pantemporâneo. 2009.

BERND, Zilá. **A questão da negritude apud DOMINGUES, Petrônio**. Movimento da negritude – Uma breve reconstrução histórica. Mediações – Revista de Ciências Sociais, Londrina, v. 10, n.1, jan.-jun. 2005.

BIÃO, Armindo; GREINER, Christine (Org.). **Etnocenologia** - textos selecionados. São Paulo: Annablume, 1999.

_____. **Matrizes Estéticas: O espetáculo da Baianidade**. In: Temas em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade. São Paulo: Annablume, Salvador: GIPE, 2000.

_____. **Etnocenologia e a cena baiana: textos reunidos**. Salvador: P&A Gráfica e editora, 2009.

BORNHEIM, A. Gerd. **Conceito de Tradição**. In: Tradição e contradição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editora, 1987.

BOSI, Alfredo. **Reflexões sobre arte**. São Paulo: Ática, 1993.

BOURDIEU, Pierre. **As contradições da herança**. In.: LINS, Daniel (Org.) Culturas e subjetividades nômades. Campinas/SP: Papyrus, 1997.

BUARQUE DE HOLANDA, Aurélio. **Pequeno dicionário brasileiro da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Ed. Nacional. 1971.

BURNIER, Luís Otávio. **A arte de Ator – Da técnica à representação**. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 2009.

CAPUTO, Stela Guedes. **Educação nos terreiros: e como a escola se relaciona com crianças de candomblé**. Rio de Janeiro: Pallas, 2012.

CARDIM, Leandro neves. **O corpo**. São Paulo: Globo, 2009.

CARDOSO, Levínia Coutinho; SANTOS, Suely M. Bispo.et all. **Simbologia e Mitos Afro Brasileiros**. Recife: FJN. Massangana, 1996

CARNEIRO, Edison. **Dinâmica do folclore**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008.

_____. **A sabedoria popular**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008.

CASCUDO, Luiz da Câmara. **Made in África**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

CAVALCANTI, Diego Rocha Medeiros. **O surgimento do conceito “corpo” – implicações da modernidade e do individualismo**. CAOS – Revista eletrônica de Ciências Sociais, n.9, set./2005.

CAVALLEIRO, Eliane. (org) **Do silêncio do lar ao silêncio escolar – racismo, preconceito e discriminação na educação infantil**. São Paulo: Humanitas, 2000.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à Filosofia**. São Paulo: Ática, 1995.

CORDEIRO, Lílian Cláudia Xavier. **A educação estética nos programas de pós-graduação em nível de mestrado nas universidades brasileiras**. Brasília: Revista Em Aberto, v.21, n.77, jun. 2007.

CUNHA JR., Henrique. **Afrodescendência e espaço urbano**. In: CUNHA JR., Henrique & RAMOS, Maria Estela Rocha (orgs.). Espaço urbano e afrodescendência : estudos da espacialidade negra urbana para o debate das políticas públicas. Fortaleza: Edições UFC, 2007.

CURI, Alice Stefânia. **Traços e devires de um corpo cênico**. Brasília: Editora Dulcina. 2013.

DAVIDSON, Basil. **Mãe negra**. Lisboa: Sá da Costa Editora, 1981.

DOMINGUES, Petrônio. **Movimento da negritude – Uma breve reconstrução histórica**. Mediações – Revista de Ciências Sociais, Londrina, v. 10, n.1, jan.-jun. 2005.

FABRINI, Verônica. **Sul da cena, sul do saber**. João Pessoa: Ed.Universitária UFPB. Revista Moringa, v.4, N.1. Jan/Jun de 2013.

FALCÃO, José Luiz Cirqueira. **Maculelê**. In, Currículo em debate – Goiás. Sequências didáticas – convite à ação – Secretaria de Educação. Governo do estado de Goiás. Versão 7.4. 2009.

FAZENDA, Maria João. **Para uma compreensão da pluralidade da praticas de dança contemporâneas: Repensar conceitos e categorias**. Revista Antropologia portuguesa, 11, p. 67-76, 1993.

FERRACINE, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 2003.

FERRAZ, Fernando M.C. **Rede terreiros: Pluralidades na dança negra contemporânea**. Revista Antropolítica, UFF, Niterói, n. 33, p. 73-97, 2. sem. 2012

FERREIRA, Cleison Leite. **O espaço dos Maracatus nações de Pernambuco. Território e representação.** Dissertação de mestrado, UnB/IH/GEA, Brasília, 123 p., 2012.

FERREIRA, Ligia F. **Negritude, Negridade e Negrícia – história e sentido de três conceitos viajantes.** Revista Via atlântica, USP, n. 9, junho de 2006.
FEUSER, Willfried F.. **Léon Damas: exploração crítica.** Revista África. Vol. III, nº 11 – Ano III. Janeiro/Junho. Lisboa: África editora, 1981.

FONTE FILHO, Carlos da. **Espetáculos populares de Pernambuco.** Recife: Bagaço, 1999.

FUSARI, Maria F. de Rezende; FERRAZ, Maria Heloisa C. de T. **Metodologia do Ensino de Arte.** São Paulo: Cortez, 1993.

GIL, José. **Metamorfoses do corpo.** Lisboa: Relógio D'água, 1997.

_____. **Movimento Total – o Corpo e a Dança.** São Paulo: Iluminuras, 2004.

GONZÁLEZ REY, Fernando. **O valor heurístico da subjetividade na investigação psicológica.** In: GONZÁLEZ REY, Fernando. Subjetividade, complexidade e pesquisa em psicologia. São Paulo: Thomson, 2005.

_____. **Lenguaje, sentido y subjetividad: yendo más allá del lenguaje y El comportamiento.** Revista; Estudos de psicologia. 32(3), 345-357. 2011.

_____. **O sujeito que aprende: desafios do desenvolvimento do tema da aprendizagem na psicologia e na prática pedagógica.** In TACCA. Maria Carmem V.R. (org) Aprendizagem e trabalho pedagógico. Campinas, São Paulo. Alínea. 2008.

_____. **O social na psicologia e a psicologia social – a emergência do sujeito.** Petrópolis/RJ: Vozes, 2012.

GORJÃO, Idalina S. **Ciências ou ciências da arte?** In: Anais o Congresso de Arte portuguesa contemporânea. Instituto superior de artes plásticas da madeira. Funchal: Secretaria regional de educação, 1987.

GREINER, Christine. **O corpo – Pistas para estudos interdisciplinares**. São Paulo: Annablume, 2005.

GROTOWSKI, Jerzy. **Para um teatro pobre**. Brasília: Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina, 2013.

HALL, Gwendolyn Midlo. **Cruzando o atlântico: etnias africanas nas Américas**. Revista Topoi, UFRJ, v.6,n.10, pp 29-70, jan.-jun., 2005.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 7ª edição, Rio de Janeiro: DP&A editora, 2003.

_____. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. 2ª edição. Belo horizonte: Editora UFMG, 2013.

HENRIQUES Isabel Castro. **A herança africana em Portugal**. Lisboa: CTT Correios de Portugal, 2009.

HOUBSBAWN, Eric & RANGER, Terence. (Orgs). **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1984.

HÜHNE, Leda Miranda. (Org.) **Fazer Filosofia**. Rio de Janeiro: UAPE, 1994.

INOCÊNCIO, Nelson Odé. **Representação visual do corpo afro-descendente**. In: PANTOJA, Selma. (org.) et alii. Entre Áfricas e Brasis. Brasília: Paralelo 15; São Paulo: Marco Zero, 2001.

KI-ZERBO, Joseph. Vol. I. **Europa-américas**. Col. Biblioteca universitária. Lisboa. 1979.

LABAN. Rudolf. **Domínio do Movimento**. São Paulo : Summus, 1978.

LARANJEIRA, Pires. **A negritude Africana de língua Portuguesa**. Lisboa: Afrontamento, 1995.

_____. (org.) **Negritude africana de língua portuguesa – textos de apoio (1947-1963)**. Braga: Angelus Novus, 2000.

LE BRETON, David. **As paixões ordinárias – antropologia das emoções**. Petrópolis/RJ: Vozes, 2009.

_____. **Adeus ao corpo**. São Paulo: Papirus, 2008.

_____. **Antropologia do corpo e modernidade**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

LEOPOLDINO, Elcio Rezek, CHAGAS, Andréa Souza de L. **Relato de uma experiência maculelê: Vivências e saberes de um corpo brincante**. In anais do VI colóquio internacional educação e contemporaneidade. São Cristóvão-SE. 2012.

LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a corpo: estudo das performances brasileiras**. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

LIMA, Claudia. **Um Sonho de Folião**. Recife: Bagaço, 1996.

LIMA, Ivaldo Marciano de França. **MARACATUS-NAÇÕES: ressignificando velhas histórias**. Recife: Bagaço, 2005.

LODY, Raul e SABINO, Jorge. **Danças de matriz africana: antropologia do movimento**. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

LOPES, Augusto F. **O Maculelê**. Revista capoeira. Ano 1, n.3, pp. 40-41, 1998.

LOUPPE, Laurence. **Poética da dança contemporânea**. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

LUCAS, Fábio. **Expressões da identidade brasileira**. São Paulo: Educ, 2012.

LUZ, Marco Aurélio. **Do tronco ao Opa Exin: memória e dinâmica da tradição africana-brasiliera**. Salvador/BA: SECNEB, 1993.

_____. (org.) **Identidade negra e educação**. *Apud* SANTOS, Inaycira Falcão. **Corpo e ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação**. Salvador: EDUFBA, 2002.

_____. **Cultura negra em tempos pós-modernos**. 3ª edição. Salvador: EDUFBA, 2008.

MARQUES, Isabel. **Linguagem da dança – arte e ensino**. São Paulo. Digitexto, 2010.

MARTINS, Leda Maria. **A Cena em Sombras**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: EPU, 1974.

MEIRA, Marly Ribeiro. **Educação estética, arte e cultura do cotidiano**. In. PILLAR, Analice Dutra. A educação do olhar no ensino das artes. Porto Alegre: Mediação, 2001.

MENDES. Miriam Garcia Mendes. **O negro e o teatro brasileiro**. Rio de Janeiro: HUCITEC-IBAC; Brasília: Fundação cultural palmares, 1993.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **A Natureza**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

MILLER, Jussara. **Qual é o corpo que dança?: dança e educação somática para adultos e crianças**. São Paulo: Summus, 2012.

MIRANDA, José A. Bragança de. **Corpo e Imagem**. Lisboa: Vega, 2012.

MONGA, Célestin. **Niilismo e negritude**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

MONTEIRO, Elisabete. **Experiências criativas do movimento: infinita curiosidade**. In MONTEIRO, Elisabete. MOURA, Margarida. **Dança e contextos educativos**. Lisboa: FMH Edições. 2007.

MONTEIRO, Marianna F. M. **Dança Afro: uma dança moderna brasileira**. Em http://www.cachuera.org.br/cachuerav02/images/stories/arquivos_pdf/artigomarianna.pdf. 2008. Acesso em 30/07/2015.

MORIN, Edgar. **A cabeça bem-feita – Repensar a reforma, reformar o pensamento**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

MOURA. Margarida. **Coreografia tradicional: princípio de composição**. In MONTEIRO, Elisabete. MOURA, Margarida. **Dança e contextos educativos**. Lisboa: FMH Edições. 2007.

MWEWA, Muleka. (Org.) **África e suas diásporas: olhares interdisciplinares**. São Leopoldo/RS: Nova Harmonia, 2008.

MUNAGA, kabengele & GOMES, Nilma Lino. **O negro no Brasil de hoje**. Col. Para entender. São Paulo: Global, 2006.

NANNI, Dionízia. **Dança Educação – Princípios, métodos e técnicas**. Rio de Janeiro: 5ª edição: Sprint, 2008.

NARLOCH, Charles. **Das artes liberais ao hibridismo: As revoluções dos conceitos nas artes visuais**. In: LAMAS, Nadja de Carvalho. Arte contemporânea em questão. Joinville-SC: UNIVILLE/Instituto Schwanke, 2007.

NÓBREGA, Terezinha Petrúcia da. **Corpo e epistemologia**. In NÓBREGA, Terezinha Petrúcia. (Org.) Epistemologia, saberes e práticas da educação física. João Pessoa: Editora Uiversitária/UFPB, 2006.

_____. **Escritos sobre o corpo – Diálogos entre arte, ciência, filosofia e educação**. Natal: EDUFRN, 2009.

_____. **Uma Fenomenologia do Corpo**. São Paulo: Livraria da Física, 2010.

OJO-ADE, Femi. **O Brasil, paraíso ou inferno para o negro? Subsídios para uma nova negritude**. In BACELAR, Jeferson; CAROSO, Carlos. Brasil, um país de negros? Rio de Janeiro: Pallas, 1999.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Vozes, 2013.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. Análise do Espetáculo intercultural. In: BIÃO, Armindo; GREINER, Christine.(Org.). **Etnocenologia, textos selecionados**. . São Paulo: Annablume, 1999.

PEIXE, Guerra. **Maracatus do Recife**. 2ª edição. Col. Recife, Vol. XIV, Recife: Irmão Vitale/Prefeitura da cidade do Recife, 1980.

PORPINO, Karenine de Oliveira. Dançar é educar: refazendo conexões entre corpo e estética. In: NÓBREGA, Terezinha Petrúcia da. **Escritos sobre o corpo – Diálogos entre arte, ciência, filosofia e educação**. Natal: EDUFRN, 2009.

PRANDI, Reginaldo. De africano a afro-brasileiro: etnia, identidade, religião. Revista USP, São Paulo, nº.46, p52-65, junho/agosto. 2000.

PRADIER, Jean-Marie. **Etnocenologia**. In BIÃO, Armindo & GREINER, Christine.(Org.). **Etnocenologia, textos selecionados**. . São Paulo: Annablume, 1999.

RAMOS, Arthur. **O negro Brasileiro**. São Paulo: Companhia Editora nacional. (Brasílica, vol. 188) apud RIBEIRO, 1995.

_____. **O Folclore negro no Brasil**. São Paulo: Editora Casa do Estudante do Brasil. 1954.

REIS, Eliana Lourenço de Lima. Pós-colonialismo, identidade e mestiçagem cultural: a literatura de Wole Soyinka. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

REIS, Liana Maria. **Africanos no Brasil: saberes trazidos e ressignificações culturais**. In: AMÂNCIO, Iris. África-Brasil-África: matrizes, heranças e diálogos contemporâneos. Belo Horizonte: Ed. PUC Minas; Nandyala, 2008.

RIBEIRO, Ana Paula. GONÇALVES, Maria Alice Resende. (org.) **Diversidade e Sistema de ensino Brasileiro**. Rio de Janeiro: Outras Letras, Volume 2. 2012.

RIBEIRO, Antônio Pinto. **Questões Permanentes – ensaios escolhidos sobre cultura contemporânea**. Lisboa: Cotovia, 2011.

RIBEIRO, Darcy. **O povo Brasileiro – A formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: companhia da Letras, 1995.

RIBEIRO, José. **Brasil no folclore**. Revista aplicada. Rio de Janeiro: Aurora, 1978.

ROBATO, Lia. **Dança em Processo – A linguagem do indizível**. Salvador: CED, 1994.

ROCHA, Gilmar. **Cultura popular: do folclore ao patrimônio**. Mediações, v. 14, n.1, p. 218-236, Jan/Jun. 2009

SALES, Jonas de Lima. **Danças afro-brasileiras na escola: um caminho para a sensibilização étnica**. In Anais do 2º Congresso Brasileiro de pesquisa de Pós-graduação em Artes Cênicas. Florianópolis: ABRACE, 2003.

_____. **O estético e o artístico no Maracatu – uma leitura na escola**. Dissertação de mestrado. Natal: universidade Federal do Rio Grande do norte/UFRN. Programa de pós-graduação em Educação, 2004.

SANTOS, Inaycira Falcão. **Corpo e ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação**. Salvador: EDUFBA, 2002.

SANTOS, Joel Rufino. **A História do Negro no Teatro Brasileiro**. Rio de Janeiro: Novas direções, 2014.

SAUNDERS, A.C. de M. **História social dos escravos e libertos negros em Portugal**. (1441 – 1555). INCM, Lisboa, 1994.

SCHACHNER, Richard. **Restauração do comportamento**. In: BARBA, Eugênio & SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator – Dicionário de antropologia teatral**. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 1995.

SERRES, Michel. **Variações sobre o corpo**. Tradução de Edgar de Assis Carvalho & Mariza Perassi Bosco. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

SILVA, Eusébio Lobo & FERREIRA, Alexandre. **Sobre o corpo: Uma trajetória da Physis ao corpo poético**. Revista Percevejo. Volume 3, número 02 – agosto/dezembro, 2011.

SODRÉ, Muniz. **A verdade Seduzida – Por um conceito de Cultura no Brasil**. Rio de Janeiro: CODECRI, 1983.

_____. **Mestre Bimba – corpo de mandinga**. Rio de Janeiro. : Manati, 2002.

_____. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

SOUZA, Edilson Fernandes de. **Entre o fogo e o vento – as práticas de batuques e o controle das emoções**. Recife: UFPE, 2001.

SOUZA, Marco Aurélio da Cruz. **Impressões corporais e textuais: Pesquisa em Dança**. São Paulo: All Print editora, 2013.

SOUZA, Marina de Mello e. **Reis negros no Brasil escravista: História da festa de coroação de Rei Congo**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

STRAZZACAPPA, Márcia. **Educação Somática e artes cênicas – princípios e aplicações**. Campinas,SP: Papyrus, 2012.

TAVARES, Gonçalo. **A temperatura do corpo**. Lisboa: Instituto Piaget. 2001.

TINHORÃO, José Ramos. **Os sons dos negros no Brasil. Cantos, danças, folguedos:origens**. São Paulo: Editora 34, 3ª Ed. 2012.

_____. **Os Negros em Portugal – Uma presença silenciosa**. Lisboa: Caminho, 1988.

VIANNA, Klauss. A dança. São Paulo: Summus, 2005.

VIANA, Raimundo Nonato Assunção. **Corpo e estética no Bumba-meu-boi.** In: NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. Escritos sobre o corpo – Diálogos entre arte, ciência, filosofia e educação. Natal: EDUFRN, 2009.

WANDERLEY, Alba C. C. & AQUINO. Mírian A. A construção da identidade afrobrasileira em história de vidas, lutas e resistências. João Pessoa: Saeculum – Revista de história. Nº 21, jul/dez, 2009.