



**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DAS**  
**ARTES**

**ÁGATHA SILVIA NOGUEIRA E OLIVEIRA**

**DO POPULAR AO ARTÍSTICO: O *PERFORMER* DA CENA NEGRA NO ESPELHO**  
**DO SAMBA DE RODA**

**RIO DE JANEIRO**

**2013**

**ÁGATHA SILVIA NOGUEIRA DE OLIVEIRA**

**DO POPULAR AO ARTÍSTICO: O *PERFORMER* DA CENA NEGRA NO ESPELHO  
DO SAMBA DE RODA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes.

Orientadora: Profª. Dra. Martha Ribeiro

**RIO DE JANEIRO**

**2013**

**ÁGATHA SILVIA NOGUEIRA DE OLIVEIRA**

**DO POPULAR AO ARTÍSTICO: O PERFORMER DA CENA NEGRA NO ESPELHO  
DO SAMBA DE RODA.**

**BANCA EXAMINADORA**

---

**Profa. Dra. Ligia Tourinho**

---

**Prof. Dr. Wallace de Deus**

---

**Profa. Dra. Martha Ribeiro**

**RIO DE JANEIRO**

**2013**

*A Oya*

*A minha mãe Jaciara Ornélia e a minha filha  
Mowumi que estão sempre conectadas ao  
meu umbigo.*

*Ao meu amado companheiro Gustavo Mello,  
performer da minha vida e da minha arte  
sem o qual esta pesquisa não teria se  
concretizado.*

## AGRADECIMENTOS

*Ao meu pai Ernande Melo de Oliveira e a meus irmãos Alice Nogueira e Oliveira e Antônio Vicente Nogueira e Oliveira que me apoiaram e me incentivaram todo o tempo.*

*A Mãe Beata de Yemonjá e Adailton Moreira que inspiraram esta pesquisa.*

*Aos familiares e amigos que deram suporte para chegar até aqui, em especial para Sílvia Nogueira, Lea Ostrower, Cinthia Oliveira Nascimento, Ernaide Melo, Auriomar Nogueira, Maria Aparecida Ferreira, Bitá e Tia Jorgita Odete que puderam estar mais próximos nestes dois anos.*

*A Profa. Orientadora Martha Ribeiro pela paciência e confiança.*

*Aos professores da banca desta dissertação Prof. Dr. Wallace de Deus e Profa. Dra. Lígia Tourinho.*

*Ao Prof. Dr. João Vargas e Profa. Dra. Omi Jones e ao African and African Diaspora Studies Department da University of Texas at Austin.*

*A Rubens Barbot, Gatto Larsen e à cia. Rubens Barbot Teatro de Dança, Edileusa Santos e Elísio Pitta pelas entrevistas.*

*A Maria Lúcia Resende pelo olhar apurado para o texto.*

*A Arquitetura do movimento e pelas confetes Andrea Jabor, Claudia Ramalho, Patrícia Costa, Munique Mattos, Luana Bezerra, Letícia Ramos, Lídia Laranjeira, Luiz Mendonça, Ed Reinz, Ricky Seabra, Jaqueline Barbosa, Mestre Dionísio, Helena Teodoro, Edney Dconti por me reconectarem com o samba.*

*Aos amigos e companheiros da dança que fazem parte da minha história Cláudia Guedes, Bárbara Barbará, Adil Araújo, Sueli Ramos, Edileusa Santos, Jorge Silva, Simone Bomfim, Jorge Alberto.*

*A Jelton Vieira e aos companheiros das jornadas com o Dance Brazil, Leovigildo, Alex Brito, Guilherme Duarte, Janete Santana, Camila Freitas, Luís Porto, Wellington Porto, Leandro Silva, Rafael Soares, Jamerson (Aladim), Angelo Rafael (Gafanhoto), Danilo Portugal, Clodonaldo Santana, Jairson Bispo, Darlan de Jesus, Francis Mululo, Michele Bastos.*

*Ao Viladança, ao mestre Carlos Morais e a todos os artistas que estão no corpo deste trabalho.*

*O Samba é dança. O Samba é arte.*

*O Samba é fé.*

*E assim, nessa 'Roda', o Samba se inscreve*

*Porque o tempo apaga*

*O que não se escreve.<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> OLIVEIRA, Jaciara Ornélia Nogueira de. (Professora doutora em Letras e linguística) Especialmente para este trabalho de Ágatha.

## RESUMO

A partir da observação e análise do Samba de roda do Recôncavo baiano, refutando-se o olhar folclórico usualmente aplicado ao popular e entendendo o samba de roda como uma encenação, desenvolveu-se, nesta dissertação, uma proposta de preparação corporal que visa ampliar as possibilidades criativas do *performer* que atua na cena negra brasileira contemporânea, e estimular investigação voltada para a construção de um vocabulário de movimento e comportamento em cena que possibilite a expressão de identidade racial e cultural. A proposta de preparação corporal baseou-se em premissas identificadas no Samba de roda tais quais: improvisação, interação, e a interface: performance e teatralidade. Como aporte teórico, tomaram-se, como referencial, obras de artistas e acadêmicos da área, bem como as informações colhidas em entrevistas realizadas pela pesquisadora, durante o período de investigação, com diretores e coreógrafos. A título de experimentação realizou-se, durante a pesquisa, a preparação corporal do *performer* Gustavo Mello com foco na criação do espetáculo solo *Ausências*.

**Palavras-chave:** *Performer*. Cena negra. Preparação corporal. Samba de Roda.

## ABSTRACT

In this thesis, the researcher develops a physical training proposal that aims to expand the creative potential of the performers engaged in the contemporary Brazilian Black performance. Moreover, the author seeks to stimulate the building of a movement vocabulary and stage behavior that can enable the expression of cultural and racial identities. The Samba de roda do Recôncavo baiano is analyzed as a scene between the traditional and the movement, instead as a folkloric event. The physical training proposal was based on premises identified in the Samba de roda such as: improvisation, interaction, and interface: performance and theatricality. This thesis employs theoretical academic productions, artistic works, and interviews with black dance company directors and choreographers besides the lived experience of physical training and creative work developed with the performer Gustavo Mello. The empirical work focused on the creation of a performance piece named *Ausências*.

**Key words:** Performer. Black performance. Samba de roda. Physical training.



## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1:</b> Dona Dalva Damiana e grupo de baianas em Cachoeira. Internet-----	33
<b>Figura 2:</b> Gráfico dos Esforços - Laban. Internet-----	39
<b>Figura 3:</b> Luíz de Abreu em <i>Espetáculo</i> . Internet-----	86
<b>Figura 4:</b> Maurício Assunção em <i>Casa de Ferro</i> . Internet-----	87
<b>Figura 5:</b> Maurício Assunção com o <i>didjerido</i> . Internet-----	87
<b>Figura 6:</b> Luíz de Abreu em <i>Espetáculo-final</i> . Internet-----	89
<b>Figura 7:</b> Bailarinas em aula na Dance Theater of Harlem. Internet-----	103
<b>Figura 8:</b> George Balanchine e o bailarino Arthur Michell. Internet-----	104
<b>Figura 9:</b> Cia Alvin Ailey em <i>Revelations</i> . Internet-----	107
<b>Figura 10:</b> Cia Alvin Ailey em <i>Revelations 2</i> . Internet-----	107
<b>Figura 11:</b> Mulher negra em enforcamento. Internet-----	114
<b>Figura 12:</b> Homen negro em exposição. Internet-----	113

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>12</b>
<b>1 SAMBA DE RODA: UMA CENA ENTRE TRADIÇÃO E MOVIMENTO.....</b>	<b>19</b>
1.1 (DES) FOLCLORIZAÇÃO DO POPULAR.....	20
1.2 O SAMBA DO RECÔNCAVO BAIANO EM CENA.....	34
1.2.1 Sociocoreologia e Sistema Laban: encorpando paradoxos.....	35
1.2.2 Do Sistema Laban e da Coreologia à encenação.....	37
1.2.3 A Sociocoreologia e a dinâmica da cena popular.....	42
1.3 AS PREMISSAS IDENTIFICADAS NO SAMBA DE RODA.....	50
1.3.1 Improvisação: a criação na performance da sambadeira e do sambador.....	51
1.3.2 Interação ou Interatividade na relação sambadeira ou sambador/ <i>performer</i> e apreciador.....	56
1.3.3 A interface: performance e teatralidade.....	59
<b>2 A CENA NEGRA BRASILEIRA.....</b>	<b>63</b>
2.1 PROPOSTAS ESTÉTICAS.....	68
2.1.1 Do popular à arte: relação da cena negra com as manifestações culturais.....	69
2.1.2 O engajamento político na cena negra brasileira.....	78
2.2 INTERSEÇÕES E TENDÊNCIAS APONTADAS PELA CENA NEGRA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA.....	82
<b>3 O <i>PERFORMER</i> DA CENA NEGRA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA.....</b>	<b>94</b>
3.1 O <i>PERFORMER</i> : UMA IDENTIDADE ARTÍSTICA QUE SE EXPRAIA.....	95
3.1.1 Desconstruindo estereótipos.....	97
3.2. DA RODA PARA A CENA: UMA PROPOSTA PRÁTICA.....	110
3.2.1 Os três momentos na vivência.....	112
3.3 OBSERVANDO O PROCESSO COMO SAMBADORES/APRECIADORES.....	118

<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>121</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>123</b>
<b>APÊNDICE A.....</b>	<b>129</b>
<b>APÊNDICE B.....</b>	<b>138</b>
<b>APÊNDICE C.....</b>	<b>158</b>

## INTRODUÇÃO

Neste trabalho desenvolve-se uma proposta de preparação corporal que visa ampliar as possibilidades criativas do *performer* que atua na cena negra brasileira contemporânea. A partir da observação e análise do samba de roda do Recôncavo baiano, refutando-se o olhar folclórico usualmente aplicado ao popular e entendendo o samba como uma encenação, identificam-se premissas consideradas fundamentais para o processo de preparação e criação artística. Improvisação, interação, e interface entre performance e teatralidade são as três premissas abordadas.

Tais premissas podem ser observadas e aplicadas na preparação corporal do *performer* da cena contemporânea como um todo. No entanto, foca-se, aqui, o *performer* que atua na cena negra brasileira, especificamente no Rio de Janeiro e Salvador, por ser a área de atuação e interesse da pesquisadora. A cena negra brasileira contemporânea revela-se bastante contaminada pelos elementos presentes nas manifestações culturais e nos rituais das religiões afro-brasileiras. Do mesmo modo, os processos de preparação corporal também têm sido alimentados por esses elementos. Todavia, percebem-se, nesta prática, duas demandas que impulsionaram a reflexão e o desejo por desenvolver este trabalho acadêmico.

A primeira demanda está relacionada ao uso das propostas de preparação corporal do *performer* com valorização dos elementos culturais afro-brasileiros no espaço da academia. Reconhece-se e inspira-se nos trabalhos desenvolvidos por acadêmicos que iniciaram e que estão fortalecendo e disseminando os estudos das técnicas de preparação corporal relacionadas com a cultura afro-brasileira em instituições universitárias como: UNICAMP, com Inaicyra Falcão dos Santos, Eusébio Lobo da Silva, e Graziela Rodrigues; na Escola de Teatro da UFBA, com Evani Tavares Lima, na UFG, com Renata de Lima Silva, e na UFRJ, com Tatiana Maria Damasceno. Contudo, essas iniciativas ainda são pequenas diante do universo acadêmico do país e da sua riqueza cultural. A arte no Brasil, como um todo, é fortemente contaminada pela cultura afro-brasileira; nesse sentido o desejo aqui é de construir material investigativo para ampliar esse número de iniciativas dentro da academia brasileira.

A segunda demanda resulta de uma observação empírica dentro do campo da dança em Salvador e no Rio de Janeiro, e da percepção própria de que os processos de preparação

corporal dos *performers* que atuam na cena negra brasileira tendem a ser majoritariamente ancorados em elementos da dança moderna norte americana, e em uma metodologia disciplinatória. Essas práticas preparam o *performer* trazendo benefícios em termos de condicionamento físico e aprimoramento técnico. No entanto, como a cena contemporânea em geral tem aberto espaço para as criações coletivas e para as contribuições do *performer* enquanto criador e não apenas enquanto intérprete, acredita-se que esses processos de preparação corporal podem cada vez mais abrir espaço para uma investigação de movimento que desafie códigos pré-estabelecidos e estimule cada *performer* a contar a sua história com suas próprias palavras.

A inquietação inicial para o desenvolvimento desta dissertação foi o desejo de entender quais são os procedimentos que podem possibilitar um trabalho corporal expressivo e investigativo no sentido de instrumentalizar e municiar o corpo-performativo para que este corpo, na cena, seja também um lugar de discurso de individualidades e uma presença política. Então, a questão que emergiu para o desenvolvimento deste trabalho foi: que proposições de preparação corporal podem estimular os *performers* que atuam na cena negra brasileira para que estes desenvolvam uma linguagem própria de movimento que valorize a diversidade corporal e a multiplicidade étnico-racial e cultural brasileira?

Na tentativa de uma resposta para esse questionamento, observou-se que o samba de roda revela-se uma cena dinâmica na qual não somente premissas ligadas ao movimento corporal, como enraizamento dos pés no chão, equilíbrio e desequilíbrio, e iniciação central (quadril) e periférica (pés) de movimento estão presentes, mas também premissas ligadas ao modo como o *performer* se relaciona com os elementos da cena, tomando por referência a noção de cena composta por 'ideia', 'medium' e 'tratamento' (Dunlop, 1998).

Desse modo, entendendo que a sociocoreologia permite olhar as cenas do cotidiano e os eventos ritualísticos, festejos, cerimônias sociais e manifestações culturais como possíveis objetos para interação e análise, passou-se a observar o evento 'samba de roda do Recôncavo Baiano' como uma cena ou performance, culminando na seguinte resposta ou hipótese: os elementos ou premissas do samba de roda podem servir de base para a preparação corporal do *performer* que atua na cena negra brasileira.

Este trabalho é o resultado de questionamentos e observações da pesquisadora dançarina que a partir de experiências acadêmicas e profissionais se debruçou sobre a

pesquisa com o objetivo de refletir sobre suas indagações a respeito das possíveis ligações de danças oriundas de manifestações populares com o artístico propriamente dito. Tendo iniciado sua carreira de dança com os estudos do *ballet* clássico, técnica que sustentava a referência do corpo doutrinado ou do “corpo dócil” (FOUCAULT, 1987), treinado para executar com habilidade o que lhe era designado, as primeiras experiências com o Balé Brasileiro da Bahia, grupo de dança da Escola de Balé do Teatro Castro Alves, possibilitaram os primeiros contatos com o intercruzamento entre a dança neoclássica e os elementos das danças populares afro-brasileiras.

A partir daí, na Academia e durante os trabalhos realizados ao longo da carreira profissional, a pesquisadora experimentou diferentes vertentes da dança moderna, contemporânea e afro-brasileira que envolviam tanto distintas estratégias de criação e composição coreográfica, quanto variadas produções estéticas em relação ao estilo de movimentação. Nessa experiência criou afinidades com trabalhos que se relacionavam com temas da cultura afro-brasileira e com um estilo de movimentação que aproximava as técnicas da dança moderna e contemporânea da capoeira e do samba, por exemplo. O trabalho com a companhia Dance Brazil durante dez anos possibilitou o contato mais próximo com a capoeira e a técnica de Horton. A fusão entre capoeira e técnica de Horton pôde ser acompanhada pela pesquisadora durante o tempo de atuação como dançarina e nos anos de 2005 e 2006 também como professora e diretora de ensaio.

Nesse contexto, passou a questionar o processo de composição coreográfica e preparação corporal que favoreciam o trabalho de reprodução de sequências e combinações de movimentos previamente elaboradas. Desse modo, novos desejos e questões iam se apresentando e provocando o interesse e a necessidade de contribuir dentro da montagem coreográfica. Havia satisfação pelo ato do movimento e expressão corporal, porém havia também a falta da participação na criação e até da investigação de um vocabulário próprio. Passou, então, a buscar os processos de composição coreográfica que privilegiavam as improvisações e deixavam margem para investigações individuais em cena, respeitando a diversidade corporal e individualidades no movimento.

Assim, sentiu a necessidade de conhecer outros caminhos na arte e na dança. Então, os novos processos de criação e atuação conduziram-na ao caminho de desconstrução daquele “corpo doutrinado” em prol da reconstrução de um “corpo vivo e criativo” que

vivenciou na prática com coreógrafos como Marcelo Evelin, Márcia Duarte e, em especial com Andrea Jabor e a Cia Arquitetura do Movimento. No Rio de Janeiro, o trabalho com Andréa Jabor e a companhia Arquitetura do Movimento numa pesquisa sobre o cruzamento entre a dança contemporânea e o samba foi crucial para que se despertasse o interesse por uma investigação mais profunda em relação ao samba de roda do Recôncavo Baiano e pelo processo de criação mais ancorado no estímulo à criação ativa. As oficinas de samba de roda tradicional de terreiro promovidas pela companhia no ano de 2009 com Adailton Moreira, Baba Egbé do Ilê Omiojuaro, e sambador de Cachoeira-BA acabaram por impulsionar futuras pesquisas acadêmicas.

A primeira foi o estudo sociocoreológico do samba desenvolvido durante a Pós-graduação<sup>1</sup> em Sistema Laban/Bartenieff. No curso, a pesquisadora encontrou o embasamento teórico para falar de corpo vivo e criativo e para observar a dança do samba sob outro prisma. O estudo da sociocoreologia foi o viés que encontrou para realizar um estudo do movimento que contribuísse com as produções científicas relacionadas ao samba e entendesse melhor como o corpo e a criação estão envolvidos nesta manifestação popular. Enveredou, então, no caminho da realização da análise sociocoreológica da dança do Samba de roda do Recôncavo Baiano, estudo apresentado como monografia final do curso em 2012. O intuito era olhar de perto o samba de roda para identificar princípios de movimento ali presentes e, em um segundo momento, poder, a partir destes princípios, pensar e experimentar metodologias e proposições para o treinamento corporal do *performer*.

Concomitante a isso, a participação no III Fórum de Performance Negra, realizado em Salvador no ano de 2009; nas Oficinas do *Olonadé*, voltadas para a discussão estética e a preparação do *performer* que atua na cena negra, em 2007 e 2010 e a participação no projeto e no espetáculo *Orirê*<sup>2</sup>, em 2010, foram indutores de uma investigação dentro das artes cênicas como um todo. A experiência como diretora de movimento e atuante dentro do projeto e espetáculo *Orirê: saga de uma herói que confrontou a morte*, com direção artística de Gustavo Mello, despertou o interesse pelo desenvolvimento de um trabalho corporal

---

<sup>1</sup> Curso de Pós-Graduação no Sistema Laban/Bartenieff concluído em 2012 na Faculdade Angel Vianna-RJ.

<sup>2</sup> O *Projeto Orirê* foi concebido pelo ator e diretor Gustavo Mello e realizado pelo Indec (Instituto de desenvolvimento Cultural do Ilêomiojuaro). O projeto envolveu a realização de oficinas e montagem de espetáculo inspirado nos *Itans*, contos africanos presentes na tradição *iorubá*, e na gestualidade presente nas danças dos orixás e no samba de roda.

específico voltado para o *performer* (ator e dançarino) contemporâneo e, mais especificamente, para o *performer* que atua na cena negra brasileira. Esse foi, portanto, o ápice de uma conjuntura de experiências que culminou com a realização deste trabalho. A experiência empírica com atuantes do espetáculo *Orirê* aumentou o interesse pela investigação da preparação corporal a partir de elementos presentes nas manifestações culturais afro-brasileiras e, mais especificamente, no samba de roda.

Como metodologia para o desenvolvimento do trabalho optou-se por diferentes estratégias: iniciou-se com leituras da bibliografia disponível sobre o tema, sobretudo de autores que têm foco direto na discussão acerca do teatro e da dança na cena negra; concomitantemente às leituras fizeram-se observações em companhias de dança, além de entrevistas com Rubens Barbot e Gatto Larsen, coreógrafos/diretores da companhia Rubens Barbot Teatro de Dança, bem como conversas informais com os bailarinos durante os ensaios. Como a investigação está focando a cena negra no Rio de Janeiro e em Salvador, outros depoimentos foram considerados. Em Salvador, toma-se como referência o depoimento do dançarino/coreógrafo/diretor Elísio Pitta, que está desenvolvendo trabalho em conjunto com Gatto Larsen, e com a dançarina/coreógrafa/professora Edileusa Santos.

Por fim, investe-se, ainda numa descrição das experimentações, análise e avaliação do processo prático vivido junto com o ator Gustavo Mello na criação dos apontamentos do solo *Ausências*. Para o planejamento dessa experimentação, baseou-se tanto nas premissas identificadas no samba de roda do Recôncavo Baiano a partir da análise sociocoreológica, desenvolvida anteriormente, em paralelo com conceitos de encenação apresentados por Patrice Pavis e Hans Lehman, quanto na proposta ou tema do solo desenvolvido com o *performer* Gustavo Mello. O objetivo nesse processo foi investigar, empiricamente, os possíveis procedimentos de preparação corporal que podem ser facilitadores do contato e conexão do *performer* com seu corpo e a criação e, portanto, verificar a hipótese que norteia este trabalho.

Este trabalho é de natureza qualitativa e fundamenta-se em obras literárias de artistas e acadêmicos como: Nestor Canclini, Marilena Chaui, Leda Maria Martins, Josette Feral, Marvin Carlson, José Gil, Clyde Morgan, Inacyra Falcão dos Santos, Eusébio Lobo da Silva, Julio Moracen Naranjo, Evani Tavares Lima, Renata de Lima Silva, dentre outros. Além disso, baseia-se em entrevistas feitas com diretores e coreógrafos que atuam na cena negra



contemporânea no Rio de Janeiro e Salvador a exemplo de Rubens Barbot, Gatto Larsen, Edileusa Santos, e Elísio Pitta, em observação de ensaios da Cia Rubens Barbot Teatro de Dança (RJ) e do coreógrafo e dançarino Elísio Pitta (BA), e da experiência prática de preparação corporal do *performer* Gustavo Mello, realizada durante a escrita da dissertação, com foco na criação dos apontamentos do solo *Ausências*. Foram também aproveitados os princípios da sociocoreologia e do Sistema Laban/Bartenieff aplicados ao samba de roda já trabalhados na monografia de pós-graduação *lato sensu*.

Além das páginas iniciais exigidas para esse tipo de produção acadêmica e desta introdução, constitui-se esta dissertação de três capítulos ou seções, conclusão, referências e três apêndices.

No primeiro capítulo, são desenvolvidas considerações sobre o samba de roda como uma cena entre tradição e movimento, enfatizando-se o samba de roda do Recôncavo Baiano e discutindo o espaço de (des)folclorização das manifestações populares. Buscou-se ainda identificar premissas no samba de roda a partir da perspectiva sociocoreológica e do Sistema Laban/Bartenieff em diálogo com conceitos de encenação apresentados por Pavis e Lehman. Discorre-se, também, sobre as contribuições que o samba de roda pode trazer para o treinamento corporal do *performer* da cena negra brasileira. Este capítulo fundamenta a ideia de (des)folclorização do samba que passa a ser apontado como cena propriamente dita e, ainda, traz uma abordagem sobre a sociocoreologia e as premissas que levarão, no terceiro capítulo, à preparação corporal do *performer* que atua na cena negra brasileira.

No segundo capítulo, o foco é a cena negra brasileira. Como cena negra brasileira, entende-se tanto as expressões espetaculares afro-brasileiras quanto as expressões teatrais codificadas ou manifestações literalmente artísticas alimentadas por elementos culturais e religiosos afro-brasileiros ou impulsionadas pelas questões políticas e sociais do negro no Brasil a exemplo do racismo e da invisibilidade. Neste capítulo, o foco é a cena negra artística ou literalmente teatral. Discutem-se as propostas estéticas e as interseções e tendências da cena negra brasileira contemporânea, buscando-se revelar alicerces e rumos tomados por esta cena, observando-se os propulsores do movimento artístico negro no Brasil e apontando-se suas novas tendências. Busca-se aqui colocar autores acadêmicos em diálogo com produções artísticas.

No terceiro capítulo, foca-se o *performer* da cena negra brasileira contemporânea e sua identidade artística, e se trabalha no sentido de desconstruir estereótipos. O *performer* que atua na cena negra brasileira é pensado como capaz de transitar nos dois universos das artes cênicas, o teatro e a dança ou no lugar entre as duas linguagens. Além disso, toda e qualquer visão essencialista do conceito de negritude ou identidade negra é evitado. Busca-se entender a diversidade dos corpos negros, as escolhas políticas e artísticas do *performer* que atua na cena negra brasileira contemporânea. Ainda neste capítulo, apresenta-se a proposta experimental de preparação corporal do *performer* da cena negra brasileira revelando como a proposta se desenvolveu, e analisando o processo prático.

A conclusão aborda a trajetória desta dissertação. Examina-se a proposta inicial, ou a hipótese, reflete-se sobre as descobertas feitas ao longo da investigação, e analisa-se os dados e informações obtidos na pesquisa. Na conclusão confirma-se a hipótese de que as premissas identificadas no samba de roda do Recôncavo Baiano podem servir de base para o processo de preparação corporal e criação do *performer* que atua na cena negra brasileira contemporânea e, observa-se que o trabalho vai além da confirmação da hipótese e contribui também para os estudos e discussões acadêmicas em torno da cena negra brasileira.

No Apêndice A destaca-se, em ordem alfabética, o *curriculum resumido* de alguns dos acadêmicos e coreógrafos que constituem o aporte teórico dessa dissertação. Julgou-se necessária a apresentação desses *curricula* para reforçar a escolha do referencial teórico a partir do seu perfil acadêmico e participativo.

No Apêndice B transcrevem-se as entrevistas (perguntas e respostas) realizadas pela pesquisadora que ratifica os depoimentos dos coreógrafos.

No Apêndice C consta o relatório do desenvolvimento da parte prática do trabalho, ou seja, os passos seguidos na elaboração da experiência de preparação corporal com o ator/*performer* Gustavo Mello.

Vale salientar que com esta dissertação não se pretende em absoluto esgotar o tema, mas, ao contrário, apresentar uma possibilidade de pesquisa dentro do campo das artes cênicas, enfatizando a relação e o aproveitamento de manifestações populares no contexto artístico e sociocultural. Espera-se ter contribuído para a visualização do samba de roda numa perspectiva que vai muito além do folclórico.

## CAPÍTULO 1 – SAMBA DE RODA: UMA CENA ENTRE TRADIÇÃO E MOVIMENTO

O samba de roda do Recôncavo Baiano<sup>3</sup> e as contribuições que ele pode trazer para o treinamento corporal do *performer* da cena negra brasileira contemporânea serão os pontos aqui abordados. Busca-se refletir sobre esta manifestação e refuta-se o olhar folclórico, usualmente aplicado ao popular, assim como o pensamento clássico que segrega e isola as manifestações populares como se estivessem arraigadas à tradição a ponto de não dialogarem com as transformações temporais e as interculturalidades. A partir de Canclini (2008) em “A encenação do popular”, um dos capítulos de *Culturas híbridas*, em diálogo com os estudos sobre “aspectos da cultura popular no Brasil” observados por Chaui (1986), o ‘samba de roda do Recôncavo Baiano’ é então tratado como uma manifestação cultural em interação com as transformações da contemporaneidade. Além disso, com base em autores como Regina Miranda (2008), Valeri Preston Dunlop (1998), Maurice Pavis (2008), e Hans Lehman (2006), trata-se do aspecto cênico dessa manifestação.

Ao se iniciar a investigação sobre o samba de roda do Recôncavo Baiano, foram encontradas desde publicações que trazem o olhar estrangeiro sobre esta manifestação – como o livro *Viagem ao Brasil: 1865-1866*, de Luis Agassiz e Elizabeth Agassiz (2000), e a primeira pesquisa acadêmica realizada por Ralph Cole Wadney (1976-1982), que não chegou a ser concluída, mas está disponível para consulta no Centro de Estudos da América Latina (LILLAS), na Universidade do Texas, em Austin (EUA) – até estudos que denominam a manifestação de folclórica – como os trabalhos de Arthur Ramos (1998), Silvio Romero (1954) e Hildegardes Vianna (1981), e outros mais recentes, de olhar mais contemporâneo, como o de Emília Biancardi (2006), do Dossiê IPHAN samba de roda do Recôncavo Baiano, doravante DSR (2006), e a dissertação de Daniela Maria Amoroso (2009) *Levanta mulher*

---

<sup>3</sup> “O samba de roda ocorre em todo o estado da Bahia. Apresenta inúmeras variações que parecem estar relacionadas com aspectos ecológicos, históricos e socioeconômicos das diferentes regiões do estado. Mas o Recôncavo tem importância fundamental na formação política, social e econômica do estado da Bahia, é responsável também pelas suas principais referências culturais, artísticas e, por assim dizer, pelo *ethos* atribuído, fora e dentro do estado, ao povo baiano. Para situar geograficamente essa região, podemos adotar como ponto de partida a definição fornecida pelo Guia Cultural da Bahia, vol. 2, *Recôncavo* (1997). A faixa de terra que contorna a Bahia de Todos os Santos, formada por mangues, baixas e tabuleiros, é conhecida como a região do Recôncavo” (IPHAN, 2006, p. 17).

*corre a roda: dança, estética e diversidade no samba de roda de São Félix e Cachoeira*, além do texto de monografia de Ágatha Oliveira (2012), *Samba de Roda: perspectiva sociocoreológica*, desenvolvido durante a pós-graduação em Sistema Laban/Bartenieff, na Faculdade Angel Vianna, em 2012.

Optou-se aqui por aprofundar o olhar sobre o samba de roda do Recôncavo Baiano como evento cultural em diálogo com a contemporaneidade, e não como um evento folclórico. De acordo com Canclini (2008),<sup>4</sup> a visão folclorista é uma das correntes protagonistas no processo de teatralização do popular, e essa visão reforça a ideia da oposição entre alta cultura e cultura popular; entre o hegemônico e o subalterno; e entre tradição e modernidade. Estas oposições são consideradas pelos folcloristas como excludentes, estando portanto o popular, sob este aspecto, fadado ao distanciamento da modernidade e a modernidade ligada à eliminação de tudo o que é tradicional.

Canclini (2008, p. 207), ao questionar tal cisão entre modernidade e tradição aborda as distintas interpretações que tiveram folcloristas e antropólogos nos anos de 1920 e 1930, comunicólogos em 1950 e sociólogos em 1970 e levanta a possibilidade de haver um pensamento atual que tende à interdisciplinaridade e à complementaridade desses campos de conhecimento, em busca de uma visão dialógica.

### 1.1 (DES)FOLCLORIZAÇÃO DO POPULAR

Diante da visão clássica dos folcloristas, que procuram tratar dos bens e das formas culturais como inalteráveis e essenciais para as culturas nacionais, sendo o progresso e os meios modernos de comunicação os responsáveis pelo seu possível desaparecimento, Canclini faz refutações e desconsidera a possibilidade de falar do popular sem levar em conta as transformações históricas e sociais ocorridas fora e dentro desses grupos, ou sem observar os agentes sociais e as suas relações. Segundo o autor, “o desenvolvimento moderno não suprime as culturas populares tradicionais, mesmo com as transformações tecnológicas e culturais decorrentes da combinação da microeletrônica com a telecomunicação” (CANCLINI, 2008, p. 215).

---

<sup>4</sup> O autor, no livro *Culturas Híbridas*, já citado, refere-se exclusivamente à cultura latino-americana em cidades do México.

Segundo Canclini (2008, p. 215), “as culturas tradicionais se desenvolveram transformando-se”, por motivos tais como: a impossibilidade de incorporação da população à produção industrial urbana; a necessidade de os meios modernos de comunicação incorporarem estruturas e bens simbólicos tradicionais para atingir as camadas populares menos integradas à modernidade; o interesse político em fortalecer sua hegemonia e legitimidade levando em conta o folclore; e a continuidade da produção cultural dos setores populares que incorporam jovens procedentes de outros setores em função da crise econômica e do crescimento do índice de desemprego tanto no campo quanto na cidade.

O autor indica que existe contradição entre os motivos que estimulam os setores populares a produzirem – manutenção e renovação da herança, preservação do modo de vida e de organização, e a sobrevivência da sua ‘arte’ – e o motivo pelo qual o mercado e o governo investem nestes setores, destacando que esses conflitos são muito frequentes. Canclini (2008) aponta, então, para uma necessidade de mudança no foco dos estudos e das discussões sobre o popular e o moderno, afirmando:

[...] o que não se pode dizer é que a tendência da modernização é simplesmente provocar o desaparecimento das culturas tradicionais. O problema não se reduz, então, a conservar e resgatar tradições supostamente inalteradas. Trata-se de perguntar como estão se transformando, como interagem com as forças da modernidade (CANCLINI, 2008, p. 218).

Do mesmo modo, Chauí observa como a cultura popular, no Brasil, interage com a modernidade, e que as ambiguidades não foram bem aceitas por cientistas sociais e filósofos nos anos 1980. Estes tendem a reforçar as dicotomias e os dualismos usualmente ligados a juízos de valor (CHAUI, 1986, p. 123). A autora procura ver a cultura popular brasileira a partir da perspectiva gramsciana, que entende que as hegemonias são sempre processos que englobam práticas complexas e que não se limitam apenas a seguir uma ideologia dominante. As culturas populares incluem em suas práticas internas contradiscursos ou elementos contra-hegemônicos e alternativos (CHAUI, 1986, p. 22). Neste sentido, a cultura popular não é vista como oposta e desconectada da cultura dominante ou hegemônica, mas seria parte dela. A autora afirma: “[...] não tentaremos abordar a cultura popular como uma outra cultura ao lado (ou no fundo) da cultura dominante, mas como algo que se efetua por dentro dessa mesma cultura, ainda que para resistir a ela” (p. 24).

As oposições são então substituídas pelas ambiguidades e as coexistências. Assim, o tradicional e o moderno dialogam, ainda que seja possível presenciar apropriações e destituições culturais que estão por trás da “aparência à [total] fruição do moderno” (CHAUI, 1986, p. 41). Ao concentrar sua observação da cultura popular a partir do olhar voltado para o povo – tanto no sentido do Direito Romano, que define plebe como “aqueles desprovidos de cidadania e que se fazem representar por meios de outros” (CHAUI, 1986, p. 25), quanto no sentido dado por Espinosa e E. P. Thompson, ou seja, com capacidade para se organizar em movimentos de resistência em busca de direitos políticos e culturais – Chauí determina limitações em relação ao uso da “modernidade”. A autora afirma que o povo tem acesso à modernidade apenas enquanto consumidores ou “calouros” e não como produtores e/ou criadores (CHAUI, 1986, p. 34)

Para ilustrar esta afirmação, Chauí usa o exemplo da “eliminação da Rádio Favela” como uma prática que se desenvolve fora do controle do Estado e que, por isso, é considerada ilegal. O pensamento condutor da modernidade estaria ameaçado pelo fato de a massa estar revelando saber e competência para criar novos meios de produzir comunicação em rede entre seus integrantes. A desmistificação da ideia de elite como competente e detentora do saber, e do povo como incompetente e desprovido de saber é algo inadmissível para a classe dominante (CHAUI, 1986, p. 34). No entanto, as ambiguidades também são reveladas nesse tipo de manifestação cultural como parte das negociações entre a cultura produzida pelo povo e a modernidade. Nesse sentido, a cultura que é produzida para o povo poderia ser consumida por ele através dos recursos da modernidade. No entanto, este mesmo povo não teria o direito de gozar da modernidade enquanto criadores e produtores.

Tomando como referência o samba de roda do Recôncavo Baiano, pode-se perceber o uso do moderno a partir do exemplo observado no DSR (2006). No samba de roda do Recôncavo, a participação da viola paulista é integrada como uma adaptação do uso original do ‘machete’.<sup>5</sup> O ‘machete’ é instrumento de harmonia que conduz, especialmente no ‘samba chula’,<sup>6</sup> a performance da sambadeira ou do sambador no centro da roda. De acordo com o

---

<sup>5</sup> “Uma viola de talho diminuto como se fosse uma soprano da família das violas. O machete do Recôncavo parece ser mais característico da região que se estende de Santo Amaro ao Norte e a Leste em direção a Salvador” (IPHAN, 2006, p.42)

<sup>6</sup> “É um **samba de parada**, que se refere ao fato dos cantadores pararem o canto enquanto o sambador dança. No samba do Recôncavo, a chula é o texto do canto. Chulas são poemas, de extensão variável, porém mais

DSR (2006, p. 44), neste tipo de samba, quando uma sambadeira entra na roda, as vozes se calam e passa a caber à viola o papel de protagonista musical. Num diálogo com a dança, como dizem os violeiros, “a mulher tira no pé o que o violeiro tira no dedo” (IPHAN, 2006, p. 121).

A substituição do ‘machete’ pela viola paulista acontece no sentido de garantir a continuidade da prática do samba de roda sem ter que eliminar o som harmônico produzido pelas cordas, e sem deixar o samba do Recôncavo perder uma de suas peculiaridades. Este é um exemplo que Canclini (2008) aponta como entendimento de que as transformações não implicam, necessariamente, o enfraquecimento das expressões ou o seu desaparecimento. É possível encontrar, principalmente em Santo Amaro, aqueles sambadores que insistem em afirmar que pela afinação que este instrumento tem e que é diferente da viola, “sem o machete o samba não é o mesmo” (IPHAN, 2006). No entanto, no próprio DSR, em contraposição a esses depoimentos que revelam um ponto de vista do nativo e produtor da cultura, já é possível identificar uma enunciação de mudança da tradição no olhar da maior parte dos sambadores. Alguns deles já começam a perceber a possibilidade de diálogo entre a tradição e as influências advindas dos estilos musicais do momento. Quando se refere ao aprendizado e à prática dos jovens e talentosos músicos da região do Recôncavo, no DSR afirma-se:

Várias conversas com os sambadores pareceram indicar que o aprendizado baseado na oralidade e na imitação poderia ser complementado, com proveito, por estilos educativos que ligassem o samba a interesses mais típicos dos jovens de hoje, como o uso de recursos tecnológicos, a profissionalização etc. (IPHAN, 2006, p. 64-65).

Os jovens demonstram a necessidade de diálogo com a atualidade, e seus interesses revelam que a afirmação cancliniana de que “as culturas camponesas e tradicionais já não representam a parte majoritária da cultura popular” (CANCLINI, 2008, p. 218) se confirma. Segundo este autor:

Mesmo nas zonas rurais, o folclore não tem hoje o caráter fechado e estável do universo arcaico, pois se desenvolve em meio às relações versáteis que as tradições tecem com a vida urbana, com as migrações, o turismo, a secularização e as opções simbólicas oferecidas tanto pelos meios

---

comumente de quatro versos, e ecléticos ao extremo, tanto na forma quanto no assunto”. (IPHAN, 2006, p.126-127)

eletrônicos quanto pelos novos movimentos religiosos ou pela reformulação dos antigos (CANCLINI, 2008, p. 218).

Percebe-se hoje, por exemplo, a presença do pagode, manifestação típica da cidade de Salvador (BA) no samba de roda do Recôncavo Baiano. De acordo com o DSR,

[...] a juventude no Recôncavo volta seus olhos para as perspectivas de vida moderna oferecidas por tudo que vem da capital do estado e, mais ao Sul, dos centros econômicos do país. Nisto se enquadram novos gêneros e estilos de diversão, difundidos pelos meios de comunicação de massa. Entre estes, em particular o pagode, um tipo de samba comercial que ganhou notoriedade a partir dos anos 1980 [...] (IPHAN, 2006, p. 79-80).

Observa-se aqui, além da dissolução da cultura popular entre zonas rurais e centros urbanos, um movimento de fluxo<sup>7</sup> e refluxo entre esses bens culturais ou saberes populares. O samba de roda inspira e estimula o desenvolvimento do pagode no centro comercial e na cidade de Salvador que, por sua vez, influencia o samba de roda do Recôncavo Baiano, caracterizando deslocamentos em mão dupla. Segundo Canclini (2008, p. 218), este sistema de circulação cultural tem feito com que as tradições se reinstalem também “para além das cidades” com alcance interurbano e internacional.

Para o etnomusicólogo José Jorge de Carvalho, “é possível identificar relações de novos ritmos populares brasileiros com novas expressões da Bolívia, Peru, Venezuela, Caribe, México etc.” (CARVALHO *apud* CANCLINI, 2008, p. 219). Os trânsitos e os movimentos desses bens culturais urbanos e rurais tornam-se mais complexos à medida que se inter cruzam em um movimento chamado por Carvalho de “vertente de formas híbridas”. Canclini (2008, p. 348) coloca: “[...] todas as culturas são de fronteira. Todas as artes se desenvolvem em relação com outras artes: o artesanato migra do campo para a cidade; os filmes, os vídeos e as canções que narram acontecimentos de um povo são intercambiados com outros”. Assim, para ele, as culturas perdem a relação exclusiva com seu território, mas ganham em comunicação e conhecimento.

Quanto à cena negra brasileira, é possível perceber, por exemplo, que a cultura popular de matriz afro-brasileira tem contaminado significativamente a cena artística negra

---

<sup>7</sup> A palavra *fluxo* é descrita por Hannerz (1997, p. 11) como “o deslocamento de uma coisa no tempo, de um lugar para outro, uma redistribuição territorial”. Esta pode ser entendida de diferentes maneiras e tem sido incorporada a diferentes áreas de conhecimento. Aqui, atribui-se ao termo o significado de transferência de informações, saberes e hábitos entre culturas.



contemporânea e os processos de preparação corporal do *performer* que nela atua. No entanto, é possível notar que os fluxos de culturas europeias e orientais também têm feito parte desses processos e têm atravessado as fronteiras permeáveis. Como exemplo, o uso da técnica de *Butoh* pelo Bando de Teatro Olodum no espetáculo *Dô*, dirigido por Tadashi Endo, mestre de *Butoh*, em 2012. Este foi o primeiro espetáculo do grupo dirigido por um convidado.<sup>8</sup>

Os fluxos e refluxos de informações culturais circulam, talvez em proporções diferentes, mas sempre se inter cruzando em um movimento dinâmico, sendo refletidos na produção da cena artística brasileira. Na perspectiva do Sistema Laban, Fluxo é o Fator de Esforço que confere maior ou menor concentração de energia a um movimento produzido e implementado pelo corpo durante a sua execução. O fluxo pode variar entre contido e livre, o que não significa que estas sejam duas possibilidades de engajamento do fluxo, mas sim que ele varia entre estes dois polos complementares.

É importante considerar aqui, por exemplo, o paralelo entre a metáfora dos arames utilizada por Canclini e esta variação labaniana do fluxo. Canclini (2008, p. 349) realça que “em toda fronteira há arames rígidos e arames caídos”, e as ações exemplares, os subterfúgios culturais, os ritos são apontados como maneiras de transpor os limites apenas onde é possível. Ele percebe que, apesar da permeabilidade das fronteiras, existem traços e interrupções nesses processos que indicam que o uso da metáfora não significa que os processos de deslocamento dos bens culturais sejam simples de acontecer.

A passagem do fluxo nem sempre acontece num movimento ‘livre’, que permite que a energia percorra, circule, e atravesse espaços com maior facilidade, como se fosse uma composição líquida de baixa densidade, como a água. Por outro lado, existem algumas transferências que enfrentam maior dificuldade no deslocamento de uma cultura para outra e acontecem num fluxo mais ‘contido’, o que significa que existe maior densidade nesses líquidos que circulam e que atravessam os espaços, e que a energia implementada pelo corpo é maior e o movimento se realiza com mais controle. Uma substância como leite condensado passando por veias finas seria um bom exemplo disto. O movimento não é interrompido, mas exige maior energia e mais tempo para acontecer. Esta ideia é defendida também por Hannerz:

---

<sup>8</sup> Informações coletadas em <http://bandodeteatro.blogspot.com/>. Acesso em 15/03/2013.

Se para certos fins parece válido pensar a cultura como fluxo, não é preciso acreditar que ela seja uma substância que se possa colocar dentro de garrafas. Mas talvez haja um outro risco, mais verdadeiro, no imaginário do fluxo que devemos identificar prontamente. Alguns analistas alegaram que a metáfora faz com que os processos culturais pareçam fáceis demais, tranquilos demais. Certamente não se deve interpretá-la como uma questão de simples transposição, simples transmissão de formas tangíveis carregadas de significados intrínsecos. Ela deve ser vista como originando uma série infinita de deslocamentos no tempo, às vezes alterando também o espaço, entre formas externas acessíveis aos sentidos, interpretações, então, formas externas novamente; uma sequência ininterrupta carregada de incertezas, que dá margem a erros de compreensão e perdas, tanto quanto a inovações. O que a metáfora do fluxo nos propõe é a tarefa de problematizar a cultura em termos processuais, não a permissão para desproblematizá-la, abstraindo suas complicações (HANNERZ, 1997, p. 14-15).

Para o autor, as palavras-chave da antropologia transnacional nas quais ele concentra seus comentários são ‘fluxos’, ‘limites’ e ‘híbridos’. Como grande parte do vocabulário recente que ele examina, “essas noções são metafóricas, de certo modo provisórias, talvez um pouco imprecisas ou ambíguas e, por isso mesmo, sujeitas a contestações” (HANNERZ, 1997, p. 10). Ainda segundo Hannerz, a ideia de transmissão de fluxos, por exemplo, implica a indicação de direções, ou seja, pontos de partida e de chegada, para onde os deslocamentos acontecem e traçam suas trajetórias, que não significam necessariamente perdas do ponto de partida em relação ao ponto de chegada; no entanto, “há uma reorganização da cultura no espaço”. (HANNERZ, 1997, p.12)

O autor reconhece que os refluxos já estão acontecendo, como os “exóticos *bric-à-brac* na feira de Camden e da exposição de artistas africanos contemporâneos; além de grupos de encontro terapêuticos, em Oslo, que se baseiam nas técnicas malaias de interpretação de sonhos”, presenciadas por Howel (1995, *apud* HANNERZ, 1997). Mas ele se pergunta em que medida e em que proporções esses refluxos podem ser observados. Hannerz afirma que na história aconteceram correntes de fluxos em diversas direções, tendo se formado um complexo de assimetrias na Europa, acelerando e criando condições para entrecruzamentos no espaço. No entanto, ele duvida que “tenhamos chegado ao ponto em que seja completamente impossível distinguir os centros das periferias” (HANNERZ, 1997, p. 14). Entende-se aqui que, para Hannerz, as desigualdades entre culturas centrais e dependentes

produzem diferentes modos de participação e atuação na constituição dessas culturas híbridas ou assimétricas.

É possível encontrar em Canclini percepções dessas desigualdades e assimetrias entre as culturas e os processos de modernização. De acordo com o autor, a assimetria entre as tecnologias culturais em termos de produção e uso em países centrais e dependentes, e entre consumidores de diferentes classes dentro de uma mesma sociedade é clara. O autor exemplifica afirmando que “[...] a descoleção e a hibridização (*sic*) não são iguais para os adolescentes populares que vão às casas públicas de *video games* e para os de classe média e alta que os têm em suas casas”. Ele completa:

Não quero dizer que esta circulação mais fluida e complexa tenha dissolvido as diferenças entre as classes. Apenas afirmo que a reorganização dos cenários culturais e os cruzamentos constantes das identidades exigem investigar de outro modo as ordens que sistematizam as relações materiais e simbólicas entre os grupos (CANCLINI, 2008, p. 309).

O outro modo de investigação das ordens que sistematizam as relações entre os grupos, proposta por Canclini, seria interpretada aqui como uma modo de considerar as relações fronteiriças e as interdependências entre as culturas – dependentes e dominantes ou colonizadoras e colonizadas – para além das predominâncias e das preponderâncias e da “heterogênea multilateralidade da relação colonialista no presente” (Tradução nossa),<sup>9</sup> mas enfatizando a horizontalidade nessas relações.

Retomando as refutações à corrente folclórica, a próxima afirmação é: “popular não se concentra nos objetos” (CANCLINI, 2008, p. 219). A partir dos anos 2000, as performances diárias e populares passam a ser consideradas pelos estudos antropológicos e a serem reconhecidas como patrimônio imaterial da humanidade, a exemplo do samba de roda do Recôncavo Baiano. De acordo com Canclini, tanto antropólogos e sociólogos quanto folcloristas influenciados pela semiologia identificam o *folk* em comportamentos e em processos comunicacionais. O popular deixa de ser aceito ou considerado como algo

---

<sup>9</sup> “[...] they tell us different things about our heterogeneous, multilayered colonial present.” (TAYLOR, 2003, p. 104)

congelado em patrimônios de bens estáveis ou como amontoados de objetos, e percebe-se que a tradição está no tangível e no intangível, que está em movimento e é dinâmica.

Mata afirma que a “tradição mostra-se melhor nas interações do que nos bens inertes” (MATA *apud* CANCLINI, 2008, p. 220). Nesta pesquisa toma-se o samba de roda do Recôncavo Baiano como uma “dramatização dinâmica da experiência coletiva” (CANCLINI, 2008, p. 219). O evento envolve presença e atuação dos indivíduos ou artistas sociais que interagem e se relacionam com todos os componentes daquela comunidade, rememorando, através das letras de músicas antigas, a história – ou o passado no presente – e retratando fatos e comportamentos sociais atuais. Cada roda dinamiza e reconfigura os comportamentos e as relações entre os membros desses coletivos.

De acordo com Richard Schechner, o dinamismo e a mobilidade da tradição estão representados pelas performances ritualísticas. Schechner amplia o conceito de performance para entender rituais diários e manifestações diversas. A partir desta concepção, é possível caracterizar o samba de roda, o jongo, o tambor de crioula e outras manifestações populares como performances ritualísticas. Em suas palavras:

Performances afirmam identidades, curvam o tempo, remodelam e adornam corpos, contam histórias. Performances artísticas, rituais ou cotidianas – são feitas de comportamentos duplamente exercidos, comportamentos restaurados, ações performadas que as pessoas treinam para desempenhar, que têm que repetir e ensaiar. Está claro que fazer arte exige treino e esforço consciente. Mas a vida cotidiana também envolve anos de treinamento e aprendizado de parcelas específicas de comportamento, e requer descobertas de como ajustar e exercer as ações de uma vida em relação às circunstâncias pessoais e comunitárias (SCHECHNER, 2003, p. 27).

O autor evidencia o fato de que cada evento, mesmo quando composto por comportamentos anteriormente observados, é um novo evento. Renata de Lima Silva<sup>10</sup> (2010) atesta que os resultados das inúmeras combinações desses comportamentos diferem entre si, do mesmo modo que não podem copiar a si mesmos, pois ainda há fatores pessoais e circunstanciais que alteram cada ocasião. “A particularidade de um evento está não apenas em sua presença, mas em sua interatividade” (SILVA, 2010, p. 5). Tal concepção revela a

---

<sup>10</sup> Doutora em Artes pela Universidade Estadual de Campinas, Brasil (2010). Professora adjunta da Universidade Federal de Goiás, Brasil (Cnpq – Lattes).

impossibilidade de esses comportamentos performáticos serem considerados como algo fixo ou inalterado. Chauí (1986), por exemplo, concentra sua observação da cultura popular nas manifestações em movimento. A autora observa como o povo se organiza em ações contra-hegemônicas na religião (Umbanda), na música e nos movimentos ativistas, como as greves, dentre outros eventos.

Outro aspecto abordado por Canclini (2008, p. 220) é que “o popular não é monopólio dos setores populares”. Com a expansão das relações entre os setores rurais e urbanos, diferentes setores passam a fazer parte do processo de produção e circulação dos bens materiais e imateriais. Evidencia-se uma hibridização no popular que se constitui de elementos vindos de diferentes classes e nações.

Com o entendimento de que as tradições e as produções materiais e simbólicas são resultantes das interações entre diferentes indivíduos e grupos, é possível perceber que não é tarefa de determinados grupos étnicos ou rurais a produção e a manutenção do popular, mas “passam a fazer parte destes processos também o Ministério da Cultura, fundações privadas, empresas, rádios e a televisão” (CANCLINI, 2008, p. 220). Na música, por exemplo, fica evidente como as associações e as apropriações do popular acontecem naturalmente e expandem para diversos grupos e classes sociais esses saberes e as tarefas de produção e manutenção.

Segundo Chauí (1986, p. 10), o termo música popular designa o campo musical que não é reconhecido como erudito, mas seus compositores, na maior parte das vezes, pertencem à classe média urbana. O samba de roda do Recôncavo Baiano, por exemplo, está incorporado a trabalhos artísticos de músicos como Maria Bethânia, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Roberto Mendes e Mariene de Castro. Ao se aliar a outros elementos da música popular e erudita, com intermediação empresarial e do mercado cultural, adquire outros formatos e ganha alcance nacional e internacional através de um grupo de artistas com um *status* diferente daquele que têm as sambadeiras e os sambadores do Recôncavo. Tal fato não significa que esses artistas não façam ou não tenham feito parte das comunidades que praticam e cultuam o samba de roda no Recôncavo Baiano, mas é perceptível que existem diferenças sociais marcadas entre os dois grupos.

Diante dessas diferenças, torna-se necessário notar que existe a possibilidade da incorporação da cultura popular por indivíduos que não necessariamente fazem parte do meio

onde estes bens são produzidos. Tal incorporação é desencadeada por interesses comerciais, caracterizando um movimento de apropriação. A autora Brenda Dixon Gottschild usa *appropriation-association-approximation* (GOTTSCILD, 2003, p. 21), em sentido literal ‘apropriação-associação-aproximação’, para apontar a proximidade entre os termos e suas aplicações nas relações interculturais. Ela enfatiza que pequenas diferenças entre os termos produzem resultados diversos entre as práticas e que frequentemente, no processo de apropriação cultural, acontece uma transformação natural. As performances ou as manifestações culturais recebem injeções de aspectos da cultura da qual se apropria e vice-versa.

O que chama a atenção aqui, acentuado por Chauí (1986), é a apropriação das manifestações de matriz afro-brasileira entre os anos 1930 e 1940 pelo Estado Novo, e em 1970, durante a ditadura militar, através do discurso da “integração nacional” (1986, p. 90). De fato, a política de valorização da cultura afro-brasileira e o investimento na indústria do carnaval e do futebol durante o Estado Novo visavam “ao incremento do turismo e à celebração do regime”. A autora aponta estas apropriações como sintomas do controle das manifestações populares pelo Estado (CHAUI, 1986, p. 91).

Existem ainda outras duas considerações feitas por Canclini que são pertinentes com o modo como se deseja tratar o samba de roda nesta pesquisa. Uma delas é a observação de que “o popular não é vivido pelos sujeitos populares como complacência melancólica para as tradições” (CANCLINI, 2008, p. 221), ao contrário disto, os grupos utilizam recursos como a paródia para questionar o sistema de dominação, reproduzindo a ordem tradicional de forma humorística. E as críticas feitas nas paródias são tanto em relação aos referenciais externos quanto aos internos. De acordo com Jameson, a paródia envolve imitação ou mimetismo de outros estilos. Para ele, “a paródia se aproveita da singularidade destes estilos para incorporar suas idiossincrasias e singularidades e criar uma imitação que simula o original” (JAMESON, 1985, p. 18).

Na letra do samba de roda que se segue, incorpora-se uma velha história popular portuguesa inserindo-se novos elementos que lhe conferem um tom de brincadeira e ironia em relação ao colonizador:

Ô, vem a cavalaria da donzela Teodora (bis)  
Cada cavalo uma sela, cada sela uma senhora.  
Três Maria, três Joana, três tocador de viola.

Quem me dera aquela roxa pra raiar no colo dela.  
Toca viola, iô iô. Minha santa é virtuosa.  
Mulher que engana homem é danada de teimosa, ô, iá iá.  
(IPHAN, 2006, p. 125)

Muitas vezes os referenciais são fatos presenciados na comunidade, como, por exemplo, quando um sambador do gênero masculino é chamado pra sambar enquanto se está cantando:

As cadeira de tia Loló é feita de pau-de-mamão  
As cadeira de tia Loló é feita de pau-de-mamão  
Quando ela entra no samba remexe as cadeiras, hoje não  
Remexe as cadeiras, hoje não.

(MOREIRA, 2009)

Esta música está se referindo diretamente a uma mulher, Tia Loló, e é usualmente cantada para que mulheres exaltem a mobilidade do quadril e façam as suas performances reforçando a ideia do feminino. Quando acontece de a música ser cantada para um homem, interpreta-se como uma provocação ao sambador e à figura masculina enquanto símbolo de virilidade. No samba de roda o estereótipo do homem viril e forte é usualmente incorporado à dança, como é possível observar em gestos recorrentes, como o de puxar as calças e acomodar o saco escrotal, por exemplo. Neste caso, o sambador provocado, durante o seu samba, possivelmente irá exacerbar a representação do feminino e brincar com elementos da gestualidade da mulher e com a imitação, ou seja, vai parodiar a dança e a presença feminina.

Como efeito da paródia, Jameson (1985) aponta a ridicularização, seja ela simpática ou maledicente, sendo da natureza privada desses maneirismos estilísticos o seu exagero e a sua excentricidade em relação ao modo como as pessoas normalmente falam e escrevem e, neste caso, pode-se acrescentar, a maneira como gesticulam. Outro elemento que aparece na prática do samba de roda, ligado ao que Jameson delinea como um dos traços da pós-modernidade, é o pastiche. Quanto ao pastiche, Jameson questiona a existência ou a não existência de um referencial histórico único, e introduz a ideia da criação a partir de diversos referenciais que, juntos, se tornam uma massa neutra.

O pastiche é, como a paródia, a imitação de um estilo singular ou exclusivo, a utilização de uma máscara estilística, uma fala em língua morta: mas a sua prática desse mimetismo é neutra, sem as motivações ocultas da paródia, sem o impulso satírico, sem a graça, sem aquele sentimento ainda latente de que existe uma *norma*, em comparação com a qual aquilo que

está sendo imitado é sobretudo cômico. O pastiche é paródia lacunar, paródia que perdeu seu senso de humor [...] (JAMESON, 1985, p. 4).

O pastiche se encontra em letras de sambas em que o passado é lembrado e o presente traz nova conotação para aquele mesmo texto. Um exemplo é este samba:

Dá no nego, dá no nego,  
no nego você não dá,  
dá no nego dá no nego,  
você diz que dá no nego, no nego você não dá.  
(MOREIRA, 2009)

A referência inicial é ao tempo em que senhores mandavam seus capatazes em busca dos negros fugidos, e eles com força e astúcia resistiam. Criou-se o samba no intuito de zombar, desafiar e brincar com o poder dos senhores e, de certa forma, dar destaque à sua impotência diante da habilidade do negro para a luta que lhes garantia certo domínio da situação. Atualmente, perde-se a referência temporal e misturam-se as informações passadas com o tempo presente, esta letra sendo muitas vezes tomada apenas como um desafio à sambadeira ou ao sambador que sapateia bem e que convida um(a) outra(o) para a roda com o tom de disputa no samba. Neste caso, perde-se a primeira referência histórica e criam-se novos significados num lugar que se torna neutro. Ainda que haja o humor, na brincadeira com as sambadeiras e os sambadores, o deslocamento do contexto histórico, com a perda do significado da letra do samba que ganha uma nova significação, sem dúvida sai-se da paródia, da referência unívoca, para o pastiche.

A segunda observação feita por Canclini, e que é importante para esta pesquisa, é o fato de que “a preservação pura das tradições não é sempre o melhor recurso popular para se reproduzir e reelaborar sua situação” (CANCLINI, 2008, p. 236). O autor traz como exemplo Catherine Good Eshelman, que estuda peças artesanais em Ocumicho, e sua observação sobre o quanto determinadas adaptações feitas aos bens produzidos pelos setores populares facilitaram a interação comercial em nível nacional, o que permitiu aos setores populares melhorarem economicamente.

No universo do samba de roda do Recôncavo, Dona Dalva, sambadeira de Cachoeira, facilita a interação e a circulação do samba de roda quando “reinventa o samba intimista feito nas casas durante as festas de santo e o leva para um grande público, para as ruas, para o palco de festivais” (MENDONÇA, 2011, p. 23). Para tanto, foi preciso inserir pequenas



adaptações no modo de apresentar a roda para tornar viável a circulação e a prática em diferentes regiões. Como o samba era uma manifestação espontânea, as pessoas não se trajavam para aquilo. O que ela faz é como se fosse um bloco, no bom sentido da palavra (NASCIMENTO *apud* MENDONÇA, 2011, p. 23).

Figura 1



Dona Dalva Damiana e grupo de baianas sambadeiras em Cachoeira. Fonte: <http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=723>. Acessado em 25/04/2013.

Dona Dalva criou novos figurinos de “baiana” quando foi convidada para participar da primeira festa de São João de Cachoeira pela Bahiaturisa<sup>11</sup> e, com isso, conquistou o

---

<sup>11</sup> “O estado estabeleceu o turismo como uma de suas prioridades e iniciou, em 1971, o primeiro grande momento do setor. Nessa época foram definidas as grandes políticas, estratégias e programas que passaram a orientar o turismo na Bahia, sendo o Plano de Turismo do Recôncavo a primeira estratégia de desenvolvimento do turismo. Dentro de uma visão economicista, foi estabelecido objetivo geral como referência para decisões e projetos: preservação e valorização do patrimônio histórico, artístico, cultural e natural da Bahia, como elementos essenciais na qualificação do produto turístico do estado. Houve uma preocupação com o desenvolvimento do setor de serviços e equipamentos turísticos, com treinamento e formação de recursos humanos, de modo a preparar a Bahia para receber o fluxo de turistas que seria gerado a partir de uma ação promocional em escala nacional e internacional. Deve-se destacar que a partir de 1977 a Bahiaturisa passou a contar com importante parceiro nos investimentos no Centro de Convenções e na Hotelaria: a Embratur – Empresa Brasileira de Turismo. A Bahiaturisa adota como identidade organizacional o Marketing Turístico, que

primeiro lugar neste concurso (MENDONCA, 2011). De acordo com Canclini (2008, p. 238), grupos como este citado acima não estão livres da exploração dos intermediários que comercializam a arte popular e, para que isso seja evitado, necessitam de um controle mais ou menos igualitário entre suas fontes de subsistência e o comércio. No entanto, é a partir desta interação complexa com a contemporaneidade que os setores populares conseguem sustentar sua identidade étnica e certa independência advindas da abertura às adaptações e às relações com o espaço e o tempo de hoje com suas tendências.

De acordo com Chauí, o importante é entender que a cultura popular se liga aos meios de comunicação de massa ainda que seja para contestar as representações que eles fazem das manifestações populares. A autora afirma: “Preferimos aquelas situações nas quais práticas populares se relacionam com as expressões dos meios de massa, aproximando-se ou distanciando-se delas, incorporando-as com modificações ou recusando-as” (CHAUI, 1986, p. 28). Ela evidencia assim a necessidade de se compreenderem as interações como parte desse processo de transformação da cultura popular em conexão com a cultura de massa.<sup>12</sup>

Todos estes fatores levantados por Canclini (2008) e vinculados às observações feitas por Chauí (1986) sobre os aspectos da cultura popular no Brasil servem para reforçar o interesse por uma abordagem acerca do samba de roda do Recôncavo Baiano, não a partir de uma perspectiva folclorista, mas sim através de uma ótica que admita transformações, diálogos e atualizações, sem se despojar da tradição.

## 1.2 O SAMBA DE RODA DO RECÔNCAVO BAIANO EM CENA

A proposta de aplicar o termo cena para o Samba de roda do Recôncavo baiano, uma manifestação popular, foi inicialmente inspirado pela perspectiva sociocoreológica desenvolvida por Miranda a partir do Sistema Laban de Movimento e da coreologia (DUNLOP, 2002). Miranda entende que as performances sociais, ritualísticas e cotidianas são possíveis de serem observadas e analisadas segundo parâmetros presentes na perspectiva coreológica e, tendo em vista esta proposição, ela criou a sociocoreologia. Para a autora, bem

---

se traduz na promoção, política de relacionamento e orientação para formatação e qualidade do produto.” (Disponível em: [www.bahiatursa.ba.gov.br/institucional/historico](http://www.bahiatursa.ba.gov.br/institucional/historico). Acesso em 10/06/2012).

<sup>12</sup> A autora afirma que a cultura popular é muitas vezes tomada como cultura de massa, no entanto, ela evita tal identificação, pois não as entende como idênticas (CHAUI, 1986, p. 28).

como para Schechner, a transformação de uma manifestação cotidiana ou ritualística em cena ou em performance revela-se a partir do modo como se observa o evento.

Para falar da sociocoreologia, foi necessário introduzir o Sistema Laban e o conceito de coreologia, entendendo a necessidade de revelar as bases teóricas nas quais Miranda desenvolve suas ideias. Para tanto, o trabalho anteriormente apresentado como requisito final do curso de Pós-graduação em Sistema Laban/Bartenieff pela pesquisadora tornou-se referência fundamental, sendo que, aqui, arriscou-se a associar a análise sociocoreológica ao conceito de encenação, como abordado por Pavis (2008) e Lehman (2006). Sendo assim, a sociocoreologia permitiu maior ligação com o movimento e a relação do corpo com o espaço, e a abordagem de Pavis (2008) sobre encenação possibilitou uma vinculação com as letras do samba e a dança desenvolvida no centro, ou seja, entre texto e cena.

Num terceiro momento, Lehman (2006) e os elementos do Teatro Pós-dramático vêm auxiliar na observação dos diversos textos orais, corporais e visuais alicerçando a cena teatral. As letras do samba de roda tornam-se textos para as composições cênicas. Aqui, convida-se então o leitor para acompanhar o samba de roda do Recôncavo como uma cena de dança e representação, ou melhor, apresentação de uma arte popular “apreendida, ensinada e ensaiada” (SCHECHNER, 2003, p. 27), composta por elementos e linguagens que se entrecruzam e formam um evento estruturado que gera comunicação e interação.

### **1.2.1 Sociocoreologia e Sistema Laban: encorpando o paradoxo**

Para adotar a perspectiva sociocoreológica, que tem sido desenvolvida por Miranda a partir do Sistema Laban de Movimento e da coreologia (DUNLOP, 2002), tornou-se necessário admitir a incorporação de um paradoxo. A opção por abraçar a contradição e trazer uma informação ligada a declarações feitas por Laban em seu primeiro contato com as “Américas” está relacionada à importância de observar e pensar que, apesar das contribuições importantes que ele trouxe para a dança moderna e para os estudos do movimento, o seu posicionamento em relação à dança negra enquanto arte no livro *A Life for Dance* ‘Uma Vida para a Dança’ precisa ser revisitado e questionado, principalmente para esta pesquisa que, em oposição ao que Laban afirma, opta por abordar a cena negra como uma manifestação artística. Neste livro Laban afirma:

Eu duvido que o negro seja capaz de inventar qualquer dança. Se existe qualquer esperança de encontrar algum tipo de cultura de dança negra aqui, sofre-se uma grande decepção. O presente da criação na dança bem como do elevado desenvolvimento de outras artes e ciências parece ser um privilégio de outras raças. O negro adota nosso colarinho alto e cartola, mas utiliza-os grotescamente. Eles os remodelam para que sirvam aos seus próprios intentos. Onde a música é aclamada, ele parece possuir um talento nato, mas somente para a expressão rítmica, melódica, sem sofisticação<sup>13</sup> (Tradução nossa).

Tal afirmação nega a existência de qualquer possibilidade de produção artística negra com maior apuro e sofisticação. Para o autor, as manifestações rítmicas e melódicas, naturalmente menos buriladas, parecem ser um talento nato, mas a composição coreográfica seria algo excessivamente complexo para tal raça. O autor vincula o modo de expressão da dança negra ao grotesco, selvagem e irracional, e nega qualquer capacidade intelectual de relação com a dança enquanto arte, ou seja, uma ciência humana. Nessa declaração, não é difícil perceber que Laban revela uma visão de mundo baseada na ideia de uma supremacia racial europeia branca.

Diante disso, foi necessário considerar o contexto histórico em que tais declarações foram feitas e as transformações pelas quais o Sistema Laban e as demais teorias que surgiram a partir do Sistema – como é o caso da sociocoreologia – estão vinculadas a outros pesquisadores, no sentido de transgredir tal fronteira e manter a sociocoreologia como método aplicado neste trabalho. Nos anos 1930, Laban teve a primeira oportunidade de sair da Europa em turnê, quando declarou seu interesse pelas Américas de uma forma bastante crítica:

Para mim, a coisa mais fascinante num país que tem todas as raças em sua população é fazer um estudo comparativo das danças. Eu não tenho a menor intenção de continuar desenvolvendo minhas ideias aqui. O espírito de robô

---

<sup>13</sup> “I doubt whether the Negro is capable of inventing any dance at all. If one hopes to find any kind of Negro dance culture here, one is in for a big disappointment. A gift for dance-invention as well as the higher development of the other arts and sciences seems to be the privilege of other races. The Negro adopts our stand-up collar and top hat, and uses them grotesquely, remodelled to fit his own feeling. Where music is concerned he seems to possess an inborn talent, but only for rhythmic, melodic, unsophisticated expression” (LABAN, 1975, p. 133).

está muito longe disso. Eu não quero fazer nada para trazer dinheiro para o benefício deles, isto seria simplesmente perda de tempo<sup>14</sup> (tradução nossa).

No entanto, atualmente, um dos centros de estudos Laban está sediado nos Estados Unidos, e foi nas Américas também que ex-alunos de Laban desenvolveram estudos que aprofundaram as categorias do Sistema, a exemplo de Ingrid Bartenieff, com os estudos do corpo. Tal constatação indica que o trabalho de Laban tem sido repensado e reconceitualizado para além das suas impressões e conduta, o que significa que outros teóricos transgrediram o pensamento eurocentrista e da existência de uma supremacia racial, que Laban revelou naquela época.

Admite-se aqui que outros autores trilharam caminhos próprios, incorporando as contribuições labanianas em termos dos estudos do movimento, mas entrelaçando conhecimento adquirido e experiência pessoal. A sociocoreologia vem sendo proposta por Miranda num sentido de ampliação do leque da cena teatral para a cena cotidiana e para as performances populares e, certamente, não exclui a possibilidade da cena negra, seja ela artística ou cultural, ao apresentar suas complexidades e refinamentos em termos de composição, criação e execução.

### **1.2.2 Do Sistema Laban e da coreologia à encenação**

A coreologia, apesar de existir desde antes do Sistema Laban ser desenvolvido, tem sido atualmente relacionada aos estudos labanianos. O termo coreologia foi empregado inicialmente pelos russos no Laboratório Coreológico de Moscou, em 1923 e 1928, onde era tomado como “o estudo teórico-prático da arte do movimento”. Na época, utilizava-se a coreologia em “experimentos em ritmos e plasticidade, pesquisando meios de registro de movimentos através do uso do cinema, da fotografia, de grafismos, da pintura e da escultura” (MOTA, 2006, p. 40). Atualmente, coreologia é um termo associado à obra de Rudolph Laban porque ele ampliou e desenvolveu seu conceito ao aplicá-lo ao estudo voltado para a dança e o movimento (FERNANDES, 2006, p. 47).

---

<sup>14</sup> “For me the most fascinating thing in a country which has all races on board is to make comparative dance studies. I haven’t the least intention of carrying on with my ideas here. The spirit of the robot is far too strong for this. I don’t want anything to do with money-making for its own sake, for it is simply a waste of time” (LABAN, 1975, p. 116).

Como consta em *O Samba de Roda do Recôncavo Baiano: perspectiva sociocoreológica* (OLIVEIRA, 2012, p. 9), “Laban teria, a partir do contato com estes estudos [coreológicos], utilizado a metodologia e adaptado-a ao estudo específico do movimento no trabalho operário e na dança – no âmbito artístico e teórico, tendo criado um Sistema” de análise do movimento, hoje conhecido como ‘Análise Laban de Movimento’ ou ‘Labananálise’. Tal Sistema nasceu da vontade de encontrar uma maneira de manter vivas e arquivar obras de dança que, a partir de então, poderiam ser escritas numa linguagem universalmente compreensível.

O Sistema Laban de Análise do Movimento é formado por quatro pilares: estudos do corpo, esforço, espaço e forma. Laban identifica tais componentes como fundamentais para a realização do movimento, e aprofunda sua pesquisa em três vertentes que denomina: Notação ou Labanálise – ligada ao registro do movimento; Corêutica ou *Coreutics* – voltada para a orientação do corpo-movimento no espaço; e Eucinéctica ou *Eucinetics* – vinculada à energia aplicada para a execução do movimento.

A Notação ou *Labanotation* é a parte do Sistema que estuda o registro do movimento através de símbolos específicos e gráficos que representam desde partes do corpo e ações até deslocamentos espaciais e qualidade de movimento. A partir da Notação é possível construir a partitura coreográfica para a leitura universal do movimento. O símbolo da Fita de Möebius,<sup>15</sup> em pé, por exemplo, representa o corpo inteiro e, quando cortado por um traço vertical, ou por um traço horizontal representa o corpo nas relações homólogas e homolaterais, respectivamente. Do mesmo modo, gráficos traçados a partir do cruzamento de duas retas perpendiculares, representando os Fatores de Esforço – peso, fluxo, espaço, e tempo - possibilitam representações de variações na qualidade do movimento observado.

---

<sup>15</sup> Uma *fita de Möbius* ou *banda de Möbius* é um espaço topológico obtido pela colagem das duas extremidades de uma fita, após efetuar meia volta numa delas. Deve o seu nome a August Ferdinand Möbius, que a estudou em 1858 ([http://pt.wikipedia.org/wiki/Fita\\_de\\_M%C3%B6bius](http://pt.wikipedia.org/wiki/Fita_de_M%C3%B6bius)). A fita de Möebius tornou-se uma figura representativa das inter-relações entre conceitos em Laban/Bartenieff (Miranda, 2008, p. 58).

Figura 2

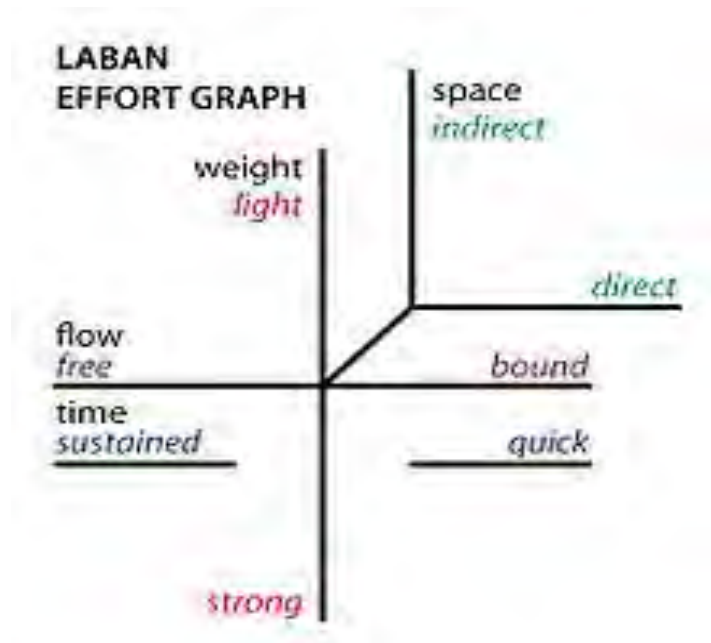


Gráfico dos Esforços – Laban. Fonte: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/27/Laban-effort-graph.jpg>. Acessado em 23/07/2012.

A Notação tem sido aplicada e transformada de acordo com diferentes experiências práticas. Segundo Guest (2007), nos anos 1950, foi a partir do ensino do movimento para crianças em Nova York que ela criou a primeira lista de ações de movimento universal, que continha simbologia relativa a todos os movimentos de dança. Daí foi elaborada “a Lista Laban de ações básicas e, junto com escritos de Margat H’Doubler, Guest codificou o ABC de movimento ou Movement Alphabet” (OLIVEIRA, 2012, p. 20). Depois disso, Dunlop, que desejava trabalhar com os símbolos e os gráficos de forma mais simplificada e acessível a todos, introduziu o termo *Motif* aos estudos da notação. A escrita do *Motif*, que pode ser utilizada em diversos contextos por pessoas de diferentes idades, passou a ser mais empregada, em âmbito geral, por ter se revelado uma escrita mais fácil a leigos em termos do conhecimento do vocabulário do Sistema. O *Motif* foi criado na Inglaterra, mas hoje é usado em todo o mundo (OLIVEIRA, 2012).

Outra teoria desenvolvida por Laban é a corêutica. “A corêutica é a parte do Sistema Laban que se dedica à observação dos princípios de orientação no espaço” (OLIVEIRA, 2012, p. 17). Nesse estudo toma-se como referência tanto termos próprios para uma descrição

mais detalhada do espaço, a exemplo da kinesfera,<sup>16</sup> quanto figuras geométricas que permitem uma orientação espacial universalmente entendida, como o cubo, o octaedro e o dodecaedro. O interesse de Laban era conseguir descrever com detalhes o percurso desenhado pelo movimento no espaço que, segundo Ullmann, MacDonalds e Evans (1996), significa descrever precisamente o lugar de início, a trajetória percorrida e o lugar de término.

Kinesfera é um termo fundamental para o entendimento do corpo no espaço, pois configura o corpo em sua materialidade e em todo o seu alcance espacial. Além disso, o conceito de kinesfera reflete-se também sobre as dimensões (vertical, horizontal e sagital) e usam-se as figuras geométricas do cubo, do octaedro e do dodecaedro para referenciar e indicar percursos que acontecem nas diagonais e atravessam as dimensões, partindo, por exemplo, de um vértice a outro, ou acompanhando o traçado das arestas. Dentro dos gráficos também é possível desenhar os percursos cruzados e periféricos que podem ser percorridos pelo corpo em movimento. Tais referências geométricas são universalmente conhecidas e facilitam a comunicação e a informação sobre o movimento.

Por fim, a Eucinética ou *Eucinetica* é a teoria voltada para a atitude interna do movente, para o que é considerado o motor propulsor do movimento, o “Esforço”. De acordo com Laban, “[...] cada movimento humano está indissolúvelmente ligado a um Esforço, que é, de fato, sua origem e aspecto interno” (LABAN, 1971 *apud* MIRANDA, 2008, p. 20-24). O termo *Effort* ou ‘Esforço’ tem como origem a palavra *Antrieb* que, segundo Andrews e Scott (1986), Irmgard Bartenieff descreve assim:

*Antrieb* é como a motivação de um motor: *trieb* significa impulsionar e *an* significa aceso, em funcionamento – impulso em funcionamento, como sua energia é direcionada. Estamos lidando realmente com a motivação central no movimento, o uso de energia – podemos dizer o uso de espaço-força-tempo (ANDREWS & SCOTT, 1986, p. 17).

O conceito de *Esforço* é geralmente ligado a impulso ou propulsão, também interpretado como parte da subjetividade humana. Refere-se, assim, “aos instintos, aos afetos e aos desejos internos” do movente, apesar de ele se expressar na ação aparente. (OLIVEIRA,

---

<sup>16</sup> A kinesfera é a esfera em torno do corpo cuja periferia pode ser alcançada com movimento dos membros, em extensão, sem que o corpo se desloque no espaço, ou seja, sem que se dê um passo de avanço ou recuo do lugar de suporte chamado aqui de estância (ULLMAN, MACDONALDS, EVANS, 1966, p. I; tradução nossa).



2012, p. 12). Embora Laban utilize *Antrieb* e nos Estados Unidos a tradução seja *Effort*, é possível encontrar diferentes maneiras de traduzir essa palavra: na Inglaterra, ‘Dinâmica’ e, no Brasil, “Esforço” (MIRANDA, 1993) e/ou “Expressividade” (FERNADES, 1998).

Laban, ao pensar em estudar o processo do movimento e ao utilizar a palavra *Antrieb* ou *Effort* para indicar a combinação de energias e dinâmicas geradoras da ação, apontou quatro fatores de movimento que estão sempre envolvidos nesse processo: *fluxo*, *peso*, *espaço* e *tempo* (OLIVEIRA, 2012, p. 13).

Para cada um destes fatores, Laban identificou possibilidades e intensidades de energia aplicada que variam entre dois polos opostos e complementares. É justamente a variação na aplicação desses fatores que modificam a forma de cada ser humano se apresentar no mundo. Diferentes combinações produzem variações no modo como o movimento é expresso. “Dentro do fator ‘fluxo’, a energia varia entre livre e contida; dentro de ‘peso’, varia entre leve e pesado; dentro do ‘espaço’, o caminho percorrido pode ser direto ou indireto, e em relação ao ‘tempo’, as possibilidades estão entre o rápido e o lento” (OLIVEIRA, 2012, p. 13). Tais polos compõem os ‘Fatores de Esforço’ e, em combinação, determinam ‘Qualidades de Movimento’, que podem apontar características específicas para cada movente.

Apesar de os três estudos desenvolvidos por Laban serem fruto de um mergulho profundo na coreologia, os estudos inspirados por esta teoria não pararam com a criação do Sistema Laban, pelo contrário, a partir da coreologia fundamentada em Laban, novas linhas de pesquisa foram desenvolvidas e continuam em desenvolvimento (MOTA, 2006, p. 42 - 43). Valery Preston Dunlop, que foi aluna de Laban, por exemplo, é uma das pessoas que deram continuidade às investigações acerca do conceito de coreologia, direcionando os ‘Estudos Coreológicos’ para a dança enquanto ‘cena’ ou do espetáculo.

Segundo os *Estudos Coreológicos*, a análise de movimento é realizada a partir de uma determinada cena teatral, identificando os seus elementos constituintes e formadores e considerando o espaço cênico, ou o que se apresenta no palco, como objeto para análise. Para a autora [Dunlop], a ‘cena’ é constituída por três componentes que se inter-relacionam e se mantêm em constante movimento: ‘ideia’, ‘*médium*’ e ‘tratamento’ (OLIVEIRA, 2012, p. 24).

Cada um destes três componentes está relacionado nos ‘Estudos Coreológicos’ com os indivíduos: criador, *performer* e espectador. A ‘ideia’, de acordo com Dunlop (2002, p.

21), sugere o início da obra, ou seja, o *insight* e o princípio da criação, estando assim ligada ao coreógrafo e/ou ao *performer*/criador. O ‘*medium*’ é o momento da execução da ideia, de colocá-la no corpo, ou da própria performance. O *medium* subdivide-se em outros quatro elementos: *performer*, movimento, som e espaço, que são os denominados feixes coreológicos (MOTA, 2006, p. 45). Mas, como aqui se deseja enfatizar as relações estabelecidas entre os indivíduos que compõem a cena, não optaremos pela análise<sup>17</sup> dos feixes coreológicos.

O terceiro componente da cena é o ‘tratamento’, momento em que a ideia encorpada,<sup>18</sup> entra em contato com o público. Ao entrar em contato com a cultura, a ideia então se transforma. E esta possibilidade de transformação é enfatizada por Dunlop (2002), que afirma que as posições que compõem a tríade, ou os três elementos que compõem a cena, não se apresentam de forma estática e imutável, mas sim em constante dinâmica, configurando deslizamentos e sobreposições, para os quais se dará maior atenção no próximo item.

Ao se relacionarem os elementos que compõem a cena coreológica com os componentes da encenação, descritos por Patrice Pavis, pode-se associar a noção de ‘ideia’ ao texto ou à criação literária que, para Pavis, é a base para a elaboração cênica. O ‘*medium*’, certamente, pode ser vinculado àquilo que Pavis denomina ‘representação’, ou seja, ao processo de elaboração da cena e ao contato dos atores com o texto em cena, mas ainda sem conexão com o público. E o ‘tratamento’ pode ser claramente relacionado à ‘encenação’, ou seja, ao momento em que a montagem cênica entra em comunicação com o público.

### 1.2.3 A Sociocoreologia e a dinâmica da cena popular

Como dito no trabalho *Samba de roda: perspectiva sociocoreológica*, a sociocoreologia apresenta a mesma base teórica coreológica, diferenciando-se pelo fato de possibilitar a aplicação deste olhar às cenas do cotidiano, aos hábitos, rotinas da vida social e das diversas profissões, além de se referir também aos eventos ritualísticos, festejos, cerimônias sociais e manifestações culturais como possíveis

---

<sup>17</sup> Na monografia *O Samba de roda do Recôncavo Baiano: perspectiva sociocoreológica*, encontra-se o estudo dos feixes coreológicos no samba de roda do Recôncavo Baiano.

<sup>18</sup> Encorpação é como Miranda se refere ao conceito de *embodiment*.

objetos para observação e análise. Sendo assim, a roda de samba, pôde ser considerada e observada, através da sociocoreologia, como uma cena na qual a ‘ideia’ foi relacionada à figura da sambadeira e do sambador – criadores ou coreógrafos, e o ‘*medium*’ e o ‘tratamento’, foram relacionados ao momento do samba no centro da roda - incluindo o correr a roda<sup>19</sup> e a umbigada<sup>20</sup>, já que o momento da entrada na roda inclui performance sempre em relação com o público. (OLIVEIRA, 2012, p. 25)

Nesta primeiro apontamento de associação dos elemento da cena teatral ao samba de roda, é possível perceber a dinâmica que configura a sobreposição entre ‘*medium*’ e ‘tratamento’. Dunlop (1998) e Miranda (2010) afirmam que as perspectivas – ‘ideia’, ‘*médium*’ e ‘tratamento’ – podem ser coincidentes, superpostas ou compostas em redes que se comunicam e se alternam de forma não fragmentada, não estática e nem sequenciais. (OLIVEIRA, 2012, p. 29) Os indivíduos deslizam ou transitam entre uma posição e outra e as posições se conjugam e/ou se transformam todo o tempo.

Para exemplificar, observando a cena negra brasileira, destacam-se, aqui, os trabalhos desenvolvidos pelo coreógrafo Clyde Morgan. Nos anos 1960, o coreógrafo que estava lecionando e dirigindo o Grupo de Dança Contemporânea na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, abriu espaço para que os alunos dançarinos do grupo trouxessem elementos da cultura afro-brasileira para o espaço de criação em sala de aula. Os dançarinos passaram não somente a executar ou realizar a criação do coreógrafo, mas também a criar.

Recentemente, numa experiência com o coreógrafo Clyde Morgan<sup>21</sup>, em oficinas realizadas no Brasil durante o III Fórum de Performance Negra (2009),

---

<sup>19</sup> “Uma das mais evidentes convenções coreográficas do samba de roda – tomado agora de maneira geral – diz respeito ao uso do espaço dentro da roda. Qual seja: quem entra na roda pra sambar, tem que Correr a roda.” (IPHAN, 2005, p. 55)

<sup>20</sup> Toda performance, no samba de roda do Recôncavo Baiano, se inicia pelo convite do sambador/*performer* em performance a um sambador/apreciador que está compondo o círculo, através da umbigada – ora a união dos ventres, ora um leve toque com a perna, ora um convite mímico à dança. (CARNEIRO *apud* BIANCARDI, 2006) A relação do gesto é com o centro do corpo, o útero, a fertilidade e o poder da geração humana. Em consequência disto, o gesto da umbigada tanto pode acontecer entre duas pessoas do gênero feminino ou entre uma do feminino e uma do masculino. No caso de duas pessoas do sexo masculino, a pernada é mais adequada.

<sup>21</sup> Professor e diretor artístico do grupo Sankofa de dança e percussão da State University of New York, Brockport, New York. (MORGAN, 2009, p. 108)

percebeu-se que Morgan também estimulou a criação por parte dos dançarinos, além do engajamento de elementos da cultura afro-brasileira. O coreógrafo estabeleceu uma estrutura espacial e expôs obras de artes visuais para que os alunos criassem seus próprios movimentos a partir daqueles estímulos. Na experiência, é possível notar que o coreógrafo criou novamente a possibilidade de justapor, na figura do dançarino, a função de atuante, que executa a performance, e de criador.

A relação com o público também vem sendo estimulada e desafiada no sentido de buscar uma participação, ou apreciação ativa, ao invés do expectar, assistir, observar, ou ver sem participar<sup>22</sup>. Espaços alternativos, disposições diferentes e trabalhos mais abertos para o diálogo com o outro já fazem parte da cena brasileira contemporânea. No estudo desenvolvido em *O Samba de roda: perspectiva sociocoreológica*, os deslizamentos foram claramente identificados no samba de roda, pois, percebeu-se a mobilidade das sambadeiras e dos sambadores dentro da roda.

A roda é formada por sambadeiras, sambadores, e músicos que tocam instrumentos como atabaque, pandeiro, e viola. Sambadeiras e sambadores, que apreciam a performance de quem está no centro são os mesmos que, a qualquer momento, tornam-se *performers*/criadores e entram na roda para desenvolver seu samba. (OLIVEIRA, 2012, p. 32) Eles ocupam assim, o lugar do ‘tratamento’ – quando no círculo observam, batem palmas, e respondem o coro; do ‘*medium*’ – quando recebem a umbigada e entram pra sambar; e da ‘ideia’ – quando estão ao centro criando ou improvisando seu samba.

A relação estabelecida entre *performers* e apreciadores caracteriza-se por uma participação ativa e interativa de ambos: *performer* e apreciador. É uma relação em que o apreciador é também participante, batendo palmas e cantando, e esta participação ativa não exclui do ‘tratamento’ os transeuntes que param pra observar a roda, e são integrados à roda, podendo entrar em performance se convidados pela umbigada. Um estado de presença, energia e espontaneidade se estabelece pela possibilidade de transição, pela possibilidade de entrar em performance. O

---

<sup>22</sup> <http://www.dicionarioinformal.com.br/espectar/>

momento da performance envolve criação pela improvisação, presença, e encenação.

Seguindo a mesma linha de pensamento, Pavis, que parte sempre do texto dramático para pensar a representação e a encenação, aponta como principal característica da encenação a relação entre todos os sistemas significantes, em particular da enunciação do texto dramático na representação. (PAVIS, 2008, p. 22) Para o autor, encenação resulta da relação tanto dos produtores da cena - os atores, o encenador e a cena em geral - quanto da recepção - espectadores - com os materiais cênicos que a partir daí são constituídos como sistemas significantes. Pavis afirma:

Decifrar a encenação consiste em receber e interpretar o sistema que se encontra na base da produção (no sentido inglês da palavra) da equipe artística. Não se trata de reconstituir as intenções do encenador, mas sim de emitir uma hipótese sobre o sistema escolhido pelos produtores, através daquilo que o espectador recebe (PAVIS, 2008, p. 23).

O autor, num exercício teórico, não procura “dizer aquilo que a encenação não deve ser [visão normativa demais]”, procura, então, “estabelecer aquilo que a teoria da encenação não pode, ou não pode mais, afirmar.” (PAVIS, 2008, p. 23) Ele observa a maneira como a encenação, algumas vezes, ainda é definida e reforça a ideia de que “não existe primado entre o texto e a cena, ambos são percebidos ao mesmo tempo e no mesmo lugar, sendo impossível declarar-se qual deles é anterior ao outro.” (PAVIS, 2008, p. 27) Pavis formula tal série de denegações<sup>23</sup>:

1. A encenação ‘não’ é a realização cênica de uma potencialidade textual [...] não consiste em encontrar significados cênicos que repetiriam de maneira redundante aquilo que o texto já estaria dizendo.

---

<sup>23</sup> O termo denegação é, no trecho citado, do livro *O teatro no cruzamento das culturas*, utilizado pelo autor indicando um ‘sentido diferente’ do descrito por Silva e por ele mesmo no *Dicionário de Teatro* (1999) como “termo da psicanálise que designa o processo que traz à consciência elementos reprimidos e que são, ao mesmo tempo, negados” (PAVIS, 1999, p. 89) De acordo com Silva (1998), o processo de denegação, por um lado, afirma a realidade da ação, permite que o público creia nessa ação, torna-a verdadeira; por outro, mantém o seu status de ficção: a ação é engendrada, artificial, e a sua inscrição no âmbito do real é de uma ordem diversa dos fatos do dia-a-dia, é um “discurso não-sério”, onde as asserções nele contidas, “não tem valor de verdade” (PAVIS *apud* SILVA, p. 27)

2. A encenação ‘não’ tem que ser fiel ao texto dramático. [...] Entendendo-se fidelidade em relação ao “pensamento” do “autor”, a uma tradição de representação, a forma ou ao sentido presente no texto.
3. A encenação ‘não’ aniquila nem dissolve o texto dramático. [...] A encenação traz novas enunciações a partir do que está enunciado no texto.
4. As encenações de um mesmo texto dramático, particularmente as realizadas em momentos históricos diferentes, ‘não’ dão a ler o mesmo texto. [...] A encenação se reelabora a cada contexto social e temporal, as enunciações se constroem e reconstroem a cada vez que são encenadas.
5. A encenação ‘não’ é a figuração, pela representação, do referente do texto dramático. A encenação ‘não’ é a concretização visual de “buracos” do texto que estariam à espera de representação para ganhar sentido.
6. A encenação ‘não’ é o reencontro de dois referentes (textual e cênico) ela não visa encontrar uma homologia estrutural entre os dois referentes.
7. A encenação ‘não’ é a representação performativa do texto. A encenação está livre para só colocar na prática enunciativa algumas indicações cênicas presentes no texto ou até nem colocar nenhuma (PAVIS, 2008, 24-26; destaques nosso)

Percebe-se que a encenação, sob a perspectiva paviniana, é o ponto de cruzamento entre o texto e a representação e acontece no espaço ‘entre’ que se constrói na relação. A encenação é o lugar de diálogo entre o verbal e o não-verbal, entre o que é dito e o que é mostrado. Constrói-se uma ideia de interação entre cena e recepção visto que esta acontece sempre em função de um contexto social de sua recepção ou na relação tríade: texto-cena-espectador. “[...] a encenação tal como a estamos redefinindo não existe a não ser quando o espectador a reconstrói, quando ela se torna a projeção criadora do espectador.” (PAVIS, 2008, p. 32)

Nesta redefinição proposta por Pavis entende-se que existe o metatexto da encenação que é uma reescritura cênica proposta, que organiza, de dentro do conjunto da encenação, aquilo que não se encontra no texto dramático, mas que, ao mesmo tempo, está no seu interior. E esta possível concretização só acontece a partir da relação com o espectador. A visão de Pavis em relação à encenação concorda com o que Antoin Compagnon (2010) aponta como uma tendência do pensamento contemporâneo, muitas vezes privilegiado na literatura, de considerar

para a interpretação do texto não somente a intenção do autor nem somente o texto, mas sim, o leitor como critério da significação literária. (COMPAGNON, 2010, p. 47)

A composição cênica ou encenação, é abordada por Pavis sob um aspecto relevante para este estudo seja pela ideia da interdisciplinaridade e coexistência entre os elementos componentes da cena, seja pelo entendimento de que esta acontece no ‘entre’ ou na interação. Partindo dos pensamentos de Miranda e Pavis a respeito da ‘cena’, percebe-se no samba que a encenação acontece toda vez que uma sambadeira ou um sambador entra na roda para representar ou apresentar o texto. A letra do samba está associada ao texto dramático pré-existente ao qual a encenação, sob a ótica logocêntrica, está sempre ligada. A representação se daria no próprio ato da encenação.

De acordo com Pavis (2008), a representação envolve tudo aquilo que ainda não foi recebido e descrito como um sistema de sentido, ou seja, que ainda não entrou em contato com a recepção ou que não passou pelo ‘tratamento’. Envolve o momento da criação e dos ensaios. Como no samba de roda toda a criação, aprendizado e treinamento acontecem na própria roda ou, na cena; supõe-se que os momentos da representação e da encenação ocorrem quase simultaneamente. O quase refere-se aos instantes de encorpção do texto; ao momento ‘entre’ o momento de escutar a letra do samba ou receber o texto e o momento de entrar em cena com essas informações no corpo.

Na sua representação improvisada de combinações de códigos específicos da dança do samba de roda do Recôncavo, em contato com a roda e as sambadeiras e sambadores que a compõem, se constrói a cena de tradição em movimento. Entre a música e a dança, entre a letra e a coreografia, entre a sambadeira ou sambador em performance e os sambadores do entorno encena-se o samba de roda.

Quando se está cantando, por exemplo, uma música cuja letra fala:

O velho sambava assim  
Coro: samba velho  
O velho é samba do velho  
Coro: samba velho (MOREIRA, 2009)

A sambadeira ou o sambador/*performer* que está entrando na roda para a sua dança, no mesmo instante, entra em performance encorpando a informação. Ela (e) percebe que no texto está presente a referência de outro corpo; do corpo de uma velha ou velho que samba. Esta informação textual permite que ela (e) traga no movimento, na dinâmica da dança e no seu modo de sambar características específicas daquele suposto personagem-tipo presente na música.

Pavis descreve o personagem-tipo como sendo a “personagem convencional que possui características físicas, fisiológicas e morais comuns conhecidas de antemão pelo público, e constantes durante toda peça” (PAVIS, 1999, p. 410). Neste caso, a velha ou velho apresentariam características comuns àquele grupo social enquanto figura bastante presente e facilmente identificável naquela sociedade e tempo. O indivíduo, com os seus *Trace Forms*<sup>24</sup> ou seu estilo pessoal e suas informações corporais, cria no próprio corpo uma maneira de expressar a velha ou o velho dançando. A sambadeira ou o sambador não tentam representar algo que preexiste, mas sim apresentar seu próprio corpo com impressões e informações que ele (a) julga relevantes e que estejam relacionadas de algum modo com aquele texto.

Existe uma relação direta entre o que está acontecendo na música, na poesia espontânea, ou no texto e o que acontece na dança, ou seja, na representação. Os movimentos e os gestos que vão sendo trazidos durante a dança da sambadeira ou do sambador/*performer* são improvisados a partir também dos estímulos que surgem no entorno - a roda - e no que está acontecendo fora da roda, o que caracteriza a encenação.

Os diferentes textos dramáticos trazem diferentes personagens-tipo, comumente encorpados ou que, no mínimo, tornam-se grandes influentes na performance das sambadeiras e dos sambadores. O velho, a menina faceira, o bêbado, o vagabundo; são muitos os exemplos das figuras sociais presentes nas histórias contadas e nas poesias criadas para o samba. As músicas são criadas tanto a partir de histórias sociais, vivenciadas por sambadeiras e sambadores no passado, quanto por acontecimentos mais recentes. Além de contar histórias, os textos para

---

<sup>24</sup>*Trace form*: conceito relacionado ao Sistema Laban que se refere aos traços ou qualidades de movimento específicos de cada indivíduo. (MIRANDA, 2008)



o samba podem ser poemas cantados. As chulas, por exemplo, podem ter sentido lógico e mensagem clara, com narrativa linear ou podem ser altamente simbólicas, parecendo expressar uma livre associação. (IPHAN, 2006, p. 127)

Aqui se propõe pensar também nos diversos outros textos para além do texto dramático. Bem como Pavis (2008) diferencia dramaturgia (texto dramático) e texto teatral (texto performativo ou encenação), Martins (1995) também o faz, mas ela problematiza a relação estreita entre texto escrito e representação presente no teatro ocidental, afirmando que em outras culturas essa ligação rompe-se, a exemplo da cultura africana. Martins exemplifica com a narrativa oral, como é o caso das letras do samba de roda, majoritariamente transmitidas oralmente. De acordo com Martins (1995, p. 53): “A própria narrativa oral, por exemplo, pode transformar-se em uma representação teatral, em um texto teatralizado que prescindir do texto escrito, substituído por um *corpus* verbal memorizado e retransmitido, através dos séculos, pela via oral”.

Assim como Martins aponta a narrativa oral como mote para a representação teatral, Lehman (2006), ao apresentar o teatro pós-dramático como espaço no qual “respiração, ritmo, e a constante atualização da presença visceral do corpo tornam-se prioridade sob o logos” (Tradução nossa)<sup>25</sup>, problematiza o texto dramático como essencial ou prioritário na composição teatral. O autor afirma que o que emerge neste teatro pós-dramático é a reformulação do *chora*.<sup>26</sup> (LEHMAN, 2006, p. 145) O autor propõe um espaço e discurso não hierarquizado e sem significados fixos onde não somente a palavra é signo expressivo, mas todo seu volume e suas ramificações. Neste espaço o corpo também entra como um produtor de “*text landscapes*”, literalmente paisagens de texto. (LEHMAN, 2006, p. 148; tradução nossa)

Lehman usa o termo paisagens como inspiração para falar de paisagens sonoras e paisagens textuais como espraiamento das formas básicas e codificadas das linguagens textual ou sonora. O autor afirma que: “Se a voz foi classicamente

---

<sup>25</sup> “[...] breath, rhythm, and the present actuality of the body’s visceral presence take precedence over the logos.” (LEHMAN, 2006, p. 145)

<sup>26</sup> Plural do neutro *chorum*, palavra latina que significa em português ‘dança em roda, dança em coro, conjunto’

definida como o instrumento mais importante do jogador, agora o corpo inteiro torna-se voz.” (LEHMAN, 2006, p. 149) Reforça-se a ideia do indivíduo como um todo na atuação e expressão produzindo significados e transmitindo mensagens enquanto comunicador, artista.

### 1.3 AS PREMISSAS IDENTIFICADAS NO SAMBA DE RODA

A partir da observação do samba de roda como ‘encenação’ foi possível perceber que na performance do samba de roda, existe uma estrutura (cênica) que se reproduz a cada evento como um todo mesmo que isto não implique numa repetição ou reprodução mimética do evento anterior. Cada evento é único, mas possui características e codificações que o especificam enquanto samba de roda do Recôncavo Baiano. Existem regras e determinadas convenções bastante específicas do samba de roda do Recôncavo bem como se pode notar também a presença de premissas que fazem parte deste evento de um modo mais amplo.

Dentre as características que especificam o samba de roda do Recôncavo Baiano, elencadas no DSR estão:

- A disposição dos participantes em círculo (A roda);
- A presença de instrumentos musicais – atabaques, pandeiros, prato e fãca, viola – com tocadores juntos no círculo;
- O canto de caráter responsorial e repetitivo;
- A coreografia sempre feita dentro da roda
- O fato de poder acontecer dentro de casa ou ao ar livre, em bar, praça ou terreiro de candomblé, constituindo-se em uma performance de caráter inclusivo (IPHAN, 2006, p. 24).

Dentre tais características encontram-se ainda subdivisões no que se refere à música e à dança, mas, aqui, evidenciam-se apenas as que se referem à parte da “coreografia sempre feita dentro da roda”. A dança da sambadeira ou do sambador/*performer*, em geral, segue a seguinte estrutura coreográfica: a partir da ‘umbigada’, a sambadeira ou sambador/*performer* inicia a sua dança e entra na roda; em seguida, o momento é o de ‘correr a roda’, a sambadeira ou

sambador/*performer* em performance percorre em sentido anti-horário a roda, estabelecendo relação com as sambadeiras e os sambadores/apreciadores e com os tocadores/*performers*; em seguida a sambadeira ou sambador “recorta o samba” dançando e cumprimentando cada instrumento; logo depois é o momento da livre improvisação ao centro, que é o momento de maior expressão das individualidades dentro do coletivo. Por fim, para dar continuidade ao samba de roda, a sambadeira ou sambador/*performer* em performance dá a ‘umbigada’ numa sambadeira ou sambador/apreciador que tenha escolhido para entrar em performance. (OLIVEIRA, 2012)

Tal estrutura coreográfica embasa o evento como um todo e caracteriza essa performance popular. Mesmo que possa parecer uma estrutura fechada, a beleza do samba está na liberdade de criação e possibilidade de expressão pessoal que cada *performer* tem dentro desta estrutura. Os componentes estruturantes do evento do samba de roda do Recôncavo Baiano são a estrutura cênica em si onde se evidencia a presença de três premissas interpretadas nessa pesquisa como fundamentais nessa manifestação de matriz afro-brasileira: a improvisação, a interação e a interface entre performance e teatralidade.

Tais premissas estão aqui destacadas como elementos que se deseja tomar como principais referenciais na reflexão sobre o processo de preparação do *performer* e da criação cênica negra brasileira contemporânea. Entende-se que tais premissas podem ser integradas ao processo de preparação e criação como elementos que desafiam a ideia de reprodução baseada num modelo ou ao trabalho com marcações e estruturas pré-elaboradas da encenação e já amarradas. Amarradas no sentido de não permitir maiores diálogos com individualidades e com o aqui e agora. Se a cena contemporânea vem propondo novos modos de relação com os espaços e o público, é interessante que os *performers* possam incorporar estas novas propostas desde o processo de preparação.

### **1.3.1 Improvisação: a criação na performance da sambadeira e do sambador**

A improvisação permeia o samba de roda como um todo, pois é este um evento que dialoga todo o tempo com os acontecimentos de dentro e de fora da roda,

estando aberto para o acaso e para o momento. Em termos da encenação que se está observando, o maior momento de improvisação acontece quando a sambadeira ou sambador/*performer* é convidado, através da umbigada para mostrar o seu samba. Este momento é descrito assim:

Com passos pessoais e formas melódicas peculiares, com gingado, balanço, requebros, sapateios, suspendendo a poeira do chão, com pulos, com participação coletiva e destaque individual, mas sem perder a cadência e a beleza, com expressão artística. (BIANCARDI, 2006, p. 277)

Essa é a hora de maior expectativa em relação à performance da sambadeira ou sambador por ser o momento em que a criação acontece. Questiona-se, então, se é possível pensar nesta performance popular como um lugar de composição coreográfica e criação já que não existe ali a intenção da criação artística ou de dar algum significado àquela dança. Julga-se necessário aqui rever o conceito de dança e composição ou criação em dança.

A dança está diretamente ligada ao movimento. O movimento, sob a perspectiva de Gil (2004), acontece no corpo. De acordo com Ferraz, Gil torna “inseparável corpo e movimento” (FERRAZ, 2007, p. 94) e, inspirado em Bergson, observa o movimento total ligado tanto a uma inteligência própria do corpo quanto a uma percepção deste corpo como algo “inseparável de um movimento nascente, infinitesimal e sempre presente, mesmo que não necessariamente visível [...]” (FERRAZ, 2007, p. 96). Para Gil, mesmo quando se está aparentemente parado ou no “ponto zero do movimento”<sup>27</sup>, o corpo respira, o sangue circula e os músculos estão em contração e extensão para manter o corpo vivo e em equilíbrio. Ou seja, existem microestruturas que continuam em movimento, em dinâmica, mesmo quando o corpo parece estar em estado estático.

A composição ou criação coreográfica produz um sentido próprio. Para Gil, o fator que se revela básico para o entendimento de uma dança ou de uma

---

<sup>27</sup> De acordo com Gil, o esforço que para Laban revela-se necessário para iniciar o movimento, começa no ponto zero do movimento. Gil descreve este ponto zero não como um ponto ausência, mas sim como um ponto que “existe apenas no próprio momento em que a forma dançada se instaura sem começo, como se a origem não se indicasse a si própria, a não ser como exterior ao que ela cria.” (GIL, 2004, p. 18)

coreografia pré-elaborada ou improvisada é a produção de um “nexo” (GIL, 2004, p. 80) ou sentido. Este sentido não está necessariamente relacionado com a intenção de produzir significado ou de realizar uma determinada função, pois a dança não pode ser entendida como a articulação de um vocabulário preciso, ou seja, como uma linguagem onde unidades definidas (fonemas<sup>28</sup>) articulam-se em monemas<sup>29</sup> e formam palavras com significados. Os gestos que constroem as frases coreográficas são completamente imprecisos e podem significar enquanto gesto, no entanto, diversas conotações existem para um mesmo gesto ou movimento.

As composições de movimento improvisadas também apresentam um nexo ou sentido. Na improvisação os movimentos não são pré-concebidos ou totalmente voluntários. No caso do samba de roda, uma coreografia improvisada, percebe-se sempre um sentido nas sequências de movimento e, portanto, pode-se entender a composição espontânea como um momento de criação em dança.

Na dança do samba de roda do Recôncavo pode-se observar que existe a criação em blocos de corpo/movimento cujos movimentos codificados, bem como o miudinho<sup>30</sup>, o corta-jaca<sup>31</sup> e o separa-o-visgo<sup>32</sup>, são domínios próprios desta dança. O momento da criação na dança do samba de roda acontece, efetivamente, no momento da entrada da sambadeira ou sambador no centro da roda. Este é o

---

<sup>28</sup> “Cada uma das unidades sonoras básicas de uma língua”. Unidade mínima da segunda articulação, o fonema não é significativo, mas, distintivo.

<sup>29</sup> Forma mínima da língua com significado. São unidades da primeira articulação. André Martinet distingue-as em lexemas, que se situam no léxico e morfemas os que se situam na gramática

<sup>30</sup>De acordo com o DSR, o miudinho é o gesto mais típico presente na coreografia realizada pelo sambador dentro da roda. “Feito, sobretudo, da cintura pra baixo, consiste num quase imperceptível sapatear para frente e para trás dos pés quase colados ao chão, com a movimentação correspondente dos quadris. Embora homens também possam dançar, há clara predominância de mulheres na dança, enquanto no toque dos instrumentos a predominância é masculina, com exceção do prato-e-faca.” (IPHAN, 2006, p. 24)

<sup>31</sup>No “corta-jaca” o sambista não para de correr a roda. Um dos pés (quase sempre o esquerdo) continua o passo básico, avançando e recuando como se fosse uma lâmina flexível, indo e vindo, penetrando num objeto de superfície áspera e conteúdo resistente. (BIANCARDI, 2006, p. 279)

<sup>32</sup>[...] para “separar-o-visgo”, sem mudar a marcação do pé esquerdo, abaixa e suspende o pé direito, gradativamente, várias vezes, em horizontal, nega a ponta numa espiral ligeira e, com mais energia, limpa a sola num gesto lateral. Há quem ‘corte a jaca e separe o visgo’ numa única sequência. O pé que corta, vez em quando, resvala para fora, como que tirando alguma coisa que se lhe estivesse presa. ... Entre o “cortar-a-jaca” e o “separar-o-visgo”, o sambista [...] dá um saltinho, agachando-se num jeito de pegar no chão um caroço imaginário que escapasse [...]. Há sambistas extremados que perseguem o caroço que rola, sambando meio abaixadinhos, num movimento de deslize enquanto a mão tateia o chão. (BIANCARDI, 2006, p. 279)

momento ápice da performance e o maior instante de invenção dentro de uma gama de símbolos que expressam movimentos e gestualidade particular.

O desenvolvimento da sua dança individual acontece a partir de combinações que cada sambadeira ou sambador/*performer* faz baseado no conjunto de movimentos básicos, sequenciando-os à sua maneira bem como, transgredindo-os e criando novas variações através dos mesmos movimentos ou até propondo movimentos novos no momento em que ele/a deixa o corpo experimentar e seguir um fluxo que foge ao domínio do racional. Cada composição coreográfica que acontece no aqui e agora é a dança ‘improvisada’ e composta pelos estímulos sentidos naquele momento.

Observando sob a perspectiva triádica sociocoreológica, percebe-se que ‘ideia’ e ‘*medium*’ fundem-se no momento da ‘improvisação’, pois, a sambadeira ou sambador, ao mesmo tempo em que tem a ideia, encorpa-a e executa-a durante sua performance. O texto é captado, através do samba cantado, e, o primeiro contato com os sambadores/apreciadores e com os instrumentos possibilitam a percepção da energia que está correndo no momento presente. O espaço-tempo é propício ao movimento do corpo, que está completamente ligado a todos esses estímulos. A sambadeira ou sambador/*performer* tem a possibilidade de compor sua dança em conjunto com a música, o batoque e a roda. Tais fatores fazem com que, mesmo que a sambadeira ou sambador/*performer* entre em performance mais de uma vez numa mesma roda, a sua composição nunca seja a mesma.

Neste momento estabelece-se uma identificação com o não-verbal – no caso do discurso corporal e gestual que compõe a dança – e verbal – no caso das letras das músicas ou poemas cantados – entre comunidade e indivíduo ou entre todos os sambadores/*performers* presentes na roda, mesmo que ocupando diferentes posições. Aborda-se a ‘improvisação’ como espaço para a construção livre de um discurso corporal e gestual espontâneo que permite ao corpo seguir o fluxo dos movimentos e os impulsos percebidos pelo *performer* revelando um pouco de cada indivíduo. Sambadeira e/ou sambador alcançam outro nível de conexão e integração com o próprio corpo e a própria dança. Corpo, música, letra, sensações, desejos e

intuições são engajados no samba e os *trace forms* se acentuam realçando a individualidade dentro do coletivo.

Nas invenções, proposições e características pessoais, encontra-se toda a riqueza de possibilidades e o caráter criativo desta dança. O samba é um lugar de alta investigação que acontece sem pretensão de acontecer e se desenrola à medida que, espontaneamente, as sambadeiras ou sambadores/*performers* se envolvem e se entregam ao jogo de composição ampliando a percepção para que esta composição o integre ao conjunto. Como dito acima, os estímulos para a criação são tanto internos quanto externos. A letra da música, o toque desafiador do atabaque ou da viola, o olhar de outra sambadeira ou sambador podem ser tomados como proposições para a composição e o desenvolvimento da performance que acontece no centro da roda.

Laban, segundo Launay, ao abordar a criação em dança apresenta o ato de improvisar como um permitir esquecer o estado presente do corpo para acolher os estímulos plurais da sua memória involuntária. Launay utiliza o termo saber-sentir para falar do lugar do não-querer e não-saber onde os movimentos do cotidiano, da dança, da natureza e das coisas se revelam, aleatoriamente, através do corpo/movimento em improviso no qual se criam forças que sejam *devir-coisas*, *devir-animais* (LAUNAY, 1998, p. 81). Estes *devir-coisas* e *devir-animais*, são interpretados como parte da gama de forças ou impulsos que geram os movimentos.

Laban chama de “estado de êxtase”, o estado em que o criador dançarino perde a consciência de sua aparência ou da realidade e “dá tudo de si”. (LABAN *apud* LAUNAY, 1998, p. 80). É como falar do mergulho no cerne do seu mundo interno.

O dançarino expulsa, então, de si, as imagens habituais do mundo. Ele vive uma experiência que implica em uma aprendizagem do saber-morrer (e portanto do saber-viver), do saber-desaparecer como promessa de rememoração e de experiência verdadeira. Essa experiência desperta o que Laban chama de “os perigos da mobilidade”, isto é, uma dissolução do eu nos fluxos corporais. O dançarino estaria, então, “por demais na matéria”. (LAUNAY, 1998, P. 81)

Quando Launay fala na “dissolução do eu nos fluxos corporais” como perigo da mobilidade, da mutabilidade e não permanência do ser, conduz ao pensamento de que a orientação criativa no estado de êxtase, coloca o artista ou dançarino entre a materialidade do movimento e a diversidade das possibilidades presentes na mobilidade e nos fluxos internos. E são estes fluxos internos que conduzem a sambadeira ou sambador/*performer* no momento ápice da sua criação dentro do vocabulário de códigos existentes no samba de roda. Ao se deixar levar por estes fluxos, sambadeiras e sambadores/*performers* transcendem as regras e códigos pelo calor do momento da ‘improvisação’. E a ‘improvisação’ é uma característica elementar na dança do samba e nas danças de matriz africana.

### **1.3.2 Interação ou interatividade na relação sambadeira ou sambador/*performer* e apreciador.**

O aspecto aqui abordado como princípio da interação ou interatividade foi observado no samba de roda como o aspecto relacional e interdependente para elementos e indivíduos que compõem a cena. As relações, a partir desta perspectiva, são fatores fundamentais para que o evento aconteça. A música se liga à dança, que se liga, por sua vez, à sambadeira ou ao sambador/*performer* que agrega corpo/movimento/espaco/tempo numa relação estreita com as sambadeiras ou sambadores/apreciadores que estabelecem o vínculo entre o que acontece dentro e fora da roda no lugar de atravessamentos.

De acordo com o DSR, na roda de samba, todos os presentes, mesmo que estejam ali pela primeira vez, são instados a participar ativamente cantando as respostas corais, batendo palmas e pés no ritmo da música e até dançando no meio da roda caso sejam umbigados (IPHAN, 2006, p. 24), o que configura uma situação relacional no sentido de estar atento e compondo com a música, o próprio corpo em movimento, a dança realizada ao centro, os sambadores/apreciadores que formam a roda e a possibilidade de ir ao centro para a performance.

O corpo é elemento chave para pensar no estabelecimento destas relações. E, para entender este corpo no samba de roda busca-se pensar primeiramente na



ideia de ‘encruzilhada’ abordada por Martins e Silva - que partem da “Zona de Turbulência” defendida por Ferracini na seguinte afirmação:

É um transbordamento de seu próprio corpo cotidiano, linha de fuga de seu plano de organização. Portanto, ao mesmo tempo em que o ator, em Estado Cênico, esta vivenciando uma absoluta condição de criação, entrega e diluição de seu corpo nessa zona intensiva, tudo também se encontra em uma condição de completa “consciência” desse próprio estado de criação, do outro ator, do público e do espaço. Isso significa que, para mim, enquanto ator, ao mesmo tempo em que minhas ações e estados afetam o espaço e o outro (ator ou público) esse mesmo outro (ator ou público) e o espaço também me afetam, fazendo com que desvios, lanças, setas, buracos, modificações e recriações de minhas ações e estados sejam alterados, redimensionados algumas vezes de maneira microscópica, outras vezes de forma macroscópica, dentro do próprio Estado Cênico. A essa zona que está “entre” minhas ações físicas, matrizes, estados, o espaço, o outro ator e o público e que afeta e é afetada chamo de Zona de Turbulência. (FERRACINI *apud* SILVA, 2010, p. 46)

Inspirada pelas manifestações populares brasileiras de matriz africana, Silva acrescenta a este lugar de intersecções - a Zona de Turbulência - as noções de sagrado e cotidiano, passado e futuro e do corpo em situação entre o jogo, a performance e o ritual. A autora recorre então ao termo ‘encruzilhada’ para referir-se a este espaço de intersecções, onde habita o que ela denomina de ‘corpo limiar’.

A encruzilhada, a princípio o encontro de ruas ou trilhas onde se faz oferenda pra Exu e sua falange, é tratado por Leda Maria de Martins (1997) não como um lugar concreto, mas sim como metáfora da noção de tempo-espaço e mais do que isso, como um ponto nodal que encontra no sistema filosófico-religioso de origem ioruba, uma complexa formulação: um lugar de intersecções, onde reina o senhor das encruzilhadas, portas e fronteiras, Exu Elegbara, princípio dinâmico que medeia todos os atos de criação e interpretação do conhecimento; Exu, “o dono do corpo”, na expressão de Muniz Sodré, (1977); (SILVA, 2010, p. 60).

Silva (2010) entende que as manifestações populares brasileiras de matriz africana, revelam, mesmo com suas diferentes especificidades, algo em comum: todas são performances que acontecem nesse lugar da ‘encruzilhada’. Lugar onde as informações se cruzam, lugar onde as hibridizações acontecem e, elementos de diferentes culturas são amalgamados. Neste tempo-espaço, ou entre-lugar habita o

‘corpo limiar’ que, representa o corpo em situação ‘entre’ o jogo, a performance e o ritual, e que, no devir presente-passado, atualiza identificações corporais herdadas de um processo histórico.

De acordo com Silva, tais manifestações reatualizam todo um saber filosófico banto, que se baseia na ideia de que a força vital se recria no movimento que mantém ligado o presente e o passado, o descendente e seus antepassados, o que, na perspectiva de Victor Turner pode ser considerado como uma nova fonte de poder ritual, além daquelas que o autor identifica nos rituais de passagem nas comunidades tribais. (SILVA, 2010)

*Em “Limial to liminoid, in Play, Flow, Ritual: An Essay in Comparative Symbology”, Turner procura comparar sistemas simbólicos de culturas que se desenvolveram antes e depois da Revolução Industrial (Turner, 1982c p. 30). Onde o termo liminoide, cunhado pelo próprio Turner, aparece sinalizando um fenômeno de semelhança sem ser idêntico ao limiar (Dawsey, 2005). Turner comenta que o ritual e as artes performativas derivam do cerne limiar do drama social. (SILVA, 2010, p. 4)*

A autora afirma que nesse contexto social, a performance, na concepção de Schechner, aparece como formas de poder limiar. Segundo Silva, para Schechner a performance pode ser compreendida em relação as concepções de ‘ser’, ‘fazer’, ‘mostrar-se fazendo’, ‘explicar ações demonstradas’. Ser é a existência em si mesma. Fazer é atividade de tudo que existe. Mostrar-se fazendo é performar: apontar, sublinhar e demonstrar a ação. Os estudos da performance são entendidos pelo autor como estudos de todas as ações demonstradas. Como citado anteriormente, Schechner afirma:

*Performances artísticas, rituais ou cotidianas – são feitas de comportamentos duplamente exercidos, comportamentos restaurados, ações performadas que as pessoas treinam para desempenhar, que têm que repetir e ensaiar. Está claro que fazer arte exige treino e esforço consciente. Mas a vida cotidiana também envolve anos de treinamento e aprendizado de parcelas específicas de comportamento, e requer a descoberta de como ajustar e exercer as ações de uma vida em relação às circunstâncias pessoais e comunitárias. (SCHECHNER, 2003 p. 27)*

A partir da percepção das performances como combinações de pedaços de comportamento que nunca são cópia um do outro, mas sim, variações em torno de um mesmo tema que se altera pelas circunstâncias e tornam-se únicas a cada evento, Silva afirma que “A particularidade de um evento está não apenas em sua presença, mas em sua interatividade. Assim, uma performance não está em algum lugar, mas entre, ela faz/mostra algo, performa entre.” (SILVA, 2010, p. 5)

Schechner (2003) propõe nessa perspectiva, tratar qualquer objeto, obra ou produto como performance, o que significa investigar como este objeto interage e se relaciona com outros objetos e seres enfatizando a ideia da existência desta apenas como ações, interações e relacionamentos, que é o modo como Silva aborda o corpo limiar no espaço da encruzilhada e, como, aqui, observa-se a relação estabelecida entre sambadeiras e sambadores/*performers* no samba de roda do Recôncavo Baiano, sempre em interação.

### **1.3.3 A interface: performance e teatralidade**

Marvin Carlson (2002 e 2010), Josette Feral (1982, 2003, e 2004) e Jean Alter (1990) são autores que tem se engajado na discussão em torno da performance e da teatralidade. Os autores tem modos diferenciados de tratar a relação entre performance e teatralidade, mas todos tanto direcionam o olhar para a performance referindo-se às linguagens artísticas, quanto problematizam o pensamento purista, que as correntes teóricas estruturalistas desenvolveram ao buscar negar o aspecto ilusionista e artificial da arte teatral e clamar por uma presença pura na performance.

É importante frisar que os autores abordam a performance referindo-se às linguagens artísticas ou representações das artes cênicas, pois, desde os anos 1960, esse termo ganhou diversas conotações nos campos das ciências sociais e linguística. (CARLSON 2002, TAYLOR 1996) De acordo com Carlson (2002), tal reconfiguração do termo ou ampliação do seu entendimento e significação deve-se à fertilização<sup>33</sup> entre o campo dos estudos teatrais e da performance e o campo das

---

<sup>33</sup> O autor utiliza o termo *cross-fertilization* que significa cruzamento entre os campos de estudo. (Carlson, 2002, p. 238)

ciências sociais. Teóricos, como Victor Turner (Antropologia), Richard Schechner (Teatro), Erving Goffman (Sociologia), e John Austin e John Searle (Linguística) contribuíram para a adoção do termo nestes diferentes campos de estudos, o que, segundo Carlson, alterou também abordagens e vocabulário crítico das produções teóricas contemporâneas (CARLSON, 2002, p. 238).

Atualmente, o termo performance pode estar ligado tanto à simples ações cotidianas quanto às artes cênicas. De acordo com Carlson (2002, p. 246), nas ciências sociais o termo tem sido usado para descrever ações diárias, todavia o uso mais comum do termo ainda está relacionado às artes cênicas em geral (circo, teatro, dança, e música) com participação de uma plateia. Nesse sentido, tal enfoque não estaria distante do que se propõe no segundo capítulo desta dissertação, que é o entendimento do termo performance englobando as artes cênicas, no caso da cena negra, teatro e dança. Esta conceitualização revela-se mais próxima do que Feral propõe como a existência de certa teatralidade na performance e da presença do caráter performativo na cena teatral.

Como descrito anteriormente, Feral (1997) problematiza a ideia de uma performance que exalta a presença pura ou que nega completamente o teatral, afirmando que toda performance é permeada pela teatralidade bem como a autora também sugere que o teatro seja contaminado pela performance. Percebe-se que tais contaminações entre as linguagens teatral e da performance ampliam as possibilidades de expressividade cênica. A autora recorre aos termos performance e teatralidade como complementares descrevendo-os da seguinte maneira:

Teatralidade pode ser vista como composta de duas partes diferentes: uma que evidencia a performance, e é composta das realidades do imaginário, e a outra que evidencia o teatral, e é composta de estruturas simbólicas específicas. A primeira origina-se no sujeito e permite que seus fluxos de desejo falem. A última inscreve o sujeito na lei e nos códigos teatrais, ou seja, no simbólico. Teatralidade decorre do jogo entre essas duas realidades. A partir de então ela é, necessariamente, uma teatralidade amarrada a um sujeito desejante, um fato que, sem dúvida, conta para a nossa dificuldade em defini-la. Teatralidade não pode ser para si, ela deve ser para além. Em outras palavras, ela é para o outro.<sup>34</sup> (Tradução nossa)

---

<sup>34</sup> “Theatricality can therefore be seen as composed of two different parts: one highlights performance and is

No segundo capítulo, em que se aborda as tendências da cena negra contemporânea e suas aproximações da linguagem da performance, enveredar-se-á, mais profundamente, no estudo das características da performance e da teatralidade. Aqui, a proposta é focar a interface performance e teatralidade dentro do samba de roda. Ao observar o samba de roda do Recôncavo Baiano como cena sociocoreológica, tanto o aspecto performativo quanto o teatral são percebidos.

Ao mesmo tempo em que a ação em si é bastante valorizada surgem personagens-tipo que se constroem e se desconstroem a cada performance além da relação entre observador e observado ocupar o lugar do entre sendo o lugar de apreciação desafiado pelo caráter participativo do evento. Para exemplificar esta premissa no samba de roda do Recôncavo Baiano, rememora-se agora a descrição da performance da sambadeira e do sambador a partir do estímulo musical ou textual, quando se canta uma música cuja letra fala que “o velho sambava assim” já citado anteriormente.

Observa-se, nesse caso, que a sambadeira ou sambador/*performer* entra na roda para a sua dança encorpando aquela informação à sua performance, espontaneamente, no instante presente. Ela (e) percebe que no texto está presente a referência do corpo de um velho que samba. Esta informação textual permite que ela (e) traga, no movimento, na dinâmica da dança e no seu modo de sambar, características específicas daquele suposto personagem-tipo presente na música, mesmo sem necessariamente ter que recorrer à mimese, mas expondo certa teatralidade ou representatividade.

A sambadeira ou o sambador/*performer* parte da percepção de tais informações no próprio corpo e atualizam-nas no presente ao mesmo tempo em que representam algo que preexiste. Existe uma relação direta entre o que está

---

made up of the realities of the imaginary; and the other highlights the theatrical and is made up of specific symbolic structures. The former originates within the subject and allows his flows of desire to speak; the latter inscribes the subject in the law and in theatrical codes, which is to say, in the symbolic. Theatricality arises from the play between these two realities. From then on it is necessarily a theatricality tied to a desiring subject, a fact which no doubt accounts for our difficulty in defining it. Theatricality cannot be, it must be for someone. In other words, it is for the Other.”<sup>34</sup> (FERAL, 1997, p. 297)

acontecendo na música, na poesia espontânea, ou no texto e o que acontece na dança. Os movimentos e os gestos que vão sendo trazidos durante a dança da sambadeira ou sambador/*performer* são improvisados, mas, o estímulo se repete a cada vez que a mesma música é cantada na roda.

## **CAPÍTULO 2 - A CENA NEGRA BRASILEIRA**

O que se denomina aqui cena negra brasileira, mais do que categorizar, busca abarcar as diversas manifestações de artes cênicas, especificamente de teatro e dança negras contemporâneas. Sem o intuito de fazer uma abordagem historicista, envereda-se, aqui, na investigação tanto de características, marcas e pontos que têm imprimido certa singularidade à cena negra brasileira nos séculos XX e XXI, quanto na observação de que diferentes caminhos estéticos são apontados por esta cena. A diversidade e particularidade das expressões artísticas negras revelam a complexidade nos estudos destas propostas estéticas e, apesar de não serem enfatizadas aqui em maiores detalhes, precisam ser reconhecidas.

A autora Leda Martins usa o termo ‘sulcos’ para referir-se aos movimentos ou iniciativas na produção cênica brasileira que propulsionaram outras produções e investigações artísticas no país. Foram movimentos que geraram novas criações e multiplicaram o desejo de desenvolvimento de uma estética negra em cena. De acordo com a autora, pensar numa linha histórica contínua seria difícil, principalmente em termos de Brasil como um todo onde algumas manifestações aconteceram simultaneamente. Ao comparar o teatro brasileiro com a produção teatral negra nos Estados Unidos a autora afirma:

[...] no Brasil, ao contrário, o teatro negro produz um sulco ou sulcos que parecem esgotar-se em sua autonomia. Ao se pensar um teatro negro no Brasil é obrigatório reportar-se, quase que exclusivamente, ao Teatro Experimental do negro, a sua marca visível no teatro brasileiro, ao Teatro Popular Solano Trindade, e a algumas produções esparsas de escritores contemporâneos. (MARTINS, 1995, p. 77)

Em termos de expressão teatral, o Teatro Experimental do Negro, doravante TEN, fundado por Abdias Nascimento, inspirou e alimentou a cena negra tanto no sentido de abrir espaço para a formação de atores negros que até então não tinham espaço nas artes cênicas para desenvolver-se profissionalmente, quanto no sentido de inspirar a criação de novos grupos ou companhias teatrais e de dança negra até os anos 2000 como é o caso do Balé Folclórico de Mercedes Batista (1960) e da Companhia dos Comuns (2000). No decorrer deste capítulo discorrer-se-á sobre as contribuições do TEN para o teatro politicamente engajado.

Não se pretende, neste capítulo, esgotar ou explorar todos os sulcos da produção artística negra brasileira, mas focá-los apenas nas cidades de Salvador e Rio de Janeiro,

referindo-se aos trabalhos a que se teve acesso através de literatura localizada e experiência prática e aos que foram considerados imprescindíveis para este estudo. Enfatizaram-se, então, os elementos que alimentaram e alimentam a cena negra brasileira, identificando que a partir destes sulcos esta cena ramifica-se em diferentes direções pelo país e gera uma multiplicidade na linguagem.

Como principais traços geradores desse discurso cênico-dramático particular da cena negra brasileira, Martins (1995, p. 86-88) destaca o ato de transferência e atualização de uma memória cultural construída a partir do cruzamento de informações culturais, filosóficas, e metafísicas que se traduzem verbalmente, cenicamente, gestualmente, corporalmente e ritmicamente; o uso de estratégias que expressam o caráter teatral presente nas manifestações culturais; o uso dos elementos culturais e religiosos nas entrelinhas dos discursos teatrais; a mudança no modo de representação da figura do negro que passa da “situação de objeto enunciado” (MARTINS, 1995, p. 87) para sujeito que constrói seu próprio discurso; a produção de um entendimento do sujeito mais plural, transgredindo a ideia normativa do sujeito branco; a formação de uma plateia como parceira no sentido de construir um movimento coletivo.

A partir dos traços apontados por Martins e pela produção em torno da cena negra brasileira de outros autores, é possível identificar duas linhas principais de trabalho nas artes cênicas: uma relacionada e alimentada pelas manifestações culturais e religiosas afro-brasileiras e outra que, além de alimentar-se pelas manifestações culturais e afro-religiosas, engajam-se na construção de um discurso político de militância negra. De certa forma, um discurso político mais engajado seria uma subdivisão da cena na esfera artística, como aponta Lima (2010), já que esta cena também carrega os traços culturais em si. Para ambas as linhas de trabalho, a presença do corpo negro em cena é uma condição fundamental, já que no século XVII era natural encontrar atores brancos que se pintavam de preto para representar personagens negros na cena. (LIMA, 2010, p. 2)

Essa é uma discussão consideravelmente recente; as reflexões acadêmicas em torno da cena negra brasileira emergiram nos anos 1980 e têm se intensificado na contemporaneidade. Apesar da criação do TEN ter acontecido em 1944 e de Abdias do Nascimento desde então ter incitado a discussão racial na cena artística, acadêmicos e artistas brasileiros têm intensificado, mais recentemente, as reflexões e publicações em busca de um



delineamento de uma estética negra. Reflete-se então sobre uma cena negra enquanto linguagem diferenciada do teatro e dança de matriz europeia. Nesse sentido, alguns autores atêm-se a identificar pontos comuns existentes entre os grupos e companhias negras. Esses autores adotam diferentes termos para referir-se a esta cena, mas na multiplicidade de termos é possível observar claramente as duas linhas apontadas anteriormente.

Performance africanista, Performance negra, Teatro negro, Cena negra brasileira, Teatro negro engajado, Dança afro, Dança afro-brasileira, Dança afro-contemporânea, Dança brasileira contemporânea, dentre outras, são algumas das inúmeras denominações atribuídas às expressões artísticas de teatro e dança negra brasileira. Contudo, o aspecto mais enfatizado aqui é a discussão que vai além da definição de termos e que gira em torno do reconhecimento das diversas possibilidades estéticas que permitem uma conexão dos artistas não apenas com a sua arte, mas que abre espaço para a expressão de suas identidades culturais e raciais.

Inicia-se, então, esta seção procurando entender como a cena negra brasileira tem sido abordada pelos autores<sup>35</sup> que têm foco direto na discussão acerca do teatro e dança negras, a exemplo de Leda Maria Martins<sup>36</sup>, Evani Tavares Lima<sup>37</sup>, Julio Moracen Naranjo<sup>38</sup>, Clyde Morgan, Inaicyrá Falcão<sup>39</sup>, Eusébio Lobo da Silva<sup>40</sup>, e Renata de Lima Silva<sup>41</sup>, procurando colocar essas reflexões acadêmicas em diálogo com alguns dos trabalhos desenvolvidos por artistas que empiricamente sustentam o movimento de construção da cena negra brasileira na Bahia e no Rio de Janeiro. Reconhece-se que outros artistas também contribuem com a cena negra, porém não será possível discorrer sobre cada um deles, citando aqueles aos quais se teve acesso. Nomes como Domingos Campos<sup>42</sup>, Edvaldo Carneiro (Camisa Roxa)<sup>43</sup>, Emilia

---

<sup>35</sup> O *curriculum* resumido, porém com maiores detalhes, desses autores encontra-se no ‘Apêndice’ A dessa dissertação.

<sup>36</sup> Poeta e Ensaísta. Atualmente é professora associada da Universidade Federal de Minas Gerais.

<sup>37</sup> Doutora em Artes (teatro) pela Unicamp.

<sup>38</sup> Antropólogo e diretor de teatro. Atualmente é professor de História e Patrimônio Imaterial na Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP/SP) e Pesquisador do Centro de Teatro e Dança de Havana.

<sup>39</sup> Cantora lírica, professora associada do Departamento de Artes Corporais e coordenadora da comissão de Pós-graduação em Artes, do Instituto de Artes da UNICAMP.

<sup>40</sup> Atualmente é Doutor Livre Docente da Universidade Estadual de Campinas.

<sup>41</sup> Doutorado em Artes pela Universidade Estadual de Campinas, Brasil (2010). Professor adjunto da Universidade Federal de Goiás, Brasil.

<sup>42</sup> Dançarino e coreógrafo da Companhia de dança Brasil Tropical (Bahia).

<sup>43</sup> Capoeirista, diretor da Companhia Brasil Tropical.

Biancardi<sup>44</sup>, Mestre King<sup>45</sup>, Augusto Omolu<sup>46</sup>, Rosângela Silvestre<sup>47</sup>, Armando Pequeno<sup>48</sup>, Isaura Oliveira<sup>49</sup>, Leda Ornelas<sup>50</sup>, Tânia Bispo<sup>51</sup>, Silvia Rita<sup>52</sup>, José Carlos de Arandiba – Zebrinha<sup>53</sup>, Walson Botelho<sup>54</sup>, Jelton Vieira<sup>55</sup>, Edileusa Santos<sup>56</sup>, Elísio Pitta<sup>57</sup>, Nildinha Fonseca<sup>58</sup>, Marcio Meirelles<sup>59</sup>, Angelo Flávio<sup>60</sup>, Fernanda Júlia<sup>61</sup>, Maurício Assunção<sup>62</sup>, Luiz

---

<sup>44</sup> Folclorista, etnomusicóloga, professora, compositora, escritora, colecionadora e pesquisadora da música folclórica brasileira.

<sup>45</sup> Raimundo Bispo dos Santos. Coreógrafo e professor de dança Afro-brasileira responsável pela formação de muitos artistas baianos.

<sup>46</sup> Dançarino, professor e coreógrafo de dança em Técnica Afro-brasileira de dança. Iniciou sua carreira na dança com o Viva Bahia.

<sup>47</sup> Coreógrafa, instrutora, dançarina e criadora da Silvestre técnica de dança. Graduada em dança e especializada em coreografia pela Universidade Federal da Bahia.

<sup>48</sup> Coreógrafo, professor e bailarino baiano. Atualmente dirige e coreografa companhia de dança na França.

<sup>49</sup> Atriz, dançarina, coreógrafa e educadora cultural. Coreógrafa convidada pelo Dimensões dança e teatro no Congo Line Square Project in Okland, USA.

<sup>50</sup> Assistente de Direção e Produção na Escola de Dança da UFBA e coordenadora do Núcleo de Estudo da Dança Afro Odundê na Escola de Dança da UFBA.

<sup>51</sup> Dançarina, coreógrafa e professora de dança. Atua em oficinas e cursos na UFBA, FUNCEB, e SESC (Salvador-BA).

<sup>52</sup> Licenciada em dança pela Universidade Federal da Bahia-UFBA. Presidente do Núcleo de Arte e Cultura Rumpilê do Engenho – NACRE, parceiro do Coletivo de Entidades Negras – CEN-BA. Coordenadora do Grupo Cultural da Terceira Idade – G.C.T.I. Desenvolve, há mais de 18 anos, um trabalho voltado para o corpo na dança de matriz Africana.

<sup>53</sup> Coreógrafo do Balé Folclórico da Bahia e diretor coreográfico do Bando de Teatro Olodum.

<sup>54</sup> Fundador e diretor artístico da companhia Balé Folclórico da Bahia. Iniciou sua carreira artística com o Viva Bahia.

<sup>55</sup> Mestre de Capoeira do grupo Luanda, coreógrafo e diretor da companhia *Dance Brazil*. Iniciou sua carreira artística dançando com o Viva Bahia.

<sup>56</sup> Professora, dançarina, coreógrafa. Ao longo dos anos, pesquisa a dança negra. É graduada em Licenciatura em Dança pela Universidade Federal da Bahia. Diretora Artística e Coreógrafa do grupo de pesquisa Odundê da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. (UFBA).

<sup>57</sup> Coreógrafo, dançarino e diretor do Balé da Mata. Natural da Bahia, com formação artística nos Estados Unidos.

<sup>58</sup> Assistente coreográfica, dançarina e professor de dança Afro-contemporânea brasileira. Graduada em dança pela Universidade Federal da Bahia.

<sup>59</sup> Diretor e fundador do Bando de Teatro Olodum.

<sup>60</sup> Ator, diretor, e militante baiano graduado em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia. Fundador da Cia Teatral Abdias Nascimento na UFBA, primeiro grupo negro de teatro de formação superior na Bahia.

<sup>61</sup> Dramaturga, diretora, e pesquisadora da cultura Africana no Brasil. Diretora do NATA companhia teatral, Alagoinhas, Bahia.

<sup>62</sup> Ator que tem como mais recente espetáculo o premiado *Casa de Ferro*. Responsável pela direção do Teatro Gamboa Nova. O seu trabalho desenvolve-se com a discussão do corpo metamorfoseado, observando a transformação do corpo cotidiano num espaço extra-cotidiano. (<http://ultimobaile.com/?p=510>. Acessado em 1 de Abril de 2013).

de Abreu<sup>63</sup>, na Bahia e Abdias Nascimento<sup>64</sup>, Mercedes Batista<sup>65</sup>, Haroldo Costa<sup>66</sup>, Rubens Barbot<sup>67</sup>, Hilton Cobra<sup>68</sup>, Carmem Luz<sup>69</sup>, Charles Nelson<sup>70</sup>, Valéria Monã<sup>71</sup>, Dênis Gonçalves<sup>72</sup>, dentre outros no Rio de Janeiro não poderiam deixar de ser ao menos mencionados.

Ao mencionar alguns dos importantes nomes de autores e artistas da dança negra na Bahia e no Rio de Janeiro, flexibilizando geograficamente as fronteiras destes estados para incluir autores e artistas importantes para esse trabalho localizados em outros estados, a exemplo de Renata de Lima Silva e Luiz de Abreu, naturais de São Paulo, imediatamente depara-se com um primeiro dilema: identificar os critérios utilizados para a classificação de certos grupos, companhias e coreógrafos como parte da cena negra brasileira ou não. Reconhece-se uma limitação nesta observação. Como apontado acima, utiliza-se aqui as características identificadas na cena negra, ou seja, presença do corpo negro em cena, conexão com elementos culturais e religiosos afro-brasileiros, e engajamento político. No entanto, é patente que existem dúvidas em relação à esta categorização quando se evita pensar em um modelo ou imagem essencializada da linguagem.

No III Fórum Nacional de Performance Negra<sup>73</sup> foram mapeados e identificados cerca de cento e cinquenta grupos de teatro e dança negra no Brasil. No entanto, é importante perceber que existem grupos que mesmo não participando diretamente de organizações artísticas de militância negra, participam deste cenário e levantam reflexões acerca das questões raciais através de suas pesquisas e/ou trabalhos artísticos e das suas ações. Na

---

<sup>63</sup> Dançarino e coreógrafo que vive e trabalha entre São Paulo e Salvador. Realiza seu primeiro contato com a dança por meio da umbanda. Atualmente aprofunda suas investigações sobre 'corpo negro'.

<sup>64</sup> Proeminente acadêmico, artista e político. Fundador do Teatro Experimental do Negro (1944).

<sup>65</sup> Bailarina, coreógrafa e fundadora do Ballet folclórico Mercedes Batista (1950). Figura emblemática para a dança brasileira.

<sup>66</sup> Ator e produtor cultural no Rio de Janeiro. Fundador, diretor artístico e dançarino da Cia. De danças Brasileira.

<sup>67</sup> Dançarino, coreógrafo, e diretor da Cia Rubens Barbot Teatro de Dança. (1990)

<sup>68</sup> Ator, diretor, e fundador da Cia dos Comuns (2001). Atualmente presidente da Fundação Palmares.

<sup>69</sup> Atriz e coreógrafa, fundadora e diretora da Cia Étnica de Dança (1994).

<sup>70</sup> Bailarino, ator, e coreógrafo, aluno de Mercedes Batista. Fundador da cia, *Ilê-Ofé* (1983).

<sup>71</sup> Bailarina, atriz, coreógrafa e professor de dança Afro.

<sup>72</sup> Bailarino e coreógrafo, assistente de coreografia nos trabalhos da Cia dos Comuns.

<sup>73</sup> Com três edições realizadas (2005, 2006 e 2009), O Fórum de Performance Negra é um dos eventos produzidos pelas companhias Bando de Teatro Olodum e Companhia dos Comuns que tem promovido o encontro de representantes das companhias de teatro e dança negras brasileiras além de pesquisadores acadêmicos com pesquisas desenvolvidas em torno da performance negra.

Bahia, por exemplo, é fundamental examinar o trabalho de coreógrafos negros, que trabalham com dançarinos, não necessariamente, mas em sua maioria negros e que, apesar de não se engajarem diretamente com movimentos organizados para a luta racial, atuam no campo da dança contemporânea ativamente levantando questionamentos e revelando a realidade negra em suas coreografias e no ensino da dança como é o caso dos coreógrafos Jorge Silva, Paco Gomes, Mathias Santiago, dentre outros. Nesse sentido, aponta-se aqui a necessidade de reconhecer que ao falar de cena negra brasileira podem existir outras maneiras de entender como esta cena negra se configura.

Outra discussão importante abordada localiza-se na interface de teatro e dança. O uso do termo cena negra brasileira para referir-se a ambos, de certa forma já indica o desejo de entender estas cenas como integradas. Observa-se como as interseções fazem parte da cena negra brasileira e como estas tem se intensificado, requerendo mudanças também nos processos de preparação e criação do *performer* que atua nesta cena híbrida.

## 2.1 PROPOSTAS ESTÉTICAS

Dentre os diversos termos utilizados para descrever, analisar e levantar discussões em torno da cena negra brasileira, observam-se maneiras e especificidades em cada autor, mas, ao mesmo tempo, encontram-se convergências às quais se dá maior atenção neste subcapítulo. Ao tratar da cena negra, duas grandes categorias ainda não apontadas aqui podem ser observadas pelos autores citados: uma categoria que engloba todas as formas de expressão e manifestações espetaculares ou de teatralidade a exemplo dos congados, reisados, sambas de umbigada, e capoeira, que é denominada: Teatro Negro *Lacto Sensu* (MARTINS, 1995), Drama Ritual (NARANJO, 2010), Performance Negra (LIMA, 2010), e Dança Popular Brasileira (SILVA, 2010) e a outra grande categoria refere-se, mais especificamente, às expressões teatrais codificadas ou expressões literalmente artísticas denominada: Teatro Negro *Stricto sensu* (MARTINS, 1995), Teatro Negro (NARANJO, 2010), Teatro de Expressão negra e Presença (LIMA, 2010), e Dança Afro-brasileira, Afro-moderna ou Afro-contemporânea (SILVA, 2010).

Em relação à primeira categoria ou à cultura negra brasileira, Martins (1995, p. 53) pontua o “caráter de representação e ritualização” como uma marca peculiar e diferencial do teatro negro brasileiro em geral. Esta marca possibilita uma percepção das manifestações

culturais brasileiras como espaços fortes de resistência e conexão com as matrizes africanas. Na observação do samba de roda, por exemplo, percebe-se esta particularidade e caráter performático e teatral da cena, aspectos raramente encontrados em manifestações populares europeias.

Além disso, estas manifestações alimentam as produções artísticas ou a cena negra brasileira imprimindo peculiaridade estética. Em outras palavras, a cena negra brasileira é fortemente influenciada pelas religiões de matriz africana e pelas manifestações culturais tanto nos seus processos criativos quanto nas cenas. Traços da religiosidade e tradição afro-brasileira são fatores determinantes no processo de construção estética negra. De acordo com Martins, o teatro negro que se forma das fusões com estas manifestações, não está desvinculado do cotidiano e sim aliado à realidade. Para a autora, “Pensar um teatro negro, em uma acepção estrita, demanda, portanto, a compreensão e o reconhecimento desse arcabouço teatral que funda a própria experiência expressiva do negro.” (MARTINS, 1995, p. 65)

### **2.1.1 Do popular à arte: relação da cena negra com as manifestações culturais**

Como visto, as performances ritualísticas são, muitas vezes, fundantes no processo de elaboração dos espetáculos artísticos da cena negra. É possível encontrar companhias ou espetáculos de companhias que transitam entre reelaborações ou releituras e reprodução de alguns rituais em cena, a exemplo do Teatro Folclórico Brasileiro<sup>74</sup>, Balé Folclórico de Mercedes Batista<sup>75</sup>, e dos grupos Olodumaré<sup>76</sup>, Viva Bahia<sup>77</sup>, o Ballet Brasil Tropical<sup>78</sup>, e o Balé Folclórico da Bahia<sup>79</sup>. (SANTOS, 2005, p. 40 & PAIXÃO, 2012, p. 141) Todas essas companhias deram visibilidade internacional à cultura afro-brasileira e permitiram que fossem criadas conexões entre os estudos técnicos da dança moderna negra norte americana com elementos da cultura afro-brasileira.

---

<sup>74</sup> Grupo baiano criado em 1949 por Miecio Askanasy e Haroldo Costa e depois conhecido como Brasiliana.

<sup>75</sup> Grupo criado em 1953 no Rio de Janeiro.

<sup>76</sup> Grupo criado em 1960 por Domingos Campos e Edvaldo Carneiro (Camisa Roxa) na Bahia

<sup>77</sup> Grupo criado e dirigido por Emilia Biancardi em 1976.

<sup>78</sup> Grupo criado e dirigido por Edvado Carneiro (Camisa Roxa) na Bahia mas que firmou-se no Rio de Janeiro.

<sup>79</sup> Companhia criada em 1988 por Walson Botelho e Ninho Reis.

A influência das técnicas de Horton, estudada pela companhia Alvin Ailey, e da técnica desenvolvida por Katherine Dunham, no Brasil, é resultante da saída de dançarinos durante *tournées* internacionais com estas companhias e/ou em temporadas de estudos nestes lugares. Pode-se dizer que as companhias folclóricas de dança, indiretamente, foram sulcos responsáveis pela disseminação das técnicas de dança moderna norte-americanas na dança negra brasileira. Na companhia Viva Bahia, por exemplo, formaram-se os profissionais Augusto Omolú, Walson Botelho, e Jelon Vieira, hoje com seus próprios trabalhos e companhias.

Entre as décadas de 1940 e 1970, grande parte dos grupos folclóricos fez apresentações nos Estados Unidos e Europa possibilitando este intercâmbio. (Paixão, 2012, p. 140) Mercedes Batista, Mestre King, Eusébio Lobo da Silva, Inaicyrá Falcão dos Santos, Zebrinha, Rosângela Silvestre, Elísio Pitta, Jelon Vieira, dentre outros, são alguns exemplos de dançarinos e coreógrafos que trouxeram certa influência dessas técnicas como base para desenvolverem seus trabalhos que colocam as técnicas de dança moderna negra norte americana em diálogo com suas experiências próprias com a cultura brasileira e as religiões afro-brasileiras.

Mercedes Batista, por exemplo, mesclou os elementos da técnica de Dunham com elementos do balé clássico e do candomblé. Eusébio Lobo da Silva, Mestre King, Elísio Pitta, e Jelon Vieira, cada um a seu modo, mesclaram esses elementos com a capoeira. Silva, particularmente, mesclou elementos da técnica de Dunham, com a qual estudou entre os anos de 1977 e 1980, com a capoeira. O professor fez mestrado na *Katherine Dunham School of arts and research* e, com toda a prática da capoeira enquanto mestre, estudou o corpo em sua individualidade e no jogo com o outro. (SILVA, 2011, p. 4)

Katherine Dunham foi importante antropóloga e dançarina que entre os anos 1930 e 1940 realizou pesquisa no Haiti, mais especificamente com o *Voudou*. A partir de pesquisa e de sua experiência com a dança moderna e o balé clássico, a bailarina e coreógrafa desenvolveu a sua técnica junto à companhia de dança com a qual esteve no Brasil nos anos 1950 (PAIXÃO, 2012, p. 140). Naquela ocasião, Mercedes Batista foi convidada para estudar durante um ano na sua escola em Nova York e, a partir do conhecimento da técnica de Dunham e da vivência próxima nos espetáculos criados pela coreógrafa, Mercedes desenvolveu seu próprio trabalho no Brasil nos anos 1960.

Outros coreógrafos, como Elísio Pitta e Jelon Vieira, mantiveram seu trabalho com a capoeira mais próximo da técnica de Horton. O coreógrafo Elísio Pitta afirma que a técnica de Horton é a sua principal ferramenta, o que vem à tona quando ele coreografa. Ele afirma: “as vezes tento deixar mais fluido, mas é inevitável a técnica aparecer”.<sup>80</sup> Na companhia Balé da Mata, dirigida por ele, os dançarinos têm na sua manutenção aulas de ballet clássico, Horton e capoeira. Lester Horton, dançarino e coreógrafo norte-americano, desenvolveu sua técnica de dança incorporando elementos da dança popular norte-americana, gestuais de braços da dança japonesa, separação de movimentos de cabeça, mãos, e olhos da dança Javanesa e Balinesa, além dos movimentos circulares inspirados nas danças afro-caribenhas. A técnica de Horton foi bastante utilizada pelo coreógrafo Alvin Ailey na sua companhia.<sup>81</sup>

O coreógrafo Jelon Vieira, que estudou com Alvin Ailey em Nova York nos anos 1970, mantém muitos elementos da técnica de Horton fundindo-os com movimentos da capoeira regional de Bimba. Identifica-se uma diferença grande entre os trabalhos desenvolvidos pelos dançarinos, coreógrafos e professores brasileiros a partir das suas experiências internacionais com as mesmas técnicas. De igual matriz ou base, surgem novas vertentes. Como Martins (1995, p. 77) afirma, os sulcos foram objetos originários de outras tantas variações na cena negra brasileira, não uma origem em si.

Os espetáculos das companhias brasileiras de dança que possibilitaram o intercâmbio entre os dançarinos, majoritariamente, “retratavam a herança africana brasileira” (SANTOS, 2005, p. 40) e tinham um trabalho de cunho mais folclórico, em sua maioria reproduzindo rituais da cena popular na cena artística. Algumas dessas companhias continuam atuando na contemporaneidade, a exemplo do Balé Folclórico da Bahia. De acordo com Paixão (2012, p. 147), no “trabalho de excelência” realizado pelo Balé Folclórico da Bahia - companhia que tem reconhecimento internacional como “uma das melhores e mais significativas companhias de dança negra no mundo” - em alguns espetáculos os rituais sagrados são apresentados na cena teatral exatamente como são, ou seja, eles são reproduzidos no palco. A autora afirma, ainda, que a vasta experiência no campo da dança afro-brasileira, moderna e clássica, tanto do diretor Walson Botelho quanto do coreógrafo Zebrinha “não os impede

---

<sup>80</sup> Entrevista realizada no dia 10/08/2012 em Salvador-BA. Ver Apêndice B p. 157.

<sup>81</sup> Disponível em: [http://en.wikipedia.org/wiki/Lester\\_Horton](http://en.wikipedia.org/wiki/Lester_Horton). Acessado em 12/01/2013.

de, em alguns casos, realizar uma representação de aspectos do contexto ritual e sagrado ao invés de investir numa reelaboração dos mesmos.” (PAIXÃO, 2012, p. 147)

Embora o Balé Folclórico da Bahia seja um exemplo de companhia que, em certas ocasiões, reproduz rituais em cena, seus trabalhos contemporâneos também envolvem releituras. A maior parte das companhias que atua na cena negra brasileira no século XXI tende a não reproduzir o ritual na cena teatral, mas sim alimentar suas pesquisas de campo e cênicas inseridos nestes rituais e/ou a partir de elementos e componentes presentes nestas cenas religiosas e/ou populares, a exemplo da obra coreográfica, criada e pesquisada por Inaicyra Falcão dos Santos.

[...] a montagem cênica “*Ayan: Símbolo do fogo*” foi construída por meio da abordagem de um conteúdo mítico que emerge da expressão oral da cultura africana e brasileira, de um universo significativo, como uma reafirmação deste, dando-lhe vida, almejando a retomada de emoções mais inconscientes do indivíduo e de um povo. (SANTOS, 2006, p. 55)

Na montagem coreográfica, Santos utiliza o mito do tambor *Bata* como texto dramático inspirador para a sua criação artística. A autora afirma que seu objetivo de investigação tem sido a tradição cultural e a criatividade e acrescenta que deseja compreender o processo pelo qual o sagrado se expressa no cotidiano bem como o cotidiano se expressa no sagrado. Observando o contexto do terreiro a autora afirma que o mito enquanto realidade ficcional é revivido pelos Orixás evocados, que revelam no presente a época em que o evento teve lugar pela primeira vez. De acordo com Juana E. Dos Santos:

Cada participante é o protagonista de uma atividade ritual durante a qual o mundo histórico, psicológico, étnico e cósmico africano reatualizam-se. A dinâmica da possessão recria num aqui e agora, dramatiza em uma experiência individual, a existência de um sistema de conhecimento, como significado cultural transcende o plano litúrgico, a experiência individual, para converter-se em uma maneira de vida comunitária, em um sistema de ações, normas e valores. (SANTOS *apud* SANTOS Y., 2006, p. 53-54)

Naranjo apresenta cinco características ou divisões no Teatro Negro: drama ritual, aspecto político, aspecto histórico, aspecto humanitário e o aspecto satírico. Segundo o autor, o drama ritual surge de uma relação paralela identificada em dois processos, o religioso e o artístico. O Drama ritual, aqui em debate, abarca aspectos ritualísticos que se expressam nas



cerimônias religiosas negras, africanas e da diáspora. (NARANJO, 2010, p. 11). Naranjo entende o teatro negro como ponto de encontro ou convergência entre a estrutura presente no ritual e no drama e acentua que, na sua perspectiva, essa relação se estabelece durante o processo de pesquisa. O entendimento da relação entre ritual e drama é mais bem absorvido quando Naranjo aponta o estudo comparativo entre **rito** e **representação** feito por Geraldo Fullela Leon em 1998. O autor assim apresenta a tabela comparativa:

Tabela 1: Estudo comparativo entre rito e representação

RITO	REPRESENTAÇÃO
<i>Performance</i> (cerimonial ritual, festa)	<i>Performance</i> (Mise en scène)
Mito, Pataki, Lendas, Contos, <i>Itans</i>	Textos dramáticos
Devotos, <i>mediuns</i> , iniciados	Atores, bailarinos
Formação psicofísica expressa em possessão ou transe	Treinamento psicofísico expresso em atuação
Orixás, <i>Loas</i> , Espíritos ou mortos	Personagens
TEATRO	NEGRO

Fonte: NARANJO, 2010, p.12

A partir da observação do gráfico, percebe-se que o rito é a encenação do mito enquanto a representação encena os textos dramáticos. Nesta perspectiva ficam evidentes os paralelismos apontados por Leon na tabela acima. O mito como o texto dramático, os iniciados como comunicadores da cena ou atores e dançarinos, o processo de iniciação

religiosa do iniciado equivalendo ao processo de formação e preparação do ator e, na cena, os personagens como as incorporações dos orixás.

Remetendo-se ao conceito de personagem na estrutura do drama, ou no teatro de representação descrito por Pavis (1999) percebe-se claramente esta correspondência entre a relação do iniciado com a entidade e do ator/bailarino com a personagem. Pavis afirma que: “[...] a personagem vai se identificar cada vez mais com o ator que o encarna e se transforma em uma entidade psicológica e moral semelhante aos outros homens [...]” (PAVIS, 1999, p. 285), ou seja, as personagens são interpretadas como verdadeiras encarnações, o que no drama ritual, de fato acontece quando o iniciado incorpora a entidade (Orixá) no momento do transe.

Nesse paralelo percebe-se o quanto a produção artística brasileira alimenta-se e é enriquecida por estas manifestações, direta ou indiretamente. A conexão revela-se estrutural e o ritual serve de alicerce para a elaboração cênica (LIMA, 2010). Uma característica presente no drama ritual, que se entende aqui fundamental na estruturação da cena negra enquanto uma proposta estética diferenciada, é o que Santos aponta como o uso da “palavra vivida”<sup>82</sup>. A autora afirma que “a palavra proferida tem o poder da ação”, ou seja, durante sua emissão ela vem acompanhada pela simbologia presente no gestual, pelo movimento e corpo de quem a profere. E, a experiência, emoção e história pessoal de quem a profere está diretamente relacionada com a transmissão de cada mito.

No ritual religioso, o iniciado e o movimento corporal estabelecem a comunicação entre o humano e o sobre-humano, e, bem como o ator é preparado tecnicamente para expressar e comunicar as mensagens textuais na cena, o iniciado ou iniciada passa por um processo de preparação para daí se tornar um “instrumento ativo”<sup>83</sup> como receptor e transmissor na comunicação espiritual. De acordo com Falcão, tanto no contexto artístico quanto no religioso, a compreensão é realizada pelo próprio conteúdo:

[...] na arte, a criação e na religião, a razão do mito. Todavia, na criação o artista une-se à ciência e, através de sua capacidade

---

<sup>82</sup>No prefácio do livro *Contos Crioulos da Bahia, segundo Falcão*, Juana E. Santos ao abordar o poder da palavra na constituição do sistema Nagô afirma que a palavra é vivida, pronunciada, está carregada com modulações, com emoção, com a história pessoal, o poder e a experiência de quem a profere. (SANTOS, 2006, p. 52)

<sup>83</sup>Este termo é utilizado por Inaicyrá Falcão em relação ao cavalo-de-santo ou *vodunci*. (SANTOS, 2006, p. 55)

intelectual, abstrai da forma real um novo conceito estético-simbólico, dominando seu instrumento através da técnica, experiências acumuladas, emoção, sensibilidade e profunda consciência do seu ser. (SANTOS, 2006, p. 54)

A coreógrafa se inspira na tradição religiosa Iorubá e, a partir do conhecimento técnico e artístico procura transcender esse contexto e atualizar o universo mítico pela criatividade e potencialidade cênico-expressiva. Santos (2006), em sua proposta pluricultural em dança-educação estimula no dançarino o contato com sua memória ancestral e o tratamento deste material simbólico tradicional pela técnica, no sentido de estimular a criação de uma obra artística que dialoga com a tradição e com uma gama de símbolos, gestos, e movimentos peculiar à história de cada um. Nesse sentido a cultura afro-brasileira é um espaço rico em material criativo. O processo de ensino e criação desenvolvido por Santos foi inspirador para o desenvolvimento deste trabalho por possibilitar que cada dançarino explore a “palavra vivida”, ou seja, permite que cada um profira na sua movimentação a sua história pessoal, emoção, e experiências e construa seu próprio vocabulário. Esse tipo de processo permite a expressão, através da arte, das diversas identidades culturais e raciais e é este tipo de processo que se busca neste trabalho e sobre o qual se discorre na terceira sessão. No caso da experiência com Santos, os elementos da cultura ioruba foram evidenciados, mas o espaço aberto permitiu, também, que outros traços da diversidade brasileira aflorassem.

O coreógrafo Clyde Morgan, cuja atuação no Brasil caracteriza um dos sulcos da dança negra brasileira, também se inspira na tradição religiosa para compor seus espetáculos de dança, a exemplo do trabalho chamado *Porque oxalá usa ekodidé*, montado em 1973 com o apoio da Universidade Federal da Bahia, e dançado por membros do Grupo de Dança Contemporânea - GDC da UFBA que, na época, ele dirigia e coreografava (MORGAN, 2009, p. 113-114). Clyde Morgan aliou elementos da técnica de dança moderna de José Limon com elementos das danças do oeste africano. Ele inspirou e alimentou uma geração de dançarinos, professores e coreógrafos que se enveredaram tanto pela pesquisa da dança negra brasileira no universo artístico quanto na academia brasileira. Mestre King, por exemplo, apesar de ter sido o primeiro bailarino a concluir o curso de Dançarino Profissional e Licenciatura na UFBA, desenvolveu seu trabalho artístico e de formação de dançarinos fora da Universidade enquanto Eusébio Lobo da Silva, Inaicyrá Falcão dos Santos e Suzanna Martins passaram

pelo artístico, mas disseminaram este conhecimento especialmente na academia. Os quatro trabalharam com Clyde Morgan na UFBA nos anos 1960.

Morgan, durante seu trabalho na Escola de dança da UFBA, também criou *Oxossi N'Aruanda*, com o qual o GDC representou o Brasil em 1976/77 no II Festival de Arte Negra, em Lagos, Nigéria. Atualmente, em processo de elaboração de um terceiro espetáculo inspirado em Ogum e ainda em desenvolvimento, Morgan faz questão de enfatizar:

A proposta é partir do orixá, para gerar um ciclo de reflexões e expressões através das diversas linguagens artísticas, não apenas do passado, não apenas da história dos orixás, mas criar, por meio da dança, da música das artes plásticas, da literatura, um diálogo com a contemporaneidade. A palavra de ordem é a mescla das referências. Não nos interessa levar à cena apenas a dança dos orixás como manifestação folclórica. (MORGAN, 2009, p. 112-113)

O coreógrafo acrescenta a isso a afirmação de que aproveita as manifestações tradicionais como inspiração espiritual para esclarecimento do próprio ser e para a produção da arte contemporânea. Esta é uma tendência também percebida nos trabalhos de dança negra desenvolvidos pela Cia Rubens Barbot Teatro de Dança e Cia Étnica de dança no Rio de Janeiro.

Gatto Larsen e Rubens Barbot observam que a cultura brasileira é muito rica e que foi a partir do trabalho alimentado pelas manifestações culturais brasileiras que a companhia começou a desenvolver seu estilo próprio. Reservando especial atenção a gestualidade presente no cotidiano do carioca, o espetáculo *Dança Naná*, composto junto com o músico Robertinho Silva foi uma marca desta tendência da companhia. Nas palavras de Larsen esse “foi o primeiro espetáculo carioca, bem carioca.”<sup>84</sup> A companhia pretende revisitar esse trabalho em 2013, mas além desse vieram outros como *O reino do outro mundo: orixás* (2009) e o mais atual *Rio de Janeiro a Janeiro*, 2012.

A partir de observação e experiência no campo da dança negra percebeu-se que enquanto existe uma tendência das companhias soteropolitanas em manter um trabalho técnico mais ligado à dança negra moderna norte-americana, as companhias cariocas revelam uma pesquisa mais ligada à dança contemporânea. Rubens Barbot, apesar de ter estudado em Porto Alegre técnicas da dança moderna e do balé, na sua história e na sua dança parecem

---

<sup>84</sup> Ver Apêndice B, p. 149.

mais impressos elementos da dança contemporânea e o sentido mais livre da dança. O coreógrafo e dançarino afirma que as limitações corporais fizeram com que ele aprendesse a dançar explorando a emoção e, como ele ressalta, explorando bastante os movimentos de braços, giros e saltos. O autor afirma:

Desde que eu me conheço por gente eu sempre dancei. Eu sempre falo que meu primeiro professor de dança foi meu pai. Aquela dança de roda, sabe? No chão de terra onde eu morava, ele me ensinando a dançar e um tio meu falecido também, meu tio Demétrios, tocando gaita. Acabava o baile, caía a gaita pra um lado e meu tio pro outro, de bêbado. (Ver Apêndice B, p. 151)

Júlio César Tavares<sup>85</sup> descreve o trabalho da Rubens Barbot Teatro de Dança como “uma coisa de ponta” para a época (final dos 1980 e início dos 1990). Tavares refere-se a uma proposta estética que se diferenciava dos trabalhos de dança negra já vistos e aponta a companhia como uma espécie de “vanguarda naquele momento”. (FREITAS, 2007) Além disso, Rubens Barbot e Gatto Larsen, diretores e fundadores da companhia, com a criação do *Café de la dance* em 1997, espaço para apresentação de diversos espetáculos e performances sediado na lapa, contribuíram para a investigação e construção de uma estética negra no Rio de Janeiro com trabalhos bastante experimentais, em termos de composição coreográfica. Aquele espaço tornou-se, na época, um grande foco de fomentação e produção da arte negra. A companhia, hoje, tem aulas de balé clássico, danças de orixás, dança contemporânea, e experimentos com Barbot, o que revela uma diversidade de linguagens.

A Cia. Étnica de Dança, criada em 1994, na cidade do Rio de Janeiro, pela diretora e coreógrafa Carmen Luz, desenvolve um trabalho que envolve atuação não somente na criação de espetáculos de dança, teatro, vídeos, mas também de projetos de pesquisas, intervenções, e projetos socioculturais em favelas. A companhia “investe na criação de um mapa contemporâneo de gestos e movimentos onde convivem e se interpenetram elementos

---

<sup>85</sup> Doutorado em Antropologia pela University of Texas at Austin, Estados Unidos (1998) Professor Associado da Universidade Federal Fluminense, Brasil.

das tradições negro-brasileiras e diversos legados artísticos de diferentes povos e épocas.”<sup>86</sup> A proposta da Étnica também apresenta um resultado estético mais ligado à tendências apontadas pela dança contemporânea do que pela dança moderna a exemplo da incorporação de gestos cotidianos, a fragmentação narrativa, a mistura de linguagens artísticas, dentre outros.

Tanto Rubens Barbot quanto Carmem Luz sempre tiveram envolvimento com o movimento político engajado. A dança negra no Rio de Janeiro, em geral, bem como o teatro, sofreu bastante influência daquele que foi “objeto originário” no sentido de apontar a possibilidade de formação de uma linguagem estética negra e da construção de um projeto cultural e político, ou seja, de um discurso político racial nas artes cênicas. O TEN, que inaugurou o que se aponta aqui como outra linha de trabalho observada na cena negra brasileira: o “aspecto político” (NARANJO, 2010). Lima denomina esta saliência estética do teatro negro como uma terceira categoria do teatro negro, o Teatro engajado negro.

### **2.1.2 O engajamento político na cena negra brasileira.**

De acordo com Lima (2010), o Teatro engajado negro é um teatro de militância, de postura assumidamente política. De acordo com a autora, este teatro surge a partir da necessidade de transgressão dos estereótipos criados e da visibilidade do ator negro sempre representando personagens de caráter subalterno. A autora afirma:

Tipos estereotipados, personagens menosprezados pelo senso comum (escravo e escrava servil, homens e mulheres de sexualidade animalesca, malandros ou arlequins), esdrúxulos, e sem maiores complexidades ou dignidades, constituem-se como características inúmeras vezes atribuídas ao Ser negro e à sua cultura. Toda essa situação acaba por fazer emergir, em meados dos anos 40 do século XX, um teatro engajado negro com o intento de transformar as concepções arraigadas sobre valores e representações associadas à civilização negra em todas as esferas da sociedade, e também presentes na cena. Teatro esse, que será definido para nós como aquele cuja base fundamental é a afirmação da identidade negra, associada a proposições estéticas de matriz africana, embasadas em questões existenciais e/ou político-ideológicas-negras (LIMA, 2010, p. 2).

---

<sup>86</sup> <http://www.vivafavela.com.br/agenda-e-servicos/cia-%C3%A9tnica-de-dan%C3%A7a-apresenta-%E2%80%9Cmixmem%C3%B3ria%E2%80%9D-no-teatro-dulcina> acessado em 25 de Março de 2013.

A proposta estética apontada por Lima como Teatro engajado negro pode abarcar, e em muitos casos abarca elementos das manifestações culturais e religiosas afro-brasileiras nas suas entrelinhas, como observa Martins, mas têm como maior foco o discurso político. Lima desenvolve sua pesquisa em torno de dois grupos teatrais que considera como duas mais importantes referências dessa variante do teatro político negro brasileiro: o TEN (1944) e o Bando de Teatro Olodum (1990). Convém acrescentar a Companhia dos Comuns (2001) como importante companhia que também segue esta linha.

O TEN tinha o objetivo de denunciar a situação de exclusão e opressão vivida pelo negro no Brasil, e dar voz à sua cultura e anseios, além das produções artísticas, realizou ações com fins educacionais e de capacitação, psicopedagógicos (visando a elevação da autoestima), políticas e culturais (com o teatro). O TEN introduziu na arte cênica novas possibilidades de atuação e, de certo modo, modificou um cenário que quando não excluía o negro da cena o posicionava como inferior. Com o seu discurso de contestação e de construção de um espaço para a expressão artística negra o TEN possibilitou tanto a diversidade dramaturgica - tendo encenado espetáculos como *Otelo* (W. Shakespeare), *O Imperador Jones* (Eugene O'Neill), *Anjo Negro* (Nelson Rodrigues), *Sortilégio* (A. Nascimento), entre outros. (LIMA, 2010, p. 3) - quanto a presença dos corpos negros em cena, incluindo em seu discurso verbal e em sua dramaturgia o ideal político como fio condutor das suas montagens.

Observou-se que a grande contribuição do TEN para a cena negra brasileira foi a criação de um novo modo de fazer teatro no Brasil. De acordo com Martins,

Procurando romper e /ou desfigurar os modelos de ficcionalização da personagem negra, o TEN descentra e desloca o papel da *persona* negra e a função de sua fala, agora investida de uma atitude e de uma posição anunciadoras e produtoras de sentido, que primam pela releitura e desconvenção dos modelos sacralizados pela tradição teatral brasileira. (MARTINS, 1995, p. 80)

O TEN busca desconstruir estereótipos e abrir espaço para a pluralidade do signo negro na cena. No mesmo sentido, e inspirada pelo TEN a Companhia dos Comuns desenvolve seu trabalho no Rio de Janeiro. A companhia dos Comuns, criada por Hilton Cobra em 2001 no Rio de Janeiro, tem sido muito estimulada pelo discurso político imprimido pelo TEN, mas também encontra sua própria identidade artística. (FÓRUM, 2005,

p. 217) A companhia envereda-se na pesquisa histórica e estética do teatro negro focada em desenvolver seu trabalho a partir da investigação sobre a inserção do negro na sociedade brasileira. A vivência contínua de um coletivo voltado para a criação artística contemporânea é uma das marcas da companhia.

Hilton Cobra, a partir da necessidade de se instituir uma companhia de teatro negro contemporânea no cenário cultural brasileiro e, tendo produzido e apresentado espetáculos como: *A roda do mundo* (2001); *Candaces* (2003); *Bakulo: os bem lembrados* (2006) e *Silêncio* (2007), vem também trabalhando há onze anos no sentido de possibilitar encontros e fomentações em torno do pensamento político e estético sobre a atuação e as produções dos grupos de dança e teatro negros no Brasil.<sup>87</sup> Os espetáculos são caracterizados como “contestações do universo negro”.<sup>88</sup> Temas como, a luta das mulheres negras no Brasil, ancestralidade e história de guerreiras negras africanas, cruzamentos culturais e globalização são abordados nos espetáculos. Duas grandes produções da cia dos Comuns junto com o Bando do Teatro Olodum no sentido de promover reflexões e discussões em torno da cena negra foram: o Fórum Nacional de Performance Negra I, II, e III e, o Olonadé.<sup>89</sup>

No caso do Bando de Teatro Olodum a proposta estética não esteve diretamente ligada ao TEN. Marcos Uzel (2003, p. 15) afirma que o interesse de Marcio Meirelles, diretor da companhia desde o final dos anos 1980 até os dias atuais, era investir numa estética teatral baiana na qual a linguagem cênica se desenvolvesse a partir da “realidade cotidiana do povo baiano” (UZEL, 2003, p. 38) incluindo a pobreza, a marginalidade, o racismo, além das manifestações culturais. O autor afirma que o trabalho do Bando mescla “humor e desmascaramento racial, leveza e ironia, diversão e militância, além de uma cumplicidade objetiva entre a vida e a arte.”

O processo de criação dramatúrgica do grupo é todo inspirado nas experiências dos atores, algumas vezes mescladas com uma pesquisa de campo. Durante o processo de improvisação, temas como discriminação, violência, preconceito racial e de classe, marginalização, dentre outros aparecem como parte da realidade dos que participam do

---

<sup>87</sup> [http://olonade2010.blogspot.com/p/criar-pagina\\_4117.html](http://olonade2010.blogspot.com/p/criar-pagina_4117.html)

<sup>88</sup> HELIODORA, Barbara. Contestação no universo do Negro, *O Globo*, Rio de Janeiro, 30 nov. 2001.

<sup>89</sup> Evento com produção e realização da Companhia dos Comuns composto de debates, palestras, oficinas (dança, música de cena, teatro, e figurino) e leituras dramatizadas. (Revista Olonadé, 2007)



processo. Entre as principais montagens do grupo estão: *Essa é a nossa praia* (autoria do grupo), *Ó pai ó* (autoria coletiva), *Medea material* (Heiner Miller), *Zumbi* (autoria do grupo), e *Cabaré da rrrrrraça* (autoria do grupo). (LIMA, 2010, p. 4)

De acordo com Uzel, no primeiro espetáculo da cia, *Essa é nossa Praia*, alguns dos temas específicos envolvidos foram:

[...] choques culturais entre igreja evangélica e os adeptos do candomblé, o militante negro envolvido na luta contra a discriminação racial, a ideologia do embranquecimento, [...] a importância das associações de mulheres na batalha por melhores condições de vida, a maternidade e a relação conjugal, o tráfico de drogas, a marginalidade e a prostituição, [...] (UZEL, 2003, p. 44)

Uma característica presente no trabalho tanto do Bando de Teatro Olodum quanto no da Cia dos Comuns é a sobreposição das linguagens do teatro, da música, e da dança. Bando do teatro Olodum e Cia dos Comuns desde seus primeiros espetáculos têm como parceiros de criação e direção o coreógrafo José Carlos Arandiba - Zebrinha e o músico Jarbas Bittencourt<sup>90</sup>. As duas companhias sempre desenvolvem como parte da cena o trabalho de dança e música integrado à dramaturgia. Esta é uma marca destas companhias mas que, de certo modo, refletem característica observada na cultura afro-brasileira, ou seja no teatro negro *lacto sensu*.

Outras companhias de teatro e dança também fazem parte deste panorama da cena negra brasileira mas aqui atém-se aos grupos aos quais teve-se acesso ou através do material bibliográfico, de vídeo, fotográfico ou empírico. Vale também salientar que os grupos e artistas citados aqui fazem parte de um grupo que, ou dando ênfase aos elementos culturais ou ao discurso político engajado, participam na luta a favor da criação de políticas públicas de incentivo à produção de trabalhos de arte cênica negra, engajando-se em movimentos contra as desigualdades nas oportunidades e invisibilidade destes artistas e produtores.

---

<sup>90</sup> “Compositor, cantor, violonista fundou, em 1993, o grupo Confraria da Bazófia e, três anos depois, enveredou pela direção musical, criando trilhas sonoras para montagens baianas.” (UZAL, 2003, p. 16)

## 2.2 INTERSEÇÕES E TENDÊNCIAS APONTADAS PELA CENA NEGRA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

A cena negra brasileira revela-se um espaço de sobreposições e interseções. Texto, corpos/movimento, música, iluminação, figurino e cenário se intersectam em uma composição com diferentes aspectos. Diante desta cena multifacetada é difícil definir onde termina um elemento e começa outro: texto se inicia e se mistura com música, música se mistura com os corpos/movimentos, figurinos tornam-se extensões dos corpos/movimento e corpos/movimento se amalgamam com cenário. Todo esse universo de interseções e dinâmica está presente na cena negra brasileira bem como na cena contemporânea em geral.

Essa forma de criar interseções se estende também à classificação ou categorização da cena negra brasileira. Observa-se a cena negra como um lugar em que as ideias de encenação teatral e dança se sobrepõem, mesmo que exista uma saliência maior de uma ou de outra linguagem, na cena negra, essas linguagens revelam-se sempre associadas. O espetáculo de teatro vem contaminado pela dança e preenchido pelos corpos/movimento em coreografias, e a dança ganha um caráter teatral ou acompanhamento dramaturgico que preenche de textos os corpos/movimentos.

Observou-se, também, a ligação ou relação próxima entre teatro e dança nos anos 1950. De acordo com Paixão (2012), desde 1950, quando o TEN realizou o *I Congresso do negro brasileiro*, a dança passou a fazer parte do evento representada pela presença da antropóloga Katherine Dunham e sua companhia, o que contribuiu para o desenvolvimento da dança negra no Brasil e aproximou artistas das linguagens da dança e do teatro. A dançarina Mercedes Batista associou todo o seu trabalho na dança à experiência e diálogo com o TEN, como já mencionado.

A ligação entre as linguagens continuaram a acontecer ao longo dos anos. A autora Inaicyra Falcão dos Santos, por exemplo, aponta uma experiência que realizou em 1982 na Bahia, junto com o diretor Orlando Senna e Odi, como uma nova proposta estética. A autora afirma:

As duas composições [“O filho de oxalá que se chamava dinheiro” (1981) e “Ajaká – Iniciação para a liberdade”] constituíam um trabalho experimental, que tinha como objetivo integrar dança e teatro com raízes rituais e absorver a herança do processo civilizatório africano, criando

assim uma nova forma estética na linguagem da dança e do teatro. (SANTOS, 2006, p. 30)

Nesta fala, a autora enfatiza a relação do teatro e da dança com os rituais afro-brasileiros apontando esta ligação como “uma nova forma estética”, mas não deixa de considerar as linguagens do teatro e da dança numa relação próxima. Relação esta que é estreitada com o tempo e na experiência dialógica. Na contemporaneidade, o termo Performance Negra tem sido adotado para fazer referência às duas linguagens ou englobá-las, como é o caso do Fórum de Performance Negra. Nesta pesquisa adota-se o termo cena negra, propondo referir-se, também, a essas duas linguagens enquanto artes cênicas contaminadas uma pela outra, ou intersectadas.

Ao observar o trabalho da companhia Rubens Barbot Teatro de Dança, nascida em 1990, nota-se que a ideia de integração entre as linguagens está ali impressa. Como o nome busca abraçar as duas linguagens, dançarinos e atores compõem o grupo e, como ressaltado pelos diretores, cada um é explorado dentro dos espetáculos em suas possibilidades e potenciais, ou seja, nos espetáculos, dança e atuação estabelecem uma relação necessariamente dialógica para incorporar tanto os dançarinos quanto os atores. Diretores, criadores e intérpretes se empenham para a elaboração e execução de um trabalho que transita entre as linguagens de artes cênicas como um todo.<sup>91</sup>

Com a proposta de unir linguagens, todos trabalham no sentido de cruzar conhecimentos. Gatto Larsen enfatiza que a metodologia da companhia envolve divisão de trabalho pelas áreas de formação e atuação dos diretores. Larsen, usualmente traz o tema inicial, escolhe as músicas junto com Barbot, que em seguida trabalha com a coreografia. Larsen, em seguida, se encarrega de alguma cena mais teatral. No processo de criação do espetáculo *O reino do outro mundo - Orixás* (2009), espetáculo prioritariamente de dança, que teve a participação de diversos bailarinos convidados, Larsen explica que teve que encontrar uma personagem mais teatral para encaixar o intérprete Carlos Maia – ator sem muita experiência em dança – que acabou por exercer o papel de conexão entre as cenas. O diretor afirma:

---

<sup>91</sup> Informação baseada em dados coletados em entrevistas realizadas com os diretores da companhia, Rubens Barbot e Gatto Larsen e, durante conversas informais com dançarinos durante ensaios para a performance de comemoração do 22º aniversário da companhia em Agosto 2012.

O Segundo espetáculo que ele [Carlos Maia] fez, eu não tive nenhuma dúvida, botei um monólogo. Nós íamos fazer *O Reino do Outro mundo*, com um bom patrocínio, a gente precisava de mais bailarinos, chamamos vários convidados, e eu falei não posso deixar o Carlos sentado agora, tem dinheiro, tem salário, mas deixe ele pra mim, não se preocupe com ele. Deixe que já vou encontrar a forma de botá-lo lá. E assim criei pra ele o saci. Lindo, criamos juntos, porque dei a ideia pra ele, ele começou a desenvolver, a desenvolver e ele foi se desenvolvendo e fez um saci que roubava a cena que era uma beleza. (Ver Apêndice B, p. 148)

A partir da fala de Larsen percebe-se que apesar da companhia buscar mais o caminho da dança, ela acaba por incorporar elementos da cena teatral. Bailarinos e atores passam por uma preparação que envolve aulas de dança, como já mencionado, e nos espetáculos estes são explorados dentro de suas possibilidades e potencialidades, o que acaba por colocar teatro e dança imbricados e interligados. No espetáculo citado o diretor encontrou na composição criativa espaço para integrar o ator Carlos e suas habilidades.

Na contemporaneidade observa-se uma tendência ainda maior desta interpenetração entre as linguagens de teatro e dança. Em 2011, por exemplo, durante o festival *Olonadé*, foram apresentados solos difíceis de ser descritos apenas enquanto trabalho de dança – no caso do solo apresentado por Luiz de Abreu - *Espectáculo*, ou apenas como trabalho de teatro – no caso do solo apresentado por Mauricio Assunção - *Casa de ferro*. Tais cenas revelam-se difusas, híbridas, com fronteiras fluidas. Essa perspectiva sugere uma ampliação dos conceitos de diferentes linguagens nas artes cênicas para um entendimento mais performativo no sentido desta interseção ou contaminação.

Pensando na percepção das artes cênicas (referindo-se a teatro e dança) como universo mais amplo, sugere-se abordar essa tendência da cena negra relacionando-a também com os pensamentos e elaborações sobre a ideia de estar na *interface: performance e teatralidade*, do modo como este é proposto por Josette Feral (1997) e visto na primeira seção. Feral, bem como Marvin Carlson (2002) e Jean Alter (1990), tem refletido sobre o conceito de performance em relação com a teatralidade. No artigo *Performance and Theatricality: the subject demystified*, Feral propõe pensar na performance permeada pela teatralidade bem como, entende que a teatralidade pode ser contaminada pela performance.

Observando-se teatralidade como “artifício” ou “não real”, pode-se perceber que este conceito faz referência a manifestações que de algum modo diferenciam-se da realidade. (FERAL, 2003, p. 28). Por outro lado o conceito de performance busca enfatizar ou

aproximar-se do real, da vida comum. Com o pensamento pós-estruturalista, a performance enquanto presença real absoluta passa a ser repensada bem como a teatralidade enquanto artificial passa a ser revista e entendida como meio no qual utiliza-se certa codificação para transformar ou modificar parcialmente um evento real. O que Feral (2002, p. 295) afirma é que estes conceitos devem ser observados como complementares, ao invés de representarem oposição. A autora sugere que a teatralidade emerge do jogo entre estas duas realidades.

Carlson acredita que Feral, ao afirmar que a performance demonstra fluidez e que, de certo modo, a teatralidade expressa-se através de uma codificação, a autora acaba por atribuir certo valor positivo à performance e negativo à teatralidade (CARLSON, 2002, p. 242-243). Aqui entende-se que, ao propor a contaminação entre performance e teatralidade, Feral desafia a dialética, mesmo que ao referir-se à fluidez e codificação possa ter implícito algum valor positivo ou negativo. De acordo com Carlson, Alter (1990) é quem consegue desconstruir a dicotomia entre performance e teatralidade, ainda observadas em Feral, ao fazer uma descrição de performance que quase não se diferencia da descrição de teatralidade.

A contaminação é entendida como a possibilidade de diluição das fronteiras e aproximação entre os dois conceitos. O jogo entre performance e teatralidade visto e exemplificado no samba de roda é também visto na cena negra brasileira. É a contaminação dos espetáculos teatrais, ou da cena negra, pela performance que deseja-se iluminar aqui. Busca-se olhar o modo como a cena negra aos poucos vem apontando tendências e incorporando características atribuídas às manifestações identificadas como performance.

Segundo Feral (1997, p. 290), existem três elementos que estão sempre presentes em trabalhos identificados como performance. O primeiro elemento é o corpo como eixo central da cena, o segundo é a manipulação do espaço, e o terceiro, as relações estabelecidas entre *performer* e espectador, espectador e o trabalho de arte e, o trabalho de arte e o artista. Alguns dos elementos podem ser observados em trabalhos da cena negra brasileira contemporânea, como é o caso dos exemplos já citados: os solos *Espetáculo* (Luiz de Abreu), *Casa de ferro* (Maurício Assunção), *Rio, de Janeiro a Janeiro* (Cia de teatro e dança Rubens Barbot), e *Otelo* (Elísio Pitta e Rubens Barbot Teatro de Dança). Tais espetáculos ainda revelam em sua inteireza o caráter teatral, mas apontam novas direções que caracterizam certa contaminação pela performance.

Em geral, a ideia de uma cena centrada no corpo é o elemento da performance mais evidente nesta observação. Nos exemplos apontados, toma-se o corpo como pilar central da cena e todos os outros elementos como meio para acentuar a presença desse corpo e, em alguns momentos, tais elementos revelam-se como extensões do corpo. O texto é pronunciado pelo corpo em movimento. Como Feral (1997, p. 290) acentua, “a performance rejeita os elementos artificiais e a ilusão, particularmente a ilusão teatral que origina-se na repressão dos elementos básicos corporais.” (Tradução nossa)<sup>92</sup> Com isso Feral chama atenção para os aspectos corporais. No solo de Luiz de Abreu, por exemplo, o que constrói a dramaturgia e é explorado no espetáculo é o corpo na ação de caminhar, representando a trajetória do corpo negro através da história. O simples movimento de deslizar os pés no chão costura as cenas e conecta o espectador à passagem, ao artista e à obra. O corpo (negro) é evidenciado nesta cena.

Figura 3



7 Bienal de Artes Visuais do Mercosul  
Espetáculo de Luiz de Abreu. Exibido no Teatro São Pedro dentro da mostra Fichões do Invisível  
Data: 17/10/2009  
Local: Porto Alegre, Brasil  
Foto: Cristiano Sani - Ansa/indicefoto.com

Luiz de Abreu em Espetáculo. Fonte: <http://www.fundacaobienal.art.br/7bienalmercosul/en/luiz-de-abreu>. Acessado em 15/02/2013.

No espetáculo *Casa de ferro*, também é clara a ideia do corpo que se transforma em cena e transforma a cena. No início do espetáculo, por exemplo, um grande instrumento de sopro é utilizado, “um instrumento utilizado historicamente pelos índios australianos, o *didjerido*, que gera um sopro reverberante”<sup>93</sup> e, de fato, este torna-se uma extensão do corpo. Seu som, escutado desde o lado de fora da sala de apresentação, parece uma extensão do grito

<sup>92</sup> “Performance reject all illusion, in particular theatrical illusion originating in repression of body’s “baser” elements[...]” (FERAL, 2002, p. 290)

<sup>93</sup> <http://atarde.uol.com.br/noticias/1093031>. Acessado em 15 de novembro de 2012.

do corpo. No decorrer da cena, elementos como tecido, farinha, água, e texto, são percebidos como prolongamentos do corpo do intérprete. O ator declara: “Na peça, o mesmo instrumento que serve para fazer som serve também como elemento cênico. A sanfona, por exemplo, funciona como a extensão do corpo do personagem, representando o pulsar do coração”.

Figura 4



Maurício Assunção em Casa de Ferro. Fonte<sup>94</sup>

Figura 5



Maurício Assunção com o *didgerido*. Fonte<sup>95</sup>

O corpo é manipulado no intuito de ser trazido “de volta para a vida”, e cada parte do mesmo torna-se um inteiro independente e uma fonte de significados (FERAL, 2002, p. 291). Segundo Feral, o corpo vive a possibilidade de fragmentar-se mas sem desconectar-se do todo. Durante a performance este corpo é estudado minuciosamente pelo *performer* e explorado em seus potenciais, levando o espectador a uma percepção de cada parte do corpo e do universo imerso em cada uma dessas partes. A autora afirma que “assim o espectador é presenteado com uma visão *in vitro* ou em câmera lenta do que normalmente acontece no palco”<sup>96</sup> (Tradução nossa). O espectador ganha uma lente de aumento, ou seja, é aproximado do *performer* e dos seus gestos e movimentos.

Feral destaca:

<sup>94</sup> <http://fw.atarde.uol.com.br/2009/03/86557.jpg>. Acessado em 14/01/2013

<sup>95</sup> [http://www.fiacbahia.com.br/2008/IMAGES/ESPE\\_IMG/ESP\\_BAIA/CASA\\_D-2.JPG](http://www.fiacbahia.com.br/2008/IMAGES/ESPE_IMG/ESP_BAIA/CASA_D-2.JPG). Acessado em 14/01/2013.

<sup>96</sup> “[...] thereby presenting die spectators with an experience in vitro and in slow motion of what usually takes place on stage.” (FERAL, 2002, p. 291)

O corpo faz-se notável: o corpo em pedaços, fragmentos e, ainda assim, um corpo único, um corpo percebido e processado como um *lugar de desejo*, deslocamento, e oscilação, um corpo que a performance considera reprimido e tenta libertar – mesmo ao custo de violência. [...] Uma vez que esse modo de explorar o corpo, e portanto o sujeito, se completa, e uma vez que certas repressões são iluminadas, objetificadas e representadas, eles [*performers*] são captados pelo olhar do espectador, que se apropria deles como uma forma de conhecimento. Isso deixa o *performer* livre para realizar novos atos e novas performances. Por esta razão, algumas performances são consideradas insuportáveis. (Tradução nossa)<sup>97</sup>

A aproximação e a dilatação da condição real do corpo e do *performer*, a quebra da cortina de ilusão entre o espectador e o atuante desestabiliza, provoca reações e rejeições no espectador. A ideia de ir ao limite do corpo não para negá-lo, mas para torná-lo vivo, leva o *performer* a recorrer, até, à atos de violência que muitas vezes tornam-se “insuportáveis” para o espectador que encontra na não existência do “espaço potencial”<sup>98</sup> um novo lugar, o lugar do ritual.

O espectador tem a sensação de que ele faz parte do ritual que combina todas transgressões possíveis – sexual e física, real e de cena; um ritual traz o *performer* de volta para os limites do sujeito constituído como um todo; um ritual que, iniciando no “simbolismo” do próprio *performer*, tenta explorar a face oculta do que o faz sujeito unificado: em outras palavras, a semiótica ou *chora* assombrando-o. (Tradução nossa)<sup>99</sup>

---

<sup>97</sup> “The body is made conspicuous: a body in pieces, fragmented and yet one, a body perceived and rendered as a *place of desire*, displacement, and fluctuation, a body the performance conceives of as repressed and tries to free—even at the cost of greater violence.[...] Once this exploration of the body, and therefore of the subject, has been completed, and once certain repressions have been brought to light, objectified, and represented, they are frozen under the gaze of the spectator, who appropriates them as a form of knowledge. This leaves the performer free to go on to new acts and new performances. For this reason, some performances are unbearable.” (FERAL, 2002, p. 290-291)

<sup>98</sup> Feral (2003, p. 41) afirma que o termo espaço potencial, foi inicialmente adotado por Winnicott no livro *Juego e Realidad*, no qual o autor definiu primeiro o conceito como espaço transicional e depois como espaço potencial. Espaço potencial é descrito por Winnicott como o “espaço virtual que não tem porque ser físico, que pode ser mental. [...] Para que haja arte tem que se criar o espaço potencial. Para os que estão trabalhando em teatro como nós, esta visão permite-nos entender porque as vezes há teatro e outras vezes não. Na medida em que o ator é capaz de criar este espaço potencial ele é capaz de atuar.” (FERAL, 2003, p. 42; tradução nossa)

<sup>99</sup> “[...] The spectator has the feeling that he is taking part in a ritual that combines all possible transgressions—sexual and physical, real and staged; a ritual bringing the performer back to the limits of the subject constituted as a whole; a ritual that, starting from the performer's own "symbolic," attempts to explore the hidden face of what makes him a unified subject: in other words, the "semiotic" or *chora* haunting him. Yet this is not a return to the divided and silent body of the mother, such as Kristeva sees in Artaud, but instead a march ahead toward the dissolution of the subject, not in explosion, scattering, or madness—which are other ways of returning to the origin—but in death. Performances as a phenomenon worked through by the death drive: this comparison is not incidental.” (FERAL, 1997, p. 291)



No solo *Espetáculo*, quando o *performer* Luiz de Abreu samba com um pequeno biquini e bananas na cabeça, numa dupla crítica e referência ao estereótipo da mulata boasuda, à figura de Carmem Miranda como uma representante internacional do Brasil tropical, e ao mito da democracia racial, o corpo que se aproxima e encara os espectadores revela-se intimidante para a plateia. Aquele corpo negro se apresenta seminu, sambando e encarando o público por um tempo que se dilata e se transforma numa afronta ao espectador.

Figura 6



Luiz de Abreu em *Espetáculo* – final. Fonte: <http://www.facebook.com/events/287125027968413/> Acessado em 13/04/2013.

O espaço é o segundo elemento destacado por Feral como característica presente em todos os trabalhos identificados como performance. De acordo com Feral a divisão entre espaço cotidiano e espaço potencial, determinada pelo olhar do espectador, é parte fundamentadora da teatralização. Portanto, todo fator que enfatize essas divisões vem no sentido de reforçar o caráter teatral da cena e não performativo. A autora argumenta que a teatralidade tem como condição de sua existência, a existência do sujeito – espectador.

O olhar do espectador estabelece o lugar do teatral e infere divisões que constituem a teatralização. Feral afirma: “A teatralidade está fundamentalmente relacionada com o olhar do espectador. Este olhar sinaliza, identifica, e cria o espaço potencial no qual a teatralidade pode ser observada.”<sup>100</sup> (Tradução nossa) É o espectador que reconhece o espaço em que a ficção pode acontecer, o espaço do outro. Ficção e realidade, espaço cotidiano e espaço potencial, e ator e homem são as três divisões existentes na teatralidade e apontadas por Feral.

---

<sup>100</sup> “La teatralidad tiene que ver fundamentalmente con la Mirada del espectador. Esta Mirada señala, identifica, crea el espacio potencial en el cual la teatralidad va a poder ser localizada.” (FERAL, 2003, p. 44)

Na *Casa de Ferro*, bem como em *Espetáculo*, a divisão palco plateia ainda acontece. Percebe-se assim, a noção de espaço reforçando traços da teatralidade e não se deixando contaminar pela performance. Na *Casa de Ferro*, apesar do palco ser no mesmo nível da plateia, a divisão é marcada por uma linha desenhada no chão com um pó branco que delimita um círculo. A plateia se distribui em torno, em semicírculo. Em *Espetáculo*, o espectador posiciona-se como num teatro tradicionalmente italiano. Em nenhum dos dois casos pode-se perceber a característica espacial da performance apontada por Feral. Segundo Feral (1997, p. 292), na performance, o espaço além de físico é imaginário. Ela descreve:

O espaço torna-se existencial, a ponto de deixar de existir como uma configuração e lugar. [O espaço] Já não envolve e engloba a performance, mas como o corpo, torna-se parte da performance de tal forma que não pode ser distinguido dela (Tradução nossa).<sup>101</sup>

O que Feral infere é que espaço e performance fundem-se. O espaço passa a ser não apenas uma configuração física na qual a performance se realiza, mas torna-se a própria performance. O espaço é manipulado pelo ato da performance que o transforma, ou no que o imaginário do criador e do espectador o transformam. Não existem limites ou previsões das possibilidades das diferentes conotações atribuídas ao espaço e à performance. As divisões e configurações espaciais são desafiadas e transgredidas, vão além das fronteiras delimitadoras, diluem as barreiras que separam o espaço da cena e do espectador, do real e do ficcional, do ator e do indivíduo.

A autora utiliza o exemplo da apresentação proposta por Augusto Boal no vagão do trem para revelar como a teatralidade se dissolve quando o espaço potencial deixa de existir. O “teatro invisível” (FERAL, 2003, p. 40) propõe a atuação de uma atriz fumando no vagão de um trem. Como tal cena é realizada num vagão de trem que está sendo utilizado por indivíduos comuns, tal cena acaba por sofrer interferência de um passageiro comum que não sabe que aquela mulher é uma atriz/*performer* e que aquilo é parte de uma cena teatral. No momento em que o espectador interfere na cena e passa a fazer parte desta, o caráter teatral se desfaz porque o espaço potencial deixa de existir, o real e o ficcional se confundem. Feral

---

<sup>101</sup>“Space becomes existential to the point of ceasing to exist as a setting and place. It no longer surrounds and encloses the performance, but like the body, becomes part of the performance to such an extent that it cannot be distinguished from it.” (Feral, 1997, p. 292)

infernica a partir deste exemplo que “o espaço potencial é o aspecto mais importante da teatralidade” como mencionado anteriormente.

O espaço começa a ser desafiado nas propostas cênicas da Cia Rubens Barbot Teatro de Dança, quando seus dirigentes elaboram a apresentação de comemoração dos vinte e dois anos da companhia na casa de ensaio e pensam num itinerário percorrido pelo público. Esta proposta não chega a romper a divisão entre artistas e público mas não define explicitamente o espaço cênico e o espaço do espectador. A configuração da casa aponta um desejo pela quebra da convenção espacial presente no espaço do teatro tradicional, italiano. Na proposta da montagem do solo *Otelo*, em composição, essa configuração espacial também é desafiada.

Elísio Pitta descreve o *Teatro da Barroquinha*, espaço onde o solo será apresentado em Salvador, como um lugar em que as pessoas fazem parte da cena. O teatro é uma antiga igreja reformada que ganhou um *design* moderno internamente, no caso das estruturas de iluminação cênica, por exemplo, mas que mantém a estrutura externa antiga. As grandes portas, arcos de pedras e configuração antiga moldam o que está internamente reformado. Os artistas pensam em usar os diferentes espaços do teatro, e apesar de pensarem em algo que guie o público durante o espetáculo, em muitos espaços o público e o vídeo se misturam.<sup>102</sup> O espaço revela-se muito mais fluido e atravessado nesse projeto.

Junto com o espaço, na performance, o tempo também se dilata, como destacado anteriormente. A câmera lenta e a visão aproximada dilatam e desconstróem as noções lineares de espaço e tempo. No momento da performance “é como se o conceito de *differance* de Derridá se tornasse perceptível. A partir de então, não existe nem passado nem futuro, só um contínuo presente - do imediatismo das coisas, de uma ação em curso”<sup>103</sup> (Tradução nossa). Uma congruência entre espaço e tempo transformam o momento da performance num constante aqui e agora. Numa descrição mais detalhada desta transformação do tempo e espaço, Feral afirma que o gesto é repetido e saturado até o ponto de provocar náusea, perdendo todo seu significado. A autora afirma:

Performance não visa um significado, mas sim faz sentido na medida em que enfatiza aqueles momentos extremamente turvos de que o sujeito eventualmente emerge. A performance recruta este sujeito, tanto como um

---

<sup>102</sup> Informações obtidas através de entrevista realizada com Elísio Pitta em Salvador. Ver Apêndice B, p. 156.

<sup>103</sup> “This is the Derrida’s *differance* made perceptible. From then on, there is neither past nor future, but only a continuous present – that of the immediacy of the things of an *action taking place*.” (FERAL, 1997, p. 292)

sujeito constituído quanto como um sujeito social, a fim de deslocá-lo e desmistificá-lo. Performance é a morte do sujeito.(Tradução nossa)<sup>104</sup>

Nesta citação, Feral faz referência à discussão filosófica moderna em torno do sujeito. De acordo com Michel Aires Souza (2010), enquanto os antigos se preocuparam em investigar a natureza, os modernos voltaram-se para a investigação do conhecimento e da realidade cujo sujeito faz parte. Descartes, Kant, e Rousseau respectivamente colocam o sujeito como dotado de raciocínio ou capacidade intelectual, ligado a psique, e o sujeito incorporando princípios morais. No entanto, o lugar estável do sujeito é questionado e substituído pela noção do sujeito construído a partir das relações sociais como colocado por Marx, Freud, e Foucault. Feral afirma que a performance como “a morte do sujeito” desloca tanto o sujeito constituído como uma “identidade metafísica” (SOUZA, 2010)<sup>105</sup> quanto o sujeito resultante de um convívio social. Feral (2002) busca olhar para os possíveis espaços instáveis, imprecisos, móveis, e “turvos” de onde as subjetividades se formam.

Outro elemento apontado por Feral, característico de toda performance é a relação entre o *performer* e o espectador, o espectador e o trabalho de arte, e o trabalho de arte e o artista. Tais pontos são apontados pela autora como lugares extremamente móveis, ou lugares de transição, como trajetórias. Segundo Feral, o caráter transitório tira o espectador, o *performer* e a obra do lugar de anestesia que os ameaça. Fazendo referência a Peter Brook, a performance enquanto passagem pode ser entendida como “não formalista.” De acordo com Feral, “Ela [a performance] rejeita a forma, que é imóvel, e opta, ao invés disso, pela continuidade e deslizamento.” (Tradução nossa)<sup>106</sup>

---

<sup>104</sup> “Performance does not aim at a meaning, but rather makes meaning insofar as it works right in those extremely blurred junctures out of which the subject eventually emerges. And performance conscripts this subject both as a constituted subject and as a social subject in order to dislocate and demystify it. Performance is the death of the subject. We just spoke of the death drive as being inscribed in performance, consciously staged and brought into play by a set of freely intended and accepted repetitions.” (FERAL, 1997, p. 292)

<sup>105</sup> <http://filosofonet.wordpress.com/2010/11/01/o-nascimento-e-a-morte-do-sujeito-moderno/> Acessado em 20/11/2012.

<sup>106</sup> “But as I have just stated, performance is not a formalism. It rejects form, which is immobility, and opts, instead, for discontinuity and slippage.” (FERAL, 1997, p. 293)

A relação transitória entre artista e público vem sendo proposta pela arte cênica contemporânea em geral aproximando a plateia mais diretamente da cena e permitindo interferências mais diretas do público na execução da obra. Essa proposta pode ser vista no espetáculo *Rio, de Janeiro a Janeiro* apresentado pela Companhia Rubens Barbot Teatro de Dança. No espetáculo, os dançarinos e atores da Cia procuram estabelecer um diálogo com o público desde a sua entrada. Perguntam nomes e fazem comentários particulares, diretamente dirigidos às pessoas, transitando também entre as pessoas em outros momentos do espetáculo e, trazendo o espetáculo para a plateia.

Durante o espetáculo existe um momento em que os dançarinos descem do palco e dançam em pares com membros da plateia. Em outro momento, do palco, eles conduzem uma aula de dança mostrando alguns passos e propondo que toda a plateia se engaje neste movimento. A aproximação criada estabelece um clima de intimidade que certamente diferencia a percepção que o espectador tem da cena teatral e em relação a si mesmo diante da cena. O espetáculo deixa de ser algo distante e idealizado e passa a ser mais próximo da realidade de cada um que está sendo convidado a participar daquela criação e daquela performance. A cena transborda do palco e ocupa o espaço como um todo gerando outro tipo de relação entre os apreciadores e a obra.

A possibilidade de interação entre a obra, os artistas e o público nas cenas de teatro e dança é algo que é ressaltado neste trabalho. O olhar voltado para o modo como as relações cênicas acontecem na performance popular do samba de roda estimulam o repensar o modo como as relações também podem vir a acontecer na cena artística. A roda e a sambadeira ou sambador/*performer* mantém durante todo o tempo uma relação interativa que, ao mesmo tempo, que posiciona os sambadeiras e sambadores/apreciadores como público dá aos mesmos a possibilidade de transição para a cena como atuantes ou *performers*. As posições, neste caso, revelam-se lugares de transição ou passagem. Tal disposição faz com que todos, *performers* e apreciadores estejam de fato envolvidos e em atividade no evento, nunca estáticos ou em uma posição de inércia.

### CAPÍTULO 3 - O *PERFORMER* DA CENA NEGRA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

O *performer* que atua na cena negra brasileira contemporânea é o principal foco deste capítulo ou seção. Desenvolve-se aqui uma investigação teórica que aborda questões como: o *performer*, identidade, estereótipos e corpo negro, processos de preparação corporal e criação na dança e no teatro contemporâneos, com base em autores como Patrick Jonhson, Kabenguele Munanga, Josette Feral, Brenda Dixon Gottschild, Inaicyra Falcão dos Santos, e Evani Tavares Lima. Em seguida, investe-se na experimentação e análise de aspectos revelados no processo empírico de preparação e criação do solo *Ausências* com o ator Gustavo Mello<sup>107</sup>.

A parte empírica da investigação pretende revelar como as premissas observadas no samba de roda, destacadas no primeiro capítulo deste trabalho, podem ser incorporadas no processo de preparação corporal e criação do *performer* que atua na cena negra brasileira contemporânea. Para esta seção, o depoimento de Rubens Barbot e Gatto Larsen, coreógrafos/diretores da Cia Rubens Barbot Teatro de Dança bem como as conversas informais com os *performers* durante os ensaios foram de fundamental importância. Como a investigação está focando a cena negra no Rio de Janeiro e em Salvador, outros depoimentos também foram considerados. Em Salvador toma-se como referência o depoimento do dançarino/coreógrafo/diretor Elísio Pitta, que está desenvolvendo trabalho em conjunto com Gatto Larsen, e com a dançarina/coreógrafa/professora Edileusa Santos.

Por fim, faz-se um relato descritivo das experimentações e avaliação do processo prático desenvolvido junto com o ator Gustavo Mello. As experimentações tomaram como base tanto as premissas identificadas no samba de roda do Recôncavo Baiano quanto a proposta ou tema do solo desenvolvido. O objetivo nesse processo foi investigar, empiricamente, os procedimentos de preparação corporal que podem ser facilitadores na conexão do *performer* com seu corpo e a criação. Tomou-se como fim a concepção do espetáculo solo *Ausências*.

---

<sup>107</sup> Ator, Bacharel em Direito pela universidade Federal da Bahia. Mestrando em Estudos Africanos e da Diáspora Africana pela Universidade do Texas em Austin onde pesquisa as dimensões estéticas e políticas da presença negra em cena.

### 3.1 O *PERFORMER*: UMA IDENTIDADE ARTÍSTICA QUE SE ESPRAIA

Para atuar na cena negra brasileira contemporânea, que revela-se contaminada pela performance, como visto na seção anterior, o *performer* é pensado como capaz de transitar nos dois universos que estão em relação, ou seja, como dançarinos e atores ao mesmo tempo. A cena, vista como híbrida, ao intersectar as linguagens da dança e do teatro, requer corpos/movimento atuantes nas duas áreas. Atores tornam-se atores/dançarinos e dançarinos tornam-se dançarinos/atores. Cada um reconhecendo suas predominâncias, mas entendendo essa atuação cênica como um universo mais amplo. Os lugares da criação e da cena ou da performance revelam-se multifacetados, oferecendo aos corpos/movimento diferentes possibilidades de expressão e distintos canais de comunicação com a criação, com os outros corpos/movimento em cena, e com os apreciadores.

Adota-se o termo *performer* para referir-se a esses corpos/movimento que são atores/dançarinos e/ou dançarinos/atores. *Performer* para ampliar as possibilidades de entendimento da atuação, para desconstruir limites criados pelas denominações e codificações internalizados pelos atuantes. Na desconstrução dessas barreiras que limitam possibilidades, novos canais de expressão e comunicação são acessados e novos potenciais são descobertos. Tudo se expande, e esta identidade artística se espraia.

Uma identidade ampliada também no sentido de posição social e política revelou-se importante de ser abordada neste trabalho que envolve a questão racial. Como afirma a dançarina, coreógrafa e professora de dança Edileusa Santos:

Quando se aborda a construção de identidade, e em especial a identidade negra, deve-se levar em considerações os pré-conceitos que existem nos âmbitos social, político, religioso e cultural. A dança está inserida neste contexto e revela todas essas questões. (Apêndice B, p. 140)

A partir da observação de Edileusa Santos, percebe-se que o *performer* que atua na cena negra brasileira afere a esse trabalho a percepção do indivíduo brasileiro como um universo diverso. Neste sentido, são reelaborações que conjugam identificação e desejo de transformação no que se refere ao entendimento e leitura desses corpos diversos. Corpos negros e diversos e diversos corpos negros integram a cena negra brasileira.

Adotar o termo *performer* negro, certamente, implicaria numa tarefa demasiadamente difícil, pois implicaria engendrar-se na investigação e busca por uma definição de negritude,

o que, segundo Patrick Johnson e Kabengele Munanga (2004, p. 51), é uma questão extremamente “problemática”. De acordo com Johnson, (2003, Loc 79) “negritude desafia categorizações”, ou seja, é um conceito dinâmico, que está em constante mudança. Para o autor, não existe noção fixa de negritude e a identidade negra está relacionada com a criação de fronteiras que segregaram indivíduos e grupos.

De acordo com Munanga (2004, p. 52), em um país como o Brasil, é difícil definir quem é negro ou quem não é apenas pela cor da pele ou herança genética. Em função da miscigenação, no Brasil é comum encontrarem-se indivíduos de tez branca com herança genética africana, bem como indivíduos de tez negra com herança genética europeia. O que entraria como diferencial no caso da construção de uma identidade negra ou afrodescendente seria o resultado de uma construção social externa que vai além do fenótipo.

Munanga afirma que a cultura de branqueamento no Brasil contribui para que muitos negros não se auto-identifiquem como tais. Tanto a afirmação quanto a negação da identidade são resultantes de um processo de construção ao longo da história. No caso do Brasil, o processo histórico negro inclui deslocamento forçado, escravidão e desumanização, processo completamente diferenciado do vivido por imigrantes europeus, árabes e orientais e que gerou hierarquização nas relações sociais e raciais. As teorias humanistas (sec. XV e XVI) e iluministas (sec. XVII) categorizaram a “diversidade humana em raças superiores e inferiores” e deram origem ao racismo. (MUNANGA, 2005, p. 5)

Munanga afirma ainda que, como consequência desses processos, as identidades negras, construídas também pela imagem que os outros criam sobre elas, quando mal percebidas pelos que os cercam, são devolvidas como imagens “limitadoras, depreciativas e desprezíveis” delas próprias e podem causar-lhes um prejuízo real, como acontece no Brasil. No caso da performance e das artes, essas construções de imagens que restringem um grupo a um modelo ou atribuem características usualmente negativas, podem ser lidas como a construção de estereótipos.

O engajamento do termo ‘cena negra’ exalta o aspecto racial, porém não está ancorado no fenótipo dos atores e diretores. A autora Leda Martins (1995), ao utilizar o termo Teatro Negro, enfatiza a necessidade de esclarecimento em relação ao conceito de negritude e a relação do termo ‘Negro’ como algo que está para além da cor da pele. Em análise, a autora se contrapõe a ideias essencializadas de negritude afirmando:



A análise de expressões do Teatro Negro me leva a sublinhar que sua distinção e singularidade não se prendem, necessariamente, à cor, fenótipo ou etnia do dramaturgo, ator, diretor, ou do sujeito que se encena, mas se ancora nessa cor e fenótipo, na experiência, memória e lugar desse sujeito, erigidos esses elementos como signos que o projetam e representam. Nesta reflexão, a expressão Teatro Negro não delimita ou demarca fronteiras discursivas excludentes, ou conceitos monolíticos prescritivos. O que busco é discernir alguns traços e rastros sógnicos que me permitam apreender a nervura da diferença, evitando, assim, o engodo das concepções generalizantes e universalistas, que, muitas vezes, discriminam sem, no entanto, compreender e apontar, criticamente os traços da diversidade. (MARTINS, 1995, p. 26)

O que a autora busca evidenciar é que a singularidade da cultura negra e o modo como ela se expressa no Teatro Negro - inclusive porque ela divide este Teatro Negro nas categorias *lacto sensu e strictu senso* - é que vem caracterizá-lo e diferenciá-lo. São as redes de significados e as peculiaridades evidenciadas nas inter-relações entre os elementos cênicos que produzem um teatro que se diferencia do teatro ancorado no modo convencional (europeísta) de expressão e relação dos mesmos. Tal percepção é uma percepção de um coletivo, de um conjunto de elementos em relação, em movimento e constante mudança, não em algo fixo.

Neste sentido, evitando desenvolver uma pesquisa baseada em estereótipo ou imagem essencializada, fala-se aqui em *performer* que atua na cena negra brasileira. Com isso, entende-se a cena negra, a negritude e a opção por atuação na cena negra, num sentido mais amplo: não é o fenótipo que revela qual o *performer* que pode ou não atuar na cena negra, mas um conjunto de fatores que inclui, além de uma identificação racial e posicionamento político, a opção artística por trabalhar com propostas estéticas negras que, aliás, são diversas. Busca-se aqui ampliar as possibilidades de atuação do *performer*, e não restringi-las ou delimitá-las.

### 3.1.1 Desconstruindo estereótipos

Estereótipo pode ser definido como uma ideia ou imagem criada e aceita por uma maioria, em relação a um coletivo determinado.<sup>108</sup> Tal imagem é criada a partir de

---

<sup>108</sup> “Un **estereotipo** consiste en una **imagen estructurada** y aceptada por la mayoría de las personas como representativa de un determinado colectivo”. In: “Definición de estereotipo - Qué es, Significado y Concepto” <http://definicion.de/estereotipo/#ixzz2DFwHgtNj>. <http://definicion.de/estereotipo/>. Acessado em 23/06/2012.

generalizações em relação às características de membros de um grupo, concepções elaboradas a partir de impressões estéticas. Os estereótipos construídos em relação às artes negras e ao corpo negro são exemplos de generalizações e essencializações em relação à identidade negra ou, como Munanga (2005) descreve, resultado de uma má recepção pelos que os cercam.

Na dança, a presença de elementos africanistas foi usualmente caracterizada como aproximação de expressões grotescas e selvagens. A autora Brenda Dixon Gottschild (1996) usa o termo africanista para referir-se a “ressonâncias e presenças, tendências e fenômenos africanos e afro-americanos.” (Tradução nossa)<sup>109</sup> Ela observa a influência das tradições culturais trazidas pelos africanos nos Estados Unidos, bem como as expressões artísticas e performáticas que resultaram dessa expansão pela diáspora. O depoimento de Rudolph Laban (1975), citado no primeiro capítulo, em relação à dança negra enquanto manifestação artística, por exemplo, retrata impressões essencialistas e racistas construídas a partir de um modo de perceber os elementos africanistas e a presença dos corpos negros na performance. Laban sugere uma impossibilidade de criação mais elaborada ou da execução de uma movimentação mais trabalhada ou sofisticada pelos africanos e seus descendentes.

Para chegar a tal conclusão, Laban possivelmente baseou-se na imagem que europeus e anglo-americanos construíram em relação às etnias que se caracterizavam pela cor da pele escura, como os indígenas e africanos. Como já mencionado anteriormente, no sec. XVIII, as teorias humanistas e racializadoras pregaram a supremacia da raça branca e inferioridade das outras raças. A relação feita por Laban dos movimentos de matriz africana com o grotesco e animalesco, e deste grupo de pessoas com o irracional, foram então certamente influenciadas por essas teorias.

Tais teorias influenciaram o desenvolvimento da dança europeia e a concepção dos europeus sobre outras formas estéticas. O balé clássico, por exemplo, está fundamentado em elementos adversos aos elementos que embasam as danças africanas. De acordo com Gottschild (1996), os elementos da dança europeia buscam ressaltar supremacia, nobreza, elegância e hierarquia, representada na dança pela postura ereta da coluna, que é tomada como eixo central de comando e controle dos movimentos. Os movimentos de braços e

---

<sup>109</sup> “I use it to signify African and African American resonances and presences, trends and phenomena.” (Gotschild, 1996, p. xiv)

pernas são gerados a partir do comando do torso, ou seja, da coluna. Segundo Gottschild (1996, p. 8), essa premissa representa um “microcosmo da pós-renascença” e é incorporada com base numa cosmologia colonialista que via a Europa como eixo central, coordenando e gerenciando as ações dos outros países (Tradução nossa).<sup>110</sup>

Por outro lado, as danças africanas fundamentam-se em diferentes elementos. O corpo move-se a partir de diversos centros propulsores e relaciona-se com a terra. Gottschild nomeia como premissas africanistas percebidas na dança norte-americana: o policentrismo em que “movimentos são originalmente gerados em mais de um ponto” (1996, p. 8) simultaneamente, a poliritmia, em que diferentes ritmos são executados por diferentes partes do corpo ao mesmo tempo, a incorporação do conflito, em que opostos se cruzam e se complementam, além das três premissas que exaltam vigor, energia e alegria na dança.<sup>111</sup> Todas essas características das danças africanas refletem uma cosmologia própria que entende o corpo como um todo, ou seja, vê conexão entre corpo, mente e espírito e entre esse corpo e a natureza - terra, vento, mata, animais, e o cosmos.

O que se põe em questão aqui é o fato de que quando uma cultura toma a si própria como único ponto de referência, visões distorcidas são formadas em relação ao outro. Para os africanos, por exemplo, a coluna ereta é um signo de “esterilidade e inflexibilidade” (GOTTSCHILD, 1996, p. 9), bem como para os europeus, o movimento do tronco e flexão dos joelhos representa “vulgaridade, descontrole, indisciplina e promiscuidade”. No entanto, isto se torna problemático quando apenas uma das perspectivas torna-se referencial universal e considera-se superior. Muitos dos estereótipos, criados pelos europeus e endossados pelas teorias humanistas e racializadoras, perpetuaram-se como fator segregativo.

Uma das implicações da perpetuação e preponderância da perspectiva europeia em relação ao outro é percebida a partir dos estereótipos. Esses estereótipos criam limites em relação aos modos de expressão e aos espaços de atuação dos corpos negros. Carmem Luz (2006), diretora da Companhia Étnica de dança, no documentário *Negros em Movimento*, afirma que é possível perceber que os termos que a imprensa crítica no Rio de Janeiro utiliza para referir-se, mesmo que positivamente, aos trabalhos apresentados pela companhia Étnica,

---

<sup>110</sup> “In fact, this structural principle is a microcosm of the post-Renaissance, colonialist world view. Like the straight, centered spine of its dancing body, Europe posited itself as the center of the world, with everything else controlled and defined by it.”(GOTTSCHILD, 1996, p. 8)

<sup>111</sup> Gottschild, 1996, p. 17-19.

são diferentes dos utilizados nas críticas referentes à outras companhias cariocas. Ela aponta os termos “força, energia, vigor” e acrescenta ‘alegria’ como preponderantes nestas críticas e observa que tais termos “vêm carregados de algum preconceito” porque tendem a reduzir ou limitar a atuação de companhias negras a estas premissas. Carmem afirma: “Porque os negros são vigorosos, são bonitos, são alegres, são tudo de energético. É preconceito [afirmar isso]? É, mas tudo isso é verdade. A gente só não pode ser condenado a sermos entendidos só dessa maneira.”<sup>112</sup>

Carmem Luz chama a atenção, ainda, para a fronteira construída em relação ao modo de observação e análise crítica dos trabalhos de performance negra. Mesmo quando a intenção é criar um contra-discurso em relação a todos os preconceitos criados sobre a cultura negra, esses preconceitos estão ali impressos, ainda que apontados agora como características positivas. A redução da atuação das companhias de dança negra a estas características específicas, que continuam fazendo parte dos olhares da crítica, resulta, também, na restrição dessas manifestações.

Ao observar-se a história da cena teatral, percebe-se que ali revela-se também um processo de estereotipagem, inicialmente em relação ao corpo negro na cena e, em seguida, em relação às personagens representadas pelos atores negros. Atores e atrizes negros estavam restritos a interpretar apenas certas personagens, como descrito anteriormente na fala de Lima (2010). Leda Martins, ao abordar "a presença da personagem negra" na cena teatral brasileira, descreve este processo como processo de distorção da imagem do negro, nas raras vezes em que ele ali está representado (Martins, 1995, p. 40). Ao sair da inexistência, o negro é representado em funções e ações escritas e idealizadas pelo branco. A autora afirma:

Os modelos de representação cênica que criam e veiculam essa imagem [distorcida do negro] apoiam-se numa visão de mundo euro-centrista, em que o outro - no caso o negro - só é reconhecível e identificável por meio de uma analogia com o *branco*, este, sim, encenado como sujeito universal, uno e absoluto. (MARTINS, 1995, p.40)

Em outras palavras, a autora afirma que a personagem negra é, na cena teatral, comparada ou equiparada à imagem da personagem branca, porém apenas no sentido de enaltecê-la ao mesmo tempo em que a sua própria imagem se reduz. A presença do negro em

---

<sup>112</sup> CARMEM em FREITAS, Patrícia. Negros em Movimento (Documentário), 2006.

cena vem assim para reafirmar posições hierarquizadas e ideais de uma supremacia racial branca que é encenada e representada no teatro convencional de matriz europeia, único teatro feito no Brasil, naquela época. Martins descreve o percurso da personagem negra no teatro brasileiro como uma participação invisível e indizível. A autora justifica a "invisibilidade" (1995, p. 40) com o fato dessa personagem estar sempre submetida ao olhar deturpador do branco que o representa sempre usando "marcas discursivas estereotipadas" (1995, p. 40) e a "indizibilidade" com a palavra (voz) da personagem que é escrita e pronunciada sem a interferência ou participação do negro. A fala da personagem negra era a fala do branco.

Martins aponta três modelos, usualmente interpretados por negros, ou três personagens estereotipados percebidos no teatro brasileiro: o escravo fiel, dócil e submisso, o criminoso ou elemento pernicioso, e o negro caricatural. Segundo Martins (1995, p. 40), estes eram os principais modos de representação do negro na cena teatral "após cessar o tráfico legal de escravos". Tais estereótipos foram substituídos pelo malandro, mulata 'boasuda', pela babá ou cozinheira, pela empregada doméstica, pelo motorista e alguns outros personagens usualmente representadas por negros. Este fato revela que as restrições em relação à atuação negra existiram e permaneceram por um longo tempo.

O mesmo tipo de pré-concepção também aconteceu em relação ao corpo negro na dança. O corpo negro foi estereotipado e encontrou com isso restrições que limitaram muito a sua atuação. O balé clássico, por exemplo, baseado em caracteres físico-anatômicos, excluiu durante muito tempo, e na maior parte das companhias até hoje, bailarinos negros dos seus corpos de baile. De acordo com Gottschild (1996), diversos coreógrafos e diretores de companhias clássicas costumavam excluir bailarinos negros afirmando que "eles não eram racistas, mas os corpos negros eram inerentemente impróprios para o balé." (Tradução nossa)<sup>113</sup> Dentre as características anatômicas ou físico-corporais que eram consideradas impróprias para o bailarino ou bailarina clássica estavam os pés achatados, quadril largo, e musculatura glútea desenvolvida, além da cor da pele, implicitamente tomada como critério de exclusão. Este estereótipo corporal criado revela que toda a diversidade dos corpos negros foi reduzida a um modelo de corpo negro com tais características.

---

<sup>113</sup> [...] they could excuse themselves by declaring that they were not racist, but that black bodies were inherently unfit for ballet. (Gottschild, 1996, p. 65)

No caso do bailarino, além das características descritas, a estatura também costumava contar como fator que poderia favorecer ou desfavorecer a inclusão. Rubens Rocha, bailarino da companhia Rubens Barbort Teatro de Dança, por exemplo, atualmente bastante conhecido pela atuação como professor de balé clássico na cidade do Rio de Janeiro, afirma que ao chegar ao Rio, nos anos 1980, chegou a tentar entrar para a companhia do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, mas afirma: “Você sabe, né? Para negro é difícil. Ainda mais eu, que sou baixo.”<sup>114</sup> O bailarino Rubens Rocha apresenta um fenótipo completamente distinto do fenótipo descrito pelos coreógrafos de balé clássico observados em Gottschild, ainda assim, ele foi excluído com a justificativa de que sua estatura não era adequada para o balé.

No caso das mulheres, a essencialização e exclusão era ainda maior. De acordo com Gottschild, havia aqueles coreógrafos que afirmavam que as dançarinas negras apresentavam traços masculinos, o que segundo certos coreógrafos, não lhes permitia transmitir a suavidade necessária no balé clássico. No Brasil, Mercedes Batista foi a primeira negra que conseguiu transpor essa barreira e dançar como bailarina do corpo de baile do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, como descrito na segunda seção desse trabalho. Mercedes Batista passou pela experiência de integrar a companhia, mas atuou poucas vezes por não ser escalada, “sentindo assim os traços de preconceito e discriminação.”<sup>115</sup> A partir de então ela passou a se engajar em ações teatrais junto ao TEN e depois a desenvolver um trabalho com sua própria companhia o Ballet Folclórico Mercedes Batista.

Um artista que problematizou os estereótipos construídos em relação ao corpo negro na dança, no caso do balé clássico, foi George Balanchine (1960). Europeu, de origem russa, o coreógrafo e diretor do *Dance Theater of Harlem*, remodelou ou propôs tanto um novo estilo coreográfico, quanto um modelo feminino de corpo para o balé, diferente daquele que a maior parte dos coreógrafos escolhia para trabalhar. Arthur Michell, o único bailarino negro que dançou na companhia *Balachine's New York City Ballet*, durante muitos anos, afirma que as características descritas como proeminentes nos corpos com os quais Balanchine preferia trabalhar eram: torso curto, braços longos, pernas longas e cabeça pequena, que, de

---

<sup>114</sup> Informação adquirida em conversa informal realizada durante observação dos ensaios da Cia de Teatro e Dança Rubens Barbot em Agosto 2012.

<sup>115</sup> <http://www.mulher500.org.br/acervo/biografia-detalhes.asp?cod=898>. Acessado em 15/07/2012.

acordo com Mitchell eram características que se aproximavam das características observadas em dançarinas de “linhagem africana.” (Tradução nossa)<sup>116</sup>

Figura7



Bailarinas em aula na *Dance Theater of Harlem*. Fonte<sup>117</sup>

---

<sup>116</sup> “There was a fallacy that blacks couldn’t do classical ballet – that the bodies were incorrect. But then you talked to Balanchine, who was the greatest master of them all and changed the look of ballet in the world today. He described his ideal ballerina as having a short torso, long arms, long legs, and a small head. If that’s ideal, then we [people of African lineage] are perfect. (Michell, 1987, p.36)” (GOTTSCILD, 1996, p. 65)

<sup>117</sup>[https://www.google.com/search?q=dance+theater+of+harlem+school+pictures&hl=en&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ei=QiOEUBa6GYbo0QGH0YDoBQ&sqi=2&ved=0CDsQsAQ&biw=1366&bih=664#imgrc=a3z8mtagLFtsHM%3A%3bruIFffumx4iWsM%3Bhttp%253A%252F%252Fwww.educationupdate.com%252Farchives%252F2005%252FJune%252FAssets%252FMAD-Harlem.jpg%3Bhttp%253A%252F%252Fwww.myspace.com%252F63246395%3B300%3B432](https://www.google.com/search?q=dance+theater+of+harlem+school+pictures&hl=en&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ei=QiOEUBa6GYbo0QGH0YDoBQ&sqi=2&ved=0CDsQsAQ&biw=1366&bih=664#imgrc=a3z8mtagLFtsHM%3A%3BruIFffumx4iWsM%3Bhttp%253A%252F%252Fwww.educationupdate.com%252Farchives%252F2005%252FJune%252FAssets%252FMAD-Harlem.jpg%3Bhttp%253A%252F%252Fwww.myspace.com%252F63246395%3B300%3B432). Acessado em 08/02/2013.

Figura8



George Balanchine e o bailarino Arthur Mitchell. Fonte: [http://25.media.tumblr.com/tumblr\\_mc3xtollvL1r79lczo1\\_1280.jpg](http://25.media.tumblr.com/tumblr_mc3xtollvL1r79lczo1_1280.jpg). Acessado em 08/02/2013.

A partir da declaração do bailarino, pode-se perceber quantos valores ou conceitos foram incorporados sem questionamento por uma maioria que inclui indivíduos negros. Afirmar que tais características físicas se referem à “bailarinas de linhagem africana”, reduz toda a diversidade corporal feminina negra àquelas características. No intuito de exaltar o fato de Balanchine ter admitido em sua companhia bailarinas negras, Mitchell acaba por reforçar uma imagem essencializada do corpo negro.

De fato, Balanchine admitiu em sua companhia bailarinas negras, no entanto, tal associação das características descritas por Balanchine a bailarinas negras apenas redefine um modelo ideal ou essencializado do corpo para a dança e do corpo negro feminino. Se por um lado Balanchine abriu espaço para a entrada dos corpos femininos negros na cena artística através da companhia *Dance Theater of Harlem*, por outro lado ele não transgride modelos e estereótipos, ele apenas os redefine de modo a incluir certos tipos de corpos negros femininos na dança clássica. Uma bailarina negra que, segundo Gottschild, desafiou esses estereótipos sobre o corpo negro feminino foi Josephine Baker. Durante sua carreira, a bailarina lutou contra as imagens que eram conjugadas ao seu corpo e contra os modos pejorativos de defini-la. Baker certa vez declarou:

Não sou uma dançarina, não sou uma atriz, nem mesmo negra: Josephine Baker, essa é quem eu sou. Eu posso andar nos meus calcanhares e de quatro quando eu quiser. Depois, eu posso afastar de mim tudo que parece



me espetar... porque eu não sou uma almofada para agulhas. (Tradução nossa)<sup>118</sup>

Apesar de ter tido a imagem associada a “Vênus negra, a mulher animalesca”<sup>119</sup> (1996, p. 37), e de ter sido exposta em fotos, seminua e ao lado de animais, Josephine Baker fez um trabalho de resistência tentando ao máximo se distanciar dos estereótipos. Com este tipo de declaração citado acima, a artista questionou e problematizou concepções e construções externas sobre seu corpo (negro) e sobre a sua arte.

Neste sentido, a dança moderna que questiona o formalismo do balé clássico possibilita mudanças em aspectos estéticos e fundamentadores na dança (TOURINHO e SILVA, 2006, p. 125). De acordo com Lígia Losada Tourinho e Eusébio Lobo da Silva “Havia, nesta fase, uma preocupação não apenas com os aspectos formais do movimento, mas dava-se também uma atenção especial a sua respectiva intencionalidade” (2006, p. 125). Com isso, o bailarino passa a ser visto de outra maneira, não mais apenas como um “corpo dócil”<sup>120</sup>, hábil para executar padrões técnicos de movimento, mas a sua interpretação ganha maior importância. É neste período que se destacam os coreógrafos Katherine Dunham e Alvin Ailey, que inserem elementos da cultura negra na dança e o espírito das manifestações populares negras norte americanas e haitianas.

Como Dunham elabora sua técnica a partir da fusão entre movimentos do balé clássico, da dança moderna e os movimentos das danças tradicionais estudadas no Haiti, com influência do ‘*Voudu*’, como mencionado na segunda sessão, elementos como mobilidade da coluna, integração do corpo como um todo na execução dos movimentos, flexão de joelhos, e expressividade foram exaltados e explorados em seus trabalhos. O trabalho *Revelations*, coreografado por Alvin Ailey, por exemplo, destaca-se até hoje pela relação dos movimentos da dança moderna com movimentos presentes nas performances populares de matriz africana nos Estados Unidos, particularmente com a intensidade observada nas igrejas negras norte-

---

<sup>118</sup> “Not a dancer, not an actress, not even black: Josephine Baker, tha’s who I am. I can go on my heels and I can run on all fours, who I want to, and then I shake off all piercing looks... Because I’m not a pincushion either.” (MULLER *apud* GOTTSCHILD, 1996, p. 38)

<sup>119</sup> Sarah Baartman, também conhecida como a Hotterntot Venus, foi uma negra nascida na região sudeste da África que no início do século XIX foi explorada como objeto de estudo por médicos franceses que exibiram seu corpo por toda Europa. Seu corpo foi associado ao macaco e entendido como selvagem. (Hartman, 2008)

<sup>120</sup>Foucault Michael. 1987

americanas. Nestes trabalhos percebe-se o movimento embebido de intenção e traços expressivos de uma matriz cultural e racial forte.

Ailey e Dunham criaram, assim, um espaço de atuação para os corpos negros na dança norte americana e formam as primeiras companhias negras de dança; espaço que ainda não existia, enquanto espaço coletivo, para os bailarinos negros. Com esse novo espaço de atuação, novas questões passam a ser consideradas em relação a essencialização do corpo negro na dança.<sup>121</sup> Nos espetáculos da companhia Alvin Ailey, por exemplo, é possível perceber certo padrão corporal. Os corpos revelam-se completamente adaptados à técnica desenvolvida por Lester Horton e demonstram trabalho preciso de forma e virtuosismo característicos da dança moderna norte-americana. De acordo com Tourinho e Silva, a dança moderna questiona o formalismo do balé clássico, mas acaba mantendo certo formalismo ao criar novas codificações (TOURINHO e SILVA, 2006, p. 126). Para responder a esses códigos o treinamento além de incluir a intencionalidade exige disciplina e rigor técnico, o que acaba por moldar os corpos e criando certa homogeneidade.

No caso dos coreógrafos Alvin Ailey e Katherine Dunham, entende-se que eles foram pioneiros na construção da dança moderna negra, com estudos que transformaram a história da dança mundial. Por um lado eles abriram a porta de entrada para o bailarino e a bailarina negra na cena da dança moderna, problematizando antigos estereótipos. Por outro lado, ainda não contemplaram a diversidade corporal negra.

---

<sup>121</sup> Tal afirmação baseada na observação de fotos e vídeos dos trabalhos das companhias e experiência prática das técnicas de Dunham e Horton na escola de Alvin Ailey (2001) e Jacob's Pillow Festival (1998).

Figura 9



Cia. Alvin Ailey em *Revelations*. Fonte<sup>122</sup>

Figura 10



Cia. Alvin Ailey em *Revelations*. Fonte<sup>123</sup>

No sentido de admitir na dança a diversidade corporal, a dança contemporânea é que vem propondo essa inclusão. Corpos, distintos e capazes de transitar por diferentes campos de atuação de acordo com o que se deseja e se busca, passam da valorização do formalismo à ênfase no conteúdo e no indivíduo. A dança contemporânea amplia a proposta de Pina

---

<sup>122</sup> <http://www.alvinailey.org/sites/default/files/slideshows/media/Alvin-Ailey-American-Dance-Theater-in-Alvin-Ailey%E2%80%99s-Revelations.--Photo-by-Andrew-Eccles2.jpg>. Acessado em 25/05/2013.

<sup>123</sup> <http://www.alvinailey.org/about/company/alvin-ailey-american-dance-theater/repertory/revelations>. Acessado em 25/05/2013.

Baush (1970) com a dança moderna expressionista de ter indivíduos em cena, e traz para a cena os movimentos do cotidiano como proposto por Merce Cunningham<sup>124</sup>.

O dançarino e o indivíduo se intersectam nessa proposta. Na contemporaneidade mais que personagens, os bailarinos e bailarinas são eles mesmos. Ao falar da cena negra brasileira contemporânea, é importante frisar que a identificação do *performer* enquanto afro-brasileiro e o desejo dele de atuar nas cenas que buscam, seja através da ligação com manifestações culturais, de discursos artísticos que se engajam em ações de militância negra, ou de grupos que propõem investigação em cima da diversidade dos corpos negros, revelar espaços de questionamento e afirmação de identidades.

Deve-se admitir que, no início da elaboração desse trabalho, uma das razões para desenvolver uma proposta de preparação corporal que estivesse fundamentada em movimentos da dança popular de matriz afro-brasileira, estava ligada à ideia de se pensar em um corpo diferenciado do corpo idealizado por técnicas de dança de matriz europeia. Pensou-se em contemplar características físico-anatômicas e estéticas relacionadas aos corpos negros. No entanto, após um questionamento mais profundo sobre esta ideia, chegou-se à conclusão de que tal proposta não poderia se sustentar em face das limitações que seriam impostas em função da diversidade desses corpos negros, especialmente no Brasil, pois surgiriam restrições por se pretender trabalhar apenas com um determinado modelo de corpo negro, corpo que não existe enquanto unidade.

O ponto que foi ficando cada vez mais claro durante esta pesquisa foi a busca pela desessencialização dos corpos de dançarinos e dançarinas no sentido de, no processo de preparação corporal, tentar pensar na diversidade dos corpos negros e na cena que evidencia o indivíduo. Além disso, pensa-se na não hierarquização do conhecimento que prioriza as técnicas corporais com base europeias e que pouco valoriza os elementos presentes nas danças brasileiras. Reconhece-se aqui o valor das técnicas de dança clássica e moderna como preparação para a cena e reconhece-se a importância do seu conhecimento para uma formação mais diversa do movimento pelo bailarino. No entanto, reflete-se sobre a

---

<sup>124</sup> Merce Cunningham – dançarino e coreógrafo americano cujos trabalhos junto com Jonh Cage, Davida Tudor, Robert Rauschenberg, and Bruce Nauman causaram profundo impacto no mundo da dança enquanto arte vanguardista durante os anos 1950 e 1960. Dirigiu sua própria companhia coma qual desenvolveu sua linguagem de movimento e proposta cênica. ([http://en.wikipedia.org/wiki/Merce\\_Cunningham](http://en.wikipedia.org/wiki/Merce_Cunningham))

preparação corporal do *performer* da cena híbrida contemporânea, e a investigação de meios que possibilitem o acesso à modos particulares de expressão. Objetiva-se a preparação corporal que potencializa e estimula o *performer* a descobrir seu próprio vocabulário para construir sua própria poesia em cena.

Podem-se observar as consequências da hierarquização nas técnicas de preparação corporal que priorizam técnicas de matriz europeia e norte-americanas no depoimento da dançarina, professora e coreógrafa Edileusa Santos. Ela afirma que nos últimos cinco anos tem modificado ou reformulado sua metodologia de ensino pela percepção de que os dançarinos têm apresentado certa rigidez de tronco e de quadril. Santos atribui esta mudança nos corpos à falta de intimidade com o tambor, e foca na reconexão do corpo/movimento com os tambores. De fato, na observação dos trabalhos de preparação de dançarinos em companhias que trabalham tanto com dança afro-brasileira, moderna e/ou contemporânea, o balé é quase sempre priorizado. Em alguns casos a preparação envolve estudos das danças afro-brasileiras, mas em sua maioria através de processos disciplinatórios e bastante codificados.

Investe-se, neste trabalho em um processo antidisciplinatório, que Tourinho e Silva (2006, p. 128) descrevem como:

[...] um processo em que o trabalho do intérprete contemporâneo não se limita a explorar tecnicamente apenas alguns aspectos do movimento, mas implica em estudar profundamente o movimento em todos os seus aspectos. O estudo do movimento passa, assim, também pela ideia de autoconhecimento. (TOURINHO e SILVA, 2006, p. 128)

Na contemporaneidade, as companhias que compõem a cena negra brasileira apresentam diversas possibilidades de atuação e possibilitam os corpos negros em sua diversidade a estarem em cena também representando uma diversidade de personagens e não-personagens. Os espetáculos buscam criar espaço para expressão de discursos políticos contra o racismo e o preconceito, bem como para a expressão de valores culturais afro-brasileiros. E é nos processos de preparação desses atores/dançarinos, ou como aqui se propõe, *performers* da cena negra contemporânea, que se deseja focar. Esses processos têm apontado novas possibilidades.

A inspiração na mitologia Iorubá e em movimentos que conectam o *performer* com sua memória ancestral, como Santos propõe, ou o uso da movimentação e de premissas da capoeira, no caso dos coreógrafos e acadêmicos Eusébio Lobo da Silva e Evani Tavares Lima

e seu jogo improvisado, são algumas das propostas de treinamento do *performer* que estão fundamentadas em elementos antidisciplinatórios e que valorizam recursos que fazem parte do universo brasileiro de matriz africana. Essas propostas pensam em superar os limites impostos à afirmação destes corpos negros na arte e a conectá-los, de diferentes maneiras e com diferentes matrizes que o aproximam da sua essência.

Utiliza-se a palavra essência para fazer referência à descrição do *performer* que Grotowski faz. Grotowski (2010) descreve essência como algo que pertence a nós enquanto indivíduos e não enquanto seres sociais. O autor utiliza o exemplo da consciência como parte da essência e da moral como parte criada no convívio social. Para Grotowski o *performer* consegue sobrepor o corpo e a essência passando de “corpo-e-essência” para “corpo-de-essência” como parte do processo evolutivo humano. De acordo com o autor a performance e o *performer* conseguem tornar-se próximos ao processo de integração entre corpo e essência. (Grotowski, 2010, p. 376)

O autor afirma que o encontro entre corpo e essência ou a ativação desta essência revelam a descoberta de uma nova corporalidade dentro de cada um. O encontro com o que há dentro de si revela ao *performer* algo que vem como um ‘recordar’ que ativa fortes potencialidades. Aqui deseja-se despertar essas potencialidades e este contato com a essência na preparação corporal que se ancora em premissas antidisciplinatórias para dar voz ao *performer* ou para pensá-lo enquanto “homem de ação” capaz de produzir seu próprio vocabulário e utilizar a sua voz para expressar o ser.

### 3.2. DA RODA PARA A CENA: UMA PROPOSTA PRÁTICA

Nesta subseção ou subcapítulo, atinge-se o momento umbilical desta dissertação, o momento que gerou a pesquisa e que dará continuidade a algo que foi apontado aqui, mas que requer uma investigação ainda mais longa e mais profunda. Este é o momento da proposta prática, da experimentação, da vivência. O momento do processo de preparação corporal e criação, o momento de sair da roda teórica para a sala de ensaio, das leituras e da escrita para o corpo.

Esse momento de experimentação, dos primeiros apontamentos do solo *Ausências*, aconteceu em vinte rodas de criação com o ator Gustavo Mello. Os encontros diários tinham uma carga horária de duas horas e fluíram num bloco concentrado de vivências. Foram nove

módulos com dois encontros que aconteceram durante quatro semanas, com encontros de segunda a sexta, na sala de aula da Escola de Teatro e Dança da Universidade do Texas, em Austin, e um décimo módulo no qual experimentou-se corpo, imagem e elementos como água, farinha, e massa, realizados em um espaço alternativo.

Partiu-se de um lugar bastante instável, e ainda bastante aberto da criação, por isso denomina-se ‘apontamentos do solo *Ausências*’. Estávamos ambos tateando dois universos novos, um em relação ao processo de preparação corporal e outro em relação à proposta da composição solista ou à concepção do trabalho. Sabia-se que no solo, que continua em processo de elaboração, a ideia central seria trabalhar a presença/ausência do corpo negro em cena, questionando o corpo como lugar de projeção de outras imagens, de representações, de fenômenos, de invisibilidade, de indizibilidade, de desconstrução e desafio estético.

A proposta inicial do *performer* foi pensar a presença do corpo negro em cena como um lugar de exposição ao olhar do outro, questionando de que modo este corpo pode torcer, distorcer, distrair e desafiar esse olhar e todas as representações e (pré) conceitos que ele carrega. Para tanto, o corpo do *performer* só pretende ser visto em cena a partir da projeção de fotografias no corpo. A projeção como a única fonte de luz e o corpo como pano de fundo. As fotografias projetadas são de corpos negros em exposição no mercado de escravos ou em enforcamento, como pode ser visto nas figuras 11 e 12, respectivamente nas páginas 114 e 117.

O corpo modifica as imagens aparentemente estáticas das fotos projetadas, quando em intersecção com estas e sendo modificado pela projeção e pelo jogo entre o ser revelado e desvelado por esta. É um corpo que transita entre o desaparecer na escuridão do vazio, quando perde o contato com a luz e a imagem fotográfica, e o momento de mobilizar a imagem supostamente imóvel dando instabilidade ao estável, transformando-a. Partes do corpo hora são vistas, hora não. Pedacos de carne se confundem e as imagens do corpo real e do corpo virtual são sobrepostas, desorganizando, desconstruindo e reconstruindo as referências estéticas e o olhar do apreciador.<sup>125</sup>

---

<sup>125</sup> As imagens videográficas e registros do processo no qual pode-se perceber mais claramente esta proposta de vizibilidade do corpo apenas quando em contato com a imagem fotográfica e vise-versa estão disponíveis na parte 2 - ‘umbigos apontados’ - do DVD em anexo. Nesse registro, devido aos poucos recursos de iluminação, não é possível alcançar o efeito desejado, mas é possível ter uma idéia do que se pretende alcançar na cena quando será possível dispor de maiores recursos de iluminação e projeção.

Esta primeira fase do processo continuará em investigação, nada ainda é fixo, tudo está em experimentação. As fotos trabalhadas trazem corpos parados (ausentes), mas o corpo traz o movimento (presença). As experimentações não pretendem definir uma metodologia de trabalho, mas sim apontar caminhos de condução, caminhos estes que ainda estão sendo descobertos. Caminhos que podem se alargar ou se estreitar, que podem mudar o curso, mas que se apoiam no trio da roda de samba apontado no início desta investigação: improvisação, interação e a exploração da interface: performance e teatralidade.

Disponibiliza-se o corpo para improvisar, interagir, e compor entre o que vem a cada momento em que se está, e que se é, e o momento em que se tem uma estrutura que vem e volta. Alguns princípios de movimento da dança do samba vêm como os umbigos da composição e a prática flui a partir dos planos de trabalho rascunhados. As rodas de criação são criticamente avaliadas, a partir das perspectivas dos dois participantes desse processo, no sentido de permitir que sejam apontados os pontos que funcionaram e os que não funcionaram durante este primeiro bloco e de indicar rumos para as próximas experiências.

### **3.2.1 Os três momentos na vivência**

Apesar de não existir o objetivo de criação de uma metodologia fechada, como dito anteriormente, a proposta de experimentação segue um roteiro baseado nas premissas observadas no samba e nas necessidades do corpo para acessar o movimento. A proposta visou estimular o corpo para o trabalho de desenvolvimento da potência criativa do artista. Utilizando metáforas ou imagens presentes no samba de roda, referiu-se às etapas vivenciadas nas rodas criativas como: o momento de ‘colocar o pé dentro’, o momento das ‘umbigadas’, e o momento de ‘descobrir os umbigos’ da composição.

‘Colocar o pé dentro’ da roda: a hora da chegada. O primeiro contato com o espaço da roda criativa foi então relacionado com a entrada do corpo no espaço-tempo, o despertar do corpo no universo criativo, o acionar o corpo para o movimento e articulação dos movimentos, e para o primeiro contato com a criação. O momento de colocar o corpo no universo da roda com tudo que lhe pertence, de pisar dentro, de entrega, de disponibilização e auto-percepção. Com o pé dentro da roda, o *performer* vira movimento e entra em



performance, improvisando o seu samba, às vezes dirigido ou conduzido, às vezes encontrando em si mesmo os estímulos e as conduções indicadas pelo próprio corpo.<sup>126</sup>

Com o pé dentro da roda e o corpo já em contato com o movimento e o exercício da criação espontânea, percebeu-se que este, o corpo presente e em escuta, encontrava o momento de interagir, e de entrar em contato com outros elementos presentes na roda. A este momento refere-se como o momento das ‘umbigadas’, momento no qual buscou-se interação com os elementos que se trabalhava: o outro, a música, a imagem fotográfica, a luz, os objetos, o figurino. O centro do corpo buscou o cerne de cada um desses elementos para estabelecer uma relação inteira e de intersecção. Tais encontros foram provocados, pensados para acontecerem e serem explorados em profundidade.

Os elementos experimentados no momento das ‘umbigadas’, foram escolhidos de acordo com cada imagem fotográfica. Cada composição ou proposta criativa exigiu um trabalho de interação com diferentes elementos, foram elementos específicos que fizeram parte da performance ou que foram explorados em diálogo com o corpo/movimento. No processo de apontamentos do solo *Ausências* os elementos com os quais o corpo foi estimulado a interagir foram: a luz, as imagens fotográficas e de vídeo, a música, e a saia. Nos dois últimos encontros deste bloco, as rodas de criação foram especificamente voltadas para o contato entre corpo, imagem e outros elementos, como farinha e água. Estes encontros foram exclusivamente para trabalhar estas ‘umbigadas’.<sup>127</sup>

Como na observação da roda de samba, percebeu-se que as posições na cena e os lugares, pelos quais as sambadeiras e sambadores transitam, se intersectavam. Na proposição prática isto se reproduziu. O jogo entre a composição (estrutura) e a presença foi resultante do intercruzamento entre improvisação, interações e a construção de uma estrutura criativa. Nesse momento experimental explorou-se, através da improvisação e interação, o deixar emergir as sementes criativas, ou os pontos de geração de movimento. ‘Descobrir os umbigos’ da composição significou apontar os princípios de movimento, as ideias bases ou os conceitos que impulsionaram e geraram os movimentos para a composição. Estes umbigos colocaram o corpo inicialmente em composição e sempre que este corpo precisou recomeçar

---

<sup>126</sup> Imagens videográficas do processo com foco no ‘colocar o pé dentro’ estão disponíveis na parte 1 do DVD em anexo.

<sup>127</sup> Imagens videográficas do processo com foco nas ‘umbigadas’ estão disponíveis na parte 1 do DVD em anexo.

ou dar continuidade à criação, os ‘umbigos’ estiveram presentes como lugares de reconexão com os princípios criativos.

O umbigo no samba simboliza a fertilidade, a geração, a continuidade, e a perpetuação. Umbigo é um lugar originário, mas, ao mesmo tempo, de recomeço e de continuidade. Este é o sentido que se pensou para referir-se aos princípios, ideias ou imagens que vem fertilizar a criação inicialmente e refertilizá-la durante a performance e a cada experiência. No processo vivenciado com o ator Gustavo Mello, os umbigos descobertos quando em contato com a figura 1, ou os movimentos propulsores da criação foram:

1. Deslizar na grande espiral, torcendo e distorcendo;
2. O pequeno rebolado, pequenas espirais desenhadas pelos eixos da cintura pélvica e da cintura escapular;
3. A suspensão, sensação do corpo pendurado;
4. O jogo entre equilíbrio e desequilíbrio; e
5. O agarrar-se a si mesmo e/ou apoiar-se no espaço.

Figura 11



Mulher negra em enforcamento  
Fonte: <http://withoutsanctuary.org>

O deslizar na grande espiral, torcendo e distorcendo, explorado no primeiro momento da parte 2 do DVD em anexo, possibilitou entradas e saídas da luz/imagem fotográfica em

movimento contínuo e o revelar parte da imagem nos momentos em que o corpo expandia a torção ao máximo, sem pausa. O pequeno rebolado, ou as pequenas espirais internas desenhadas pela cintura pélvica e pela cintura escapular provocaram um pequeno balançar do corpo. O corpo é inteiramente tomado pelas pequenas vibrações.

A suspensão surge da tentativa de atingir o fator de Esforço peso<sup>128</sup> no polo leve. Uma das imagens utilizadas para auxiliar nesta sensação de leveza foi a sensação presente na fotografia 1 (Figura 11) de sentir o corpo pendurado, sem peso na base fixa dos pés ou no chão. Foi como um momento de perder o chão, um flutuar. O desequilíbrio, princípio visto com frequência no samba de roda, que diferencia e dá peculiaridade aos movimentos, foi provocado tanto a partir do rebolado cujo centro é o quadril, quanto a partir dos pés - base do corpo - ou topo da cabeça, conectando-os e procurando não interromper a linha vertical que conecta topo da cabeça aos pés.

A sensação de desequilíbrio acontece quando o corpo todo acompanha as direções de transferência de peso indicadas ou pelos pés ou pela cabeça. Entendendo que acontecem circularidades que entram pelas solas dos pés e percorrem o corpo até o topo da cabeça e vice-versa, como um eixo que atravessa o corpo na vertical, ou como um grande parafuso de energia que conecta pés, centro e topo da cabeça numa linha espiralada, o desequilíbrio foi estimulado no sentido do inteiro. Estas imagens foram aos poucos ficando mais claras para o *performer*, mas ainda precisavam ser melhor absorvidas pelo corpo. O *performer* apontou dificuldade em entender a verticalidade ou a conexão do corpo inteiro e percebeu-se que existia uma tendência a interromper essa linha no centro do corpo, o que acabava levando o corpo a um equilíbrio ou à criação de uma base firme na parte inferior, mesmo que o tronco se apresentasse em desequilíbrio.

Este trabalho foi apontado pelo *performer* como um dos pontos que trouxeram maior ganho em relação a proposta estética que ele estava buscando neste solo. O *performer* sentiu-se desafiado no sentido de ser estimulado a explorar um estado de presença/ausência em cena que, pela ação, provocou a produção de estados que podem ser recebidos pela plateia

---

<sup>128</sup> Laban observou que os elementos do movimento em seus aspectos de Esforço – “território das intensidades e ritmos dinâmicos” – engajariam “fatores motores de Peso, Tempo, Espaço, e Fluxo, em gradações de leve a forte (Peso), rápido a lento (tempo), direto a indireto (espaço), e de livre a contido (fluxo) em intensidades diferentes.” (MIRANDA, 2008, p. 21)

sinestesticamente. O *performer* na investigação de uma ação movida mais pela ação corporal do que pelo sentimento, ou seja, mais pelo físico do que pelo psicológico, observou que as rodas de criação foram bastante desafiadoras e o conduziram por uma busca mais aprofundada deste lugar de instabilidade ou propulsão da ação pela ação. Em termos usados pelo *performer*, o processo possibilitou seu acesso ao movimento que “não é simulado, mas estimulado.”<sup>129</sup>

A ideia de agarrar-se em si mesmo quando vindo do desequilíbrio como uma tentativa de se segurar, provocou no corpo a produção de movimentos contidos, ligados à musculatura. Essa ideia é mais um ‘umbigo’ ao qual o *performer* recorreu quando em desequilíbrio. Por fim, o umbigo da busca de apoio no espaço veio como consequência de um desequilíbrio maior em que o corpo não conseguiu se segurar e foi em direção ao chão. Neste momento buscou-se a sensação, ou sugere-se a imagem do escorregar pela espiral em direção ao chão com uma recuperação súbita antes de chegar ao chão e uma súbita retomada do eixo. O corpo percebeu-se no ar, ou seja, em flutuação, entre a queda e o chão. Todos estes umbigos se alternam na composição, como observados na parte 2 do DVD em anexo.

As experimentações variaram de acordo com as imagens fotográficas utilizadas. Cada imagem apontou descobertas diferentes, outros umbigos foram apontados a partir de uma segunda fotografia também utilizada. Os umbigos de movimento relacionados com a fotografia 2 (Figura 12), foram:

1. As ondulações de coluna;
2. A condução do quadril com as mãos no glúteo; e
3. A mobilização das escápulas.

A ideia de expor pedaços de corpo como a língua, por exemplo, foi outro ‘umbigo’ descoberto e impulsionador da composição já quando em contato com a fotografia.

---

<sup>129</sup> Ver Apêndice C, p. 169.

Figura 12



Homem negro em exposição  
Fonte: <http://withoutsanctuary.org>

As ondulações de coluna foram trabalhadas no sentido de tornar o corpo mais maleável e permitir um movimento de pequenas e grandes dilatações diante da fotografia, simulando em alguns momentos a sensação da foto respirando. Trabalharam-se estímulos que se iniciavam com a dilatação muscular pela respiração e com ondulações da coluna na posição sentada e em pé, mas tanto no plano vertical quanto sagital, explorando-se flexão, extensão, e flexões laterais. Este foi um dos ‘umbigos’ para o qual se percebeu a necessidade de ser mais trabalhado com o *performer* para possibilitar maior liberdade e ampliação das possibilidades de movimento.

A condução do quadril com as mãos foi outro ‘umbigo’ descoberto e trabalhado. Este princípio foi apontado pelo *performer* durante a primeira roda de criação e consistia em iniciar uma mobilização pequena do quadril e ao mesmo tempo uma produção de um volume glúteo, pois as mãos simulavam um aumento da musculatura, o que enfatiza o movimento no quadril, evidenciado na dança do samba. Esta transformação do corpo pelo próprio corpo também remeteram ao corpo feminino ou desfiaram e quebraram a masculinidade do corpo do *performer*.

O terceiro ‘umbigo’ relacionado com a fotografia 2 foi a mobilização das escápulas. Este umbigo possibilitou a brincadeira que dá movimento ao quadril do homem na fotografia a partir da mobilização escapular do *performer*. O *performer* realizou movimentos circulares com ombros, de frente para a projeção. O umbigo que trouxe a ideia de utilizar pedaços do corpo como a língua para também receber a projeção apontou a possibilidade de surpresas e revelações de partes da imagem, anteriormente não reveladas, de uma forma interessante.

Observa-se, então, que os umbigos descobertos ficaram dispostos numa grande roda em torno do *performer*. Percebeu-se que estes umbigos, à medida que foram apontados foram formando um repertório. Durante a performance, o *performer* poderia acessar, ou umbigar o ‘umbigo’ que ele desejasse trazer para o centro da criação. Os umbigos ficaram ali, prontos para entrar na roda e fazer parte do samba ou da performance/composição. Estes pontos geradores ficaram esperando pela umbigada que o *performer* daria ao selecionar, espontaneamente, qual o umbigo viria para o centro e geraria os movimentos daquele ciclo de composição.

### 3.3 OBSERVANDO O PROCESSO COMO SAMBADORES/APRECIADORES

A pesquisadora, olhando o processo das rodas de criação e da proposta prática desta dissertação como sambadeira/apreciadora entendeu que o processo foi de fato um primeiro apontamento de uma longa investigação no qual revelou-se, por exemplo, a necessidade de se pensar em experimentar a proposta com um coletivo. O samba de roda e as manifestações culturais afro-brasileiras são expressões que valorizam muito o modo como o coletivo se articula e se organiza espontaneamente. Cada roda é formada em conjunto e é uma composição colaborativa. Ficou, em face da experiência, o desejo e necessidade de ampliação da proposta para um grupo.

Durante o período de elaboração da dissertação, o processo foi vivenciado intensamente num bloco de rodas de criação que apontaram alicerces e pontos que servirão como suporte para as próximas experimentações e que também indicou pontos que precisam ser repensados e reelaborados para a próxima vivência. Como todo processo, ele continua em construção, em movimento e, possivelmente, revelar-se-á em desenvolvimento a cada roda de criação como aqui se pretende pensar. Ao invés de pensar-se numa proposta ou

estrutura técnica corporal fechada ou fixa, esta proposta em particular pretende se reelaborar a cada experiência como um todo e a cada encontro.

Na preparação e criação dos apontamentos do solo *Ausências* a planos foram revistos e revisitados naturalmente e reorganizados quando necessário. Apesar de ter existido um rascunho ou apontamentos das estruturas dos encontros<sup>130</sup>, estes planos eram flexíveis e foram se construindo e reconstruindo de acordo com as demandas da prática. Alguns planos funcionaram como pensados do início ao fim como foi o caso das rodas de criação em que se trabalhou em duo ou em contato com o outro. Outros, como o plano dos balanços e trabalho rítmico, foram sendo adaptados durante a vivência e o resultado presenciado no momento de ‘descobrir os umbigos’. Esta roda de criação, repensada enquanto em andamento, por exemplo, teve como resultado a dependência ou ligação do *performer* com a imagem fotográfica. O *performer* deixou-se levar pela composição do movimento e o corpo foi o centro da criação.

Outra percepção que se teve das rodas foi em relação às metáforas utilizadas na condução do momento de ‘botar o pé dentro’ e do tempo necessário para o momento das ‘umbigadas’. Algumas metáforas utilizadas para conduzir e descrever a proposta de movimento vinham de universos diferentes e, algumas vezes alcançaram o imaginário do *performer*, mas, outras vezes, não. Percebeu-se assim, a necessidade de buscar maiores e mais diversas referências. Percebeu-se também que muitas vezes o *performer* precisa de mais tempo para experimentar as sensações. Um mesmo estímulo precisou ser explorado ao máximo e para isso o *performer* precisou de tempo maior. O tempo necessário para investigação de movimento para quem está experimentando é maior do que para quem está conduzindo e apontando as direções. Foi importante dar tempo e permitir que o *performer* também mergulhasse no silêncio para que houvesse a escuta do próprio corpo em movimento. Concluiu-se que, na roda não pode existir ansiedade de quem está conduzindo o processo.

O processo intensivo foi algo que contribuiu para o maior envolvimento e ganho de intimidade com a experimentação. Um processo mais longo certamente promoveria um aprofundamento e ampliação do processo, mas a frequência dos encontros foi um ponto positivo nessa investigação. Conceitos e ideias sobre a composição do solo *Ausências* foram

---

<sup>130</sup> Ver apêndice C, p. 158-168.

ficando mais evidentes ao fim do primeiro bloco de rodas de criação bem como dos avanços e momentos de retenção da proposta de preparação corporal.

Ao fim do bloco intensivo de encontros a transformação do *performer* na composição de movimento pôde ser evidenciada. Percebeu-se uma mudança na qualidade de movimento do *performer*, e um maior engajamento do fluxo livre e do espaço indireto. O *performer* demonstrou maior acesso ao movimento contínuo e maior engajamento das trajetórias mais curvas na execução dos movimentos. Notou-se que o corpo estava mais maleável e disponível, mais flexível e livre, deixando-se conduzir pelo próprio movimento, saindo de um movimento e entrando naturalmente em outro. Tal observação revelou que a intervenção das rodas de criação resultou numa maior fluidez de movimento, mais fácil acesso à continuidade, e disponibilidade corporal para a criação.

Um dos pontos que deve ser revisto para a próxima série de rodas de criação é o excessivo vínculo da proposta de preparação corporal do *performer* com os objetivos específicos de cada montagem ou criação. Os planos da roda, neste trabalho, foram elaborados para um processo específico; o que criou certa dependência e redução da proposta que teve foco apenas no que se apresentava como necessidade daquela experiência. Tal fato implica em entender que cada novo procedimento deve passar por uma nova elaboração, o que não parece ser contraditório ao que se pensou em encontrar nesta pesquisa. No entanto, a proposta de preparação do *performer* que atua na cena negra brasileira contemporânea também pode e deve ser pensada como um processo que se sustenta por si e que independe de uma criação específica para existir.



## CONCLUSÃO

*Do popular ao artístico: o performer da cena negra brasileira no espelho do samba de roda* buscou entender como a cena popular pode alimentar o processo de preparação e criação na cena artística. Alimentar a cena artística não somente no sentido de emprestar seus signos, movimentos ou abordagens corporais, mas também no de refletir sobre o dinamismo presente no samba e no modo como os corpos/movimentos estão inseridos e se relacionam nesta cena e com esta cena. Nesse sentido, através do estudo do samba de roda do Recôncavo Baiano como encenação, da observação das características e tendências apontadas pela cena negra brasileira contemporânea, e da experiência prática, engajando premissas identificadas na cena do samba de roda, na preparação corporal e na criação dos apontamentos do solo *Ausências*, concluiu-se que este trabalho convoca a comunidade acadêmica para uma viagem nos meandros da cena negra brasileira sugerindo uma mudança de olhar sobre as manifestações populares de matriz africana na relação com as artes cênicas.

O olhar não folclorista lançado sobre o samba de roda do Recôncavo Baiano, com base nas perspectivas adotadas por Canclini (2008) e por Chauí (1995), possibilitou o entendimento de como o samba de roda e outras manifestações populares têm se transformado na contemporaneidade. Nos movimentos de transformação, novos modos de resistir aos discursos hegemônicos e ao mesmo tempo dialogar com eles foram observados. A tradição acompanha o seu tempo sem com isso estar fadada ao desaparecimento. O mote inspirador desta pesquisa foram as oficinas de samba de roda vivenciadas no Rio de Janeiro; as oficinas promovidas pela Cia de Dança Arquitetura do Movimento, em 2009, voltadas para a comunidade de dança e que aconteceram em salas de aula do Centro Coreográfico da cidade do Rio de Janeiro; e as oficinas realizadas no projeto *Orirê*, voltadas para a comunidade de Nova Iguaçu, no barracão do Ilê Omiojuaro.

Tais eventos servem para ilustrar como os atuais deslocamentos e fluxos culturais acontecem e como o samba de roda do Recôncavo Baiano tem dialogado com os cruzamentos culturais e as intervenções de fundações privadas e governamentais nessa relação com a arte. Assim, nota-se que os grupos desenvolvem novas estratégias de preservação das suas tradições, negociando com os valores da modernidade, valores estes que impulsionaram a abertura dos “sulcos” na formação de uma cena negra em que o ator negro clamava para ser representado em sua diversidade (MARTINS, 1995).

Impulsionados pelo desejo de mudar o cenário de “invisibilidade” e “indizibilidade” (MARTINS, 1995), grupos de teatro e dança iniciaram suas trajetórias buscando a expressão da diversidade negra em cena e modos de representação que não fossem as representações estereotipadas. Começaram a lutar pelo direito de falar por si mesmos. Como foi destacado nesse trabalho, duas vias foram identificadas na cena negra brasileira: uma que abriu espaço através do discurso político mais engajado, e outra que procurou se afirmar pelos traços culturais em cena. Em ambas a ligação com a cena popular e os símbolos, os mitos e as danças presentes nos rituais religiosos afro-brasileiros foi fortalecida.

Neste trabalho constatou-se que não somente traços simbólicos, códigos e danças presentes na cena negra popular poderiam alimentar a cena negra artística, mas também as premissas que permeiam tais manifestações como um todo. Tais premissas acompanham as transformações da cena negra brasileira na contemporaneidade e as demandas que começam a ser apontadas pelo *performer* que atua nela. O universo “roda” trouxe para esta investigação a possibilidade de pensar numa cena artística onde as relações entre o *performer* e os elementos da cena, o *performer* e o outro *performer*, o *performer* e os apreciadores, e o *performer* e o seu processo de criação são muito mais fluidas e entrecruzadas. O modo como apreciadores participam e se engajam na roda e como sambadeiras e sambadores/*performers* comunicam-se através do corpo/movimento, dos sambas cantados e dos deslizamentos no espaço revelou-se inspirador para a cena artística que caminha em busca de novas maneiras de se relacionar em cena e com a cena.

Nas rodas de criação, o trabalho prático foi inspirado no universo da “roda” popular. O potencial expressivo e criativo foi explorado. Levantaram-se propostas, baseadas na improvisação, na interação e na interface: performance e teatralidade, que contribuíram para o processo de preparação e criação do *performer* Gustavo Mello na composição do solo *Ausências*, indicando novos caminhos e modos de se estabelecerem relações entre o corpo/movimento e a cena, modos estes que “não simulam mas estimulam” (MELLO, 2013), e que permitem que o *performer* use seu próprio vocabulário para expressar suas inquietações e desejos. Sendo assim, conclui-se que o *performer* da cena negra brasileira contemporânea pode refletir e estar refletido no espelho do samba de roda, flutuando entre “personagem e não personagem” (GROTOWSKI, 1997), entre o seu samba e a “roda”, e entre a manifestação popular e a arte.

## REFERÊNCIAS

AGASSIZ, Luis; AGASSIZ, Elizabeth. **Viagem ao Brasil: 1865-1866**. Tradução e notas de Edgar Sussekind de Mendonça. Brasília: Senado Federal, Conselho editorial, 2000.

AMOROSO, Daniela M. **Levanta mulher e corre a roda**: dança, estética, e diversidade no samba de roda de São Félix e Cachoeira. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, 2009.

ANDREWS, Meade; SCOTT, Carol Boggs. Os Bartenieff Fundamentals – mobilizando os recursos do bailarino. Tradução: Ana Bevilaqua. **Contact Quartely**, 1986.

BIANCARDI, Emilia. **Raízes musicais da Bahia**. Salvador: Omar, 2006.

BONFITTO, Matteo. **O ator-compositor as ações físicas como eixo**: de Stanislávski a Barba. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução Heloisa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

CARLSON, Marvin. **Performance**: uma introdução crítica. Tradução: Thais Flores Nogueira Diniz e Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

\_\_\_\_\_. The Resistance to Theatricality. **Substance**, Vol. 31, nº. 2/3, Issue 98/99: Special Issue: Theatricality (2002), pp. 238-250. University of Wisconsin Press Stable Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3685489>. Acessado em: 16/11/2012.

CONPAGNON, Antoin. **O demônio da teoria**: o autor. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

DUNLOP, Vallery Preston. **Dance and the performative**. London: Verve Publishing, 2002.

\_\_\_\_\_. **Looking at dances**: a choreological perspective on choreography. London: Verve Publishing, 1998.

FERAL, Josette. **Teatro, teoria e prática**: más allá de lãs fronteras. Buenos Aires: Galerna, 2004.

\_\_\_\_\_. **A la cerca de la teatricalidad**. Buenos Aires: Nueva Generación, 2003.

\_\_\_\_\_. Performance and Theatricality: The Subject Demystified. In: MURRAY, Timothy. **Mimeis, masochism, & mime**: the politics of theatricality in contemporary French thought. Tradução Anne Knab e Michael Benamou. Michigan: University of Michigan Press, 1997.

\_\_\_\_\_. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Sala Preta**, p. 197- 210, 2009.

FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento**: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2006.

- FERNANDES, Silvia. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- FERRACINI, R. **Café com queijo: corpos em criação**. São Paulo: Fapesp, 2006.
- FERRAZ, Maria Cristina Franco. Filosofia e Dança contemporânea: do movimento ilusório ao movimento total. **Sinais Sociais**, 04, Ano 2, p. 86-105, maio-ago., 2007.
- FREITAS, Patrícia. **Negros em movimento**. Documentário. Edição Sérgio Brito: Salvador, 2006.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: história da violência nas prisões**. 30. ed. Petrópolis: Vozes, 1987.
- GIL, José. **Movimento Total: o corpo e a dança**. Tradução Miguel Serras Pereira. São Paulo: Iluminaras, 2004.
- GOTTSCHILD, Brenda Dixon. **Digging the africanist presence in American performance: dance and other contexts**. Westport and London: Praeger, 1996.
- \_\_\_\_\_. **The Black dancing body: a geography from coon to cool**. New York: Palgrave Macmillan, 2003.
- GROTOWSKI, Jerzy. Performer. In: SCHECHNER, Richard; WOLFORD, Lisa. **The Grotowski Sourcebook**. London: Routledge, 1997.
- HANNERZ, Ulf. Fluxos, fronteiras, híbridos: palavras-chave da antropologia transnacional. Tradução Vera Pereira. *Mana*, 3 (1), p. 7-39, 1997.
- IPHAN. **Dossiê do Samba de Roda do Recôncavo Baiano**. Brasília, DF, 2006.
- JAMESON, Frederic. Pós-modernidade e sociedade de Consumo. **Novos Estudos**, 12, junho 1985.
- JOHNSON, E. Patrick. **Appropriating Blackness: performance and the politics of authenticity**. Kindle Edition. Durham and London: Duke University Press, 2003
- LABAN, Rudolph Van. **A life for dance: reminiscences**. Translated and annotated by Lisa Ullmann. New York: Theatre Arts Books, 1975.
- LAUNAY, Isabelle. Laban, or dance experience. Tradução: Gustavo Ciriaco. In: **Dancing Lessons 1**. Rio de Janeiro: Univercidade, 1998.
- LEHMAN, Hans-Thies. **Postdramatic theatre**. Translated by Karen Jurs-Munby. London & New York: Routledge, 2006.
- LIGIERO, Zeca. **Carmem Miranda: uma performance afro-brasileira**. Rio de Janeiro: Publit, 2006.
- LIMA, Evani Tavares. Teatro negro, existência por resistência: problemáticas de um teatro brasileiro. **Repertório**, Salvador, nº 17, p. 82-88, 2011.

\_\_\_\_\_. *Saliências estéticas em torno de um teatro negro brasileiro*. In: MELLO, Gustavo (Org.). **Olonadé: a cena negra brasileira**. Rio de Janeiro, 2010.

MARTINS, Leda Maria. **A cena em sombras**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MELLO, G.; BAIRROS, L. **I Fórum nacional de performance negra**. Salvador: Bando de Teatro Olodum /Cia dos Comuns, 2005.

MENDONÇA, Tatiana. Tudo é samba. **Revista semanal do grupo A Tarde**, 21 de agosto de 2011.

MIRANDA, Regina. **Corpo-espaço: aspectos de uma geofisiologia do corpo em movimento**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. **Laban Lead: liderança como arte**. Rio de Janeiro: O autor, 2008.

\_\_\_\_\_. Aulas sobre Sociocoreologia realizadas durante o curso de Pós-graduação no Sistema Laban/Bartenieff da FAV. Rio de Janeiro, 2010-2011.

MOREIRA, Adailton. Transcrição nossa do vídeo da Oficina de samba tradicional de terreiro. Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Arquitetura do Movimento, 2009.

MORGAN, Clyde. As transformações das várias modalidades de danças, coreografias tradicionais e lendas em dança teatral contemporânea. In: MELLO, Gustavo (Org.). **III Fórum Nacional de Performance Negra**. Salvador, 2009.

MOTA, Júlio César de Souza. **A Poética em que o verbo se faz carne: um estudo do teatro físico a partir da perspectiva coreológica do sistema Laban de movimento**. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

MUNANGA, Kabengele. **A Dimensão Estética na Arte Negro-Africana Tradicional**. In: AJZENBERG, Elza. (Org.). *Arteconhecimento*. São Paulo: MAC/USP, p. 29-44, 2004.

\_\_\_\_\_. A dificuldade de entender quem é negro no Brasil. **Revista Estudos Avançados**, São Paulo, p. 51-56, 01 janeiro 2004.

\_\_\_\_\_. **Diversidade, etnicidade, identidade e cidadania**. São Paulo: USP, 2005.

NARANJO, Julio Moracen. O drama negro latino-caribenho: texto dramático, didascalía e representificação da performance negra. In: MELLO, Gustavo. **III Fórum Nacional de Performance Negra**. Salvador, 2009.

NARANJO, Julio Moracen. O Segredo da Sombra. In: OLIVEIRA, Jesse; LOPES, Vera (Org.). **Matriz, uma revista de arte negra: Grupo Caixa-Preta**. Porto Alegre, 2010.

OLIVEIRA, Agatha Silvia Nogueira e. **Samba de roda**: perspectiva sociocoreológica. Monografia (Conclusão do curso em Sistema Laban/Bartenieff), FAV, RJ., 2012.

PAIXÃO, Maria de Lurdes Barros. Dança negra brasileira na contemporaneidade: análise das reelaborações nas criações performáticas do Balé Folclórico da Bahia sob um ponto de vista étnico-ético-estético-coreográfico. In: CÔRTEZ, Gustavo; SANTOS, Inaicyra Falcão dos; ANDRAUS, Mariana Baruco Machado. **Rituais e linguagens da cena**: trajetórias e pesquisas sobre o corpo e ancestralidade. Curitiba: CVR, 2012.

PAVIS, Patrice. **O teatro no cruzamento de culturas**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

\_\_\_\_\_. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

\_\_\_\_\_. **A encenação contemporânea**: origens, tendências, perspectivas. São Paulo: Perspectiva, 2010.

RAMOS, Arthur. **O folclore negro do Brasil**: demopsicologia e psicanálise. 2. ed. (revista e ilustrada). Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1998.

ROMERO, Silvio. **Folclore brasileiro**: cantos populares do Brasil. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1954.

SANTOS, Inaicyra Falcão dos. **Corpo e ancestralidade**: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação. 2. ed. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? Tradução Dandara. **O percevejo**, Ano 11, nº 12, p. 25-50, 2003.

SILVA, Daniel Furtado Simões. Teatro Dramático e Performativo: entre o real e o ficcional. Cena 8. **Periódico do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas**, Instituto de Artes/Departamento de Arte Dramática, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1998.

SILVA, Eusébio Lobo da. **Método de ensino integral da dança**: um estudo do desenvolvimento dos exercícios técnicos centrados no aluno. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 1993.

SILVA, Renata Lima. **Corpo limiar e encruzilhadas**: a capoeira angola e os sambas de umbigada no processo de criação em dança contemporânea brasileira. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2010.

\_\_\_\_\_. Dança Negra – a cena negra brasileira. In: MELLO, Gustavo (Org.). **Olonadé**: a cena negra brasileira. Rio de Janeiro: p.41-45, 3 jul. 2010.

\_\_\_\_\_. **Corpo limiar e encruzilhadas**: a dança no contexto da cultura negra. VI Congresso da ABRACE. São Paulo. Memória Abrace Digital. São Paulo: ABRACE, 2010.

\_\_\_\_\_. **Mandinga da Rua**: a construção de um corpo poeticamente crítico. In: IV EDIPE – Encontro Estadual de Didática e Prática de Ensino. Goiânia: SEPED, 2011.

SOUZA, Michel Aires. O nascimento e a morte do sujeito moderno. **Filosofonet**. Disponível em: <http://filosofonet.wordpress.com/2010/11/01/o-nascimento-e-a-morte-do-sujeito-moderno/>. Acessado em 20/11/2012.

TAYLOR, Daiana. **The archive and the repertoire: performing cultural memory in the Americas**. Durham and London: Duke University Press, 2003.

TOURINHO, Lígia Losada; SILVA, Eusébio Lobo. Estudo do movimento e a preparação técnica e artística do intérprete da dança contemporânea. **Arte Filosofia**, Ouro Preto, nº 1, p. 125-133, julho 2006.

VIANNA, Hildegardes. **Folclore brasileiro: Bahia**. Ministério da Educação e Cultura; Secretaria de Assuntos Culturais; Fundação Nacional de Arte – Funarte. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Folclore, 1981.

UZEL, Marcos. O Teatro do bando: negro, baiano e popular. Ministério da Cultura, Fundação Palmares. *Cadernos do Vila 2*. Salvador: P555, 2003.

ULLMANN, Lisa. **The Rhythm of Effort and Recovery**. From Rudolf Laban Speaks About Movement and Dance. Lectures and Articles. Retyped by Ellen Goldman. New York: LIMS, 2010.

# APÊNDICES

**APÊNDICE A:** *CURRICULA* DOS AUTORES E COREÓGRAFOS QUE  
FUNDAMENTAM ESTA DISSERTAÇÃO

**APÊNDICE B:** ENTREVISTAS

**APÊNDICE C:** SEQUÊNCIAS DE EXPERIMENTAÇÕES – CORPO E IMAGEM

**RIO DE JANEIRO**

**2013**



## APÊNDICE A

### CURRICULA DOS AUTORES E COREÓGRAFOS QUE FUNDAMENTAM ESTA DISSERTAÇÃO

**ABDIAS NASCIMENTO:** Ator, diretor e político, fundador do Teatro Experimental do Negro –TEN (Rio de Janeiro-1944) com o qual dirigiu os espetáculos: *Sortilégio*, *Última hora*, *Onde está marcada a cruz?*, e *Rapsódia Negra*. Organizou eventos históricos como a Convenção Nacional do Negro (1945-1946) e o 1º Congresso Internacional do Negro (1950). Foi deputado, Senador, e Secretário do governo de Brizola (Rio de Janeiro) na Defesa e Promoção da População afro-brasileira. Tem livros publicados e trabalhos apresentados enquanto artista plástico. (MELLO, 2005, p.26)

**AGATHA OLIVEIRA:** Mestranda em *African and African Diaspora Studies* com foco em performance na *University of Texas at Austin* – EUA. Mestranda do curso de Ciência da Arte da Universidade Federal Fluminense, onde desenvolve pesquisa sobre a dança do Samba de roda – Obra-prima do Patrimônio Oral Imaterial da humanidade. Graduada em Dança pela Universidade Federal da Bahia, iniciou seus estudos de dança em 1982 na EBATECA e teve como principal orientador o mestre Carlos Moraes. Durante estudo na EBATECA, integrou o BBB (Balé Brasileiro da Bahia) com o qual participou de festivais nacionais e internacionais apresentando espetáculos baseados em elementos da cultura afro-brasileira. Após ingressar na Escola de dança da UFBA atuou como dançarina no GDC – Grupo de Dança Contemporânea da UFBA e teve participação como convidada no ODUNDÊ – grupo de pesquisa em danças de matriz africana da UFBA. Atuou também nas companhias Jorge Silva Cia. de Dança e Viladança (Cia. do Teatro Vila Velha), em grupos alternativos e de pesquisas, e no corpo de baile das óperas: Ópera Negra Lídia de Oxum; O Rei Brasil e Pahy-Tuna. Integrou o elenco de intérpretes criadores do Atelier de Coreógrafos Brasileiros (Salvador\BA) em quatro edições.

De 1997 a 2006 atuou na Cia. *Dance Brazil – Capoeira Foundation* como bailarina e diretora de ensaio, participando dos espetáculos: *Quilombos, Serra Pelada, Camará, Anastácia, Divinites, A jornada, Retratos da Bahia, Mameluco e Desafio* em turnês pelos Estados Unidos, Europa, Austrália e Colômbia. Em fevereiro de 2007 ingressou na CIA Arquitetura do Movimento- RJ, dirigida por Andréa Jabor, para montagem dos espetáculos *Sala de Estar - As cinco peles do Samba, Ao samba: a cruz, o xis e o esplendor e Arquitetura do Samba: a dança do mestre-sala e da porta-bandeira* nos quais atuou como intérprete criadora. Em 2009, junto à Arquitetura do movimento, coordenou as oficinas de samba de roda tradicional de terreiro realizadas no Centro coreográfico do Estado do Rio de Janeiro. Em 2007 e 2010 participou das oficinas de dança negra com Inaicyrá Falcão, Zebrinha e Rubens Barbot. Em 2009 participou do III Fórum de Performance negra. Realizou a preparação corporal do elenco da Cia Urbanos, dirigida por Zunk Ramos em 2007 e, ministrou oficinas de dança no Projeto *Orirê* realizado dentro do *Ilé omiojuaro* com a comunidade do terreiro e do município de Nova Iguaçu. Na montagem do espetáculo *Orirê – saga de um herói que confrontou a morte* dirigida por Gustavo Mello, realizou a direção de movimento e integrou o elenco com apresentações pelo Brasil. A sua formação artística inclui participações no *Jacob's Pillow Dance Festival* (Lee-MA-EUA); na *Alvin Ailey School* (New York – NY); e no workshop “Rosa” ministrado por Bill Owen (*Diretor do River Dance*) e por Jelton Vieira (*diretor do Dance Brazil*), em Salvador-BA. Inclui também cursos de dança moderna, dança contemporânea, jazz avançado, dança afro e capoeira; além de oficinas de corpo, música e canto. Apresenta ainda qualificação profissional em sistema de avaliação e treinamento corporal baseado na Técnica de Pilates.

**AUGUSTO OMOLÚ:** Natural de Salvador-BA, iniciou sua trajetória no campo da dança em 1976 com o Viva Bahia, grupo dirigido por Emília Biancardi. Integrou a cia de dança do Teatro Castro Alves, onde também dirigiu e ministrou cursos de dança afro-brasileira. Contribuiu com o ISTA (International School of Theater and Anthropology). Tem ministrados cursos de dança afro-brasileira no Brasil e Itália e apresentado o solo performático *Óro de Oteló*, dirigido por Eugênio Barba, e baseado na sua relação com o Candomblé. (<http://www.odinteatret.dk/about-us/actors/augusto-omol%C3%BA.aspx>)

**CARMEM LUZ:** É criadora de danças, peças de teatro e projetos audiovisuais. Possui formação acadêmica multidisciplinar e reconhecida experiência em criação e execução de projetos artísticos, educacionais e socioculturais em favelas e outras comunidades de baixa renda. O reconhecimento à sua atuação se estende, ainda, à sua experiência como gestora cultural em equipamentos públicos municipais. Foi diretora do Centro Cultural José Bonifácio - Centro de Referência da Cultura Negra na Cidade do Rio de Janeiro (2001 a 2006). Desde 2009 é diretora do Centro Coreográfico da Cidade do Rio de Janeiro. Foi indicada (2002 e 2004) ao Prêmio Golfinho de Ouro/Conselho Estadual de Cultura/RJ e agraciada com o Primeiro Prêmio Rio Mulher da Prefeitura do Rio. Em 2004 recebeu da Comissão dos Direitos Humanos da Ordem dos Advogados do Brasil/RJ, Menção Honrosa em reconhecimento ao seu trabalho com Dança e Direitos Humanos nas favelas cariocas. Em 2006 foi agraciada pelo Instituto dos Arquitetos do Brasil (IAB/RJ) com o Prêmio Urbanidade, pelas performances e interferências artísticas em espaços públicos da cidade. É diretora artística e fundadora da Cia.Étnica de Dança e Teatro. É Idealizadora e coordenadora geral do Projeto Encantar - Oficinas de Capacitação em Dança, Teatro e Educação Estética e do Projeto Minhas Imagens, realizados no conjunto de favelas do Andaraí, zona norte da cidade do Rio de Janeiro. (<http://ciaetnica.jimdo.com/sobre-a-cia-%C3%A9tnica/sobre-carmen-luz>)

**CLYDE MORGAN:** Professor e diretor artístico do grupo Sankofa de Dança e Percussão da *State University of New York*, recebeu sua primeira formação em teatro e dança na *Karamu House Theatre* graduou-se pela *Cleveland State University*, Ohio. Fez sua estréia profissional na José Limon Dance Company. Após pesquisas na África, na década de 70, no Brasil, dirigiu o Grupo de dança contemporânea da UFBA. Faz parte do corpo docente da Universidade de Madison e de Milwaukee, nos EUA. (MELLO, 2009, p. 108)

**DOMINGOS CAMPOS:** Dançarino e coreógrafo da Companhia de dança Brasil Tropical (Bahia) junto com Edwaldo Carneiro. Natural de Mato Grosso estudou dança no Rio de Janeiro e trabalhou com a companhia Brasileira, inicialmente como dançarino solista e mais tarde como coreógrafo (1966-1976). ([http://www.brasil-tropical.com/show\\_brasiltropical\\_hist.htm](http://www.brasil-tropical.com/show_brasiltropical_hist.htm))

**EDILEUSA SANTOS:** Professora, dançarina, coreógrafa. Ao longo dos anos, pesquisa a dança negra. Objetivando uma metodologia aplicada em dança contemporânea, com referencial na cultura de matrizes estéticas negro-africanas na Bahia. É graduada em Licenciatura em Dança pela Universidade Federal da Bahia. Diretora Artística e Coreógrafa do grupo de pesquisa Odundê da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. (UFBA). Integrante do Conselho Consultivo do MUNCAB – Museu Afro- Brasileiro em Salvador. Coordenadora Artística do Centro de Articulação e Referência em Dança Negra - CARDAN. Coordenadora e idealizadora do projeto Movimento em Bate Papo – História da Dança na Bahia, realizado pela Escola de Dança da UFBA. Idealizou / Coordenou o Núcleo Estudos Afro-Brasileiros na Escola de Dança da UFBA, através do qual promoveu palestras, *workshops*, seminários, exposições, inserindo assim as atividades da Escola de Dança à realidade cultural local. Lecionou durante dez anos no curso de Graduação em Dança, com ênfase na cultura de matrizes estéticas de expressão negra- africanos na Bahia, no módulo Estudos do Corpo na Escola de Dança da UFBA. Participou do projeto Axé, como professora e coreógrafa, concebeu o espetáculo Caminho do Axé. No projeto Erês do Museu atuou como professora e coreógrafa, promovido pelo AMAFRO – A Sociedade Amigos da Cultura Afro- Brasileira. Participou do projeto ações afirmativas parceria entre a Escola de Dança da UFBA e o Fórum Comunitário de Combate à Violência, em 2005, funções: coreógrafa e professora de dança negra. Ministrou aulas de dança para adolescentes de baixa renda, promovido pelo CEA Afro- UFBA, em 2002. Atuou como professora na Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia, onde começou a desenvolver uma metodologia corporal para a dança negra no período 1985 a 1990. Participou como palestrante no I seminário Metodológico sobre a Dança Afro na Bahia. Em 1993, Edileusa ingressa na companhia “Dance Brazil Capoeira Foundation” sediada em New York, atuando como coreógrafa, dançarina e professora de dança negra. No Dance Brasil os principais espetáculos de sua autoria foram: Câmara, Serra Pelada (Trilha sonora especialmente composta pelo cantor e compositor **Caetano Veloso**) e Ginga, obtendo excelente crítica do jornal The New York Times. Através da Organização Capoeira Foundation fez residências artísticas como professora convidada, atuando no curso de graduação em dança, nos USA: University of Florida Gainesville, University of Tennessee, Nashville-Tn, University of Alabama Birmingham-AL, University Alaska e Boulder CO, New World Dance Theatre Miami FL,

Central park Summer Stage- New York- NY. e dentre outros. Foi coordenador do projeto Cultural Ilê Bahia em Caver Cultural Center – San Antonio TX- USA. Coreografou o Grupo Contemporâneo da Escola de Dança da UFBA, com o espetáculo “Macambas”. Foi Coreógrafa da cantora Daniela Mercury, em 1998, 2000, 2001 e 2002. Participou da Comissão julgadora de concurso de blocos do Carnaval em Salvador, Circuito Batatinha em 2004, 2005, 2006 e 2007. Participou como dançarina no Vídeo- Isso é Nosso Universo- Essa é Nossa Crença - Direção Jacyra Oswald, Narrador **Mãe Stella de Oxossi**. (Release fornecido pela própria em abril/2013)

**ELÍSIO PITTA:** Diretor Artístico na Companhia C Dança Negra Contemporânea, Coordenador Geral na Instituto *Oyá*. Anteriormente, trabalhou no Projeto Axé, Diretor da Usina de Dança na Diretor Artístico, Balé da Mata e como *Executive Director/Program Manager* na *Aluja Arts Central*, Seattle, USA. Sua Formação acadêmica inclui BCTI, *Business Center, Administration* e The University of British Columbia / UBC. (<http://br.linkedin.com/pub/el%C3%ADsio-pitta/36/25a/88b>)

**EMÍLIA BIANCARDI:** Folclorista, etnomusicóloga, professora, compositora, escritora, colecionadora e pesquisadora da música folclórica brasileira, é especialista nas manifestações tradicionais da Bahia. Tem mais de 40 anos de atividade. É fundadora do grupo folclórico *Viva Bahia* e Orquestra Afro-brasileira. ([http://pt.wikipedia.org/wiki/Emilia\\_Biancardi](http://pt.wikipedia.org/wiki/Emilia_Biancardi) acessado em 11 de Janeiro de 2013)

**EUSÉBIO LOBO DA SILVA:** Possui graduação em Bachelor of Arts pela Southern Illinois University at Edwardsville (1979), mestrado em Arts pela The Katherine Dunham Campinas (1993) Atualmente é Outro (Doutor Livre Docente) da Universidade Estadual de Campinas. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Dança. Atuando principalmente nos seguintes temas: Método de Ensino, Técnica de Dança. (Cnpq, Plataforma Lattes acessada em 24 de Fevereiro, 2013)

**EVANI TAVARES LIMA:** Doutora em Artes (teatro) pela Unicamp. Pesquisa: “Um olhar sobre o teatro negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando do Teatro Olodum”. Mestre em Artes Cênicas (teatro) pela Universidade Federal da Bahia. Dentre os seus principais espetáculos estão: A sombra de Quixote (direção de Cacá Carvalho e Roberto

Bacci); Os Iks (direção Francisco Medeiros), O Sonho (direção de Gabriel Vilela). Autora do livro Capoeira Angola como Treinamento para o Ator. Especialidade: teatro negro, interpretação e treinamento do ator. (OLIVEIRA, 2010)

**GATTO LARSEN:** Ator, diretor de arte e roteirista. Criador, junto com Rubens Barbot, da Cia Rubens Barbot Teatro de Dança. O *curricula* mais detalhado está em entrevista no Apêndice B.

**GUSTAVO MELO CERQUEIRA (GUSTAVO MELLO):** ator, diretor e autor teatral. Bacharel em Direito pela Universidade Federal da Bahia, Gustavo é mestre e doutorando em *African and African Diaspora Studies* pela Universidade do Texas em Austin. Desde 1998 Gustavo atua em filmes, novelas e peças teatrais. Por dois anos integrou a Cia. Teatro dos Novos e a equipe artística do Teatro Vila Velha em Salvador/BA onde, além de atuar, foi assistente de produção em diversos espetáculos nacionais e internacionais e assistente de direção em espetáculos do Bando de Teatro Olodum. No Rio de Janeiro Gustavo também trabalhou por sete anos com a Cia. dos Comuns, um grupo teatral negro dedicado à pesquisa e desenvolvimento de uma estética teatral Afro-Brasileira. Gustavo é autor e diretor do espetáculo teatral *OriRe – Saga de um Herói que Confrontou a Morte*, produzido pelo INDEC – Instituto de Desenvolvimento Cultural do Ilé Omiojuaro. Gustavo editou os livros *I Fórum Nacional de Performance Negra* – esse em parceria com Luiza Bairros – *II Fórum Nacional de Performance Negra* e *III Fórum Nacional de Performance Negra*, além das revistas *Olonadé – O Teatro da Comuns*, *Olonadé – A Cena Negra Brasileira I* e *Olonadé – A Cena Negra Brasileira II*.

**HAROLDO COSTA:** Ator e produtor cultural do Rio de Janeiro, ligado às manifestações culturais afro-brasileiras. Iniciou sua carreira como ator do Teatro Experimental do Negro tendo atuado no espetáculo *O Filho Pródigo*. Foi um dos fundadores, dançarinos, e coreógrafos da Cia de danças Brasiliana. Atuou no espetáculo *Orfeu da Conceição* e tem publicado livros acerca do Carnaval, dentre outros temas relacionados com a cultura afro-brasileira. (MELLO e BAIROS, 2005, p. 52)

**INAICYRA FALÇÃO:** Cantora lírica, professora associada do Departamento de Artes Corporais e coordenadora da comissão de Pós-graduação em Artes, do Instituto de Artes da UNICAMP. Graduada pela Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, Mestre em Artes Teatrais pela Universidade de Ibadan, Nigéria, e Doutora em Educação pela Universidade de São Paulo. Foi intérprete em várias companhias de dança e teatro na Bahia, em Paris e em Londres. Participou, como atriz e coreógrafa, nos eventos da Sociedade de

Estudos da Cultura Negra no Brasil – SECNEB, em Salvador. Também realizou estudos e pesquisas na Nigéria e na Inglaterra, além de ter participado de congressos nacionais e internacionais. (MELLO e BAIRROS, 2005, p.38)

**JELON VIEIRA:** Diretor e Coreógrafo da Cia *Dance Brazil- Capoeira Foundation*. Mestre de Capoeira reconhecido em 2000 pelo *New York City's Brazilian Cultural Center* como pioneiro na disseminação da cultura afro-brasileira nos Estados Unidos.

**JOSÉ CARLOS ARANDIBA - ZEBRINHA:** Diretor artístico do Balé Folclórico da Bahia. Especialização em Jazz e estudos da linguagem clássica e moderna em lugares como Holanda, Nova York, Mônaco, Suécia, e Paris. O coreógrafo tem sido determinante no desenvolvimento de um estilo de movimento e trabalho corporal dos atores do Bando do Teatro Olodum e Cia dos Comuns. Além disso tem formado e orientados muitos dançarinos profissionais em Salvador-BA.

**JULIO MORACEN NARANJO:** Antropólogo e diretor de teatro, possui graduação em Licenciatura em Artes Cênicas com habilitação em direção e dramaturgia e teatrologia pelo Instituto Superior de Arte de Havana, Cuba (1996); doutor em Estudos da América Latina e Caribe pela Universidade de São Paulo em 2004 (PROLAM-USP). Atualmente é professor de História e Patrimônio Imaterial na Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP/SP) e Investigador do Centro de Teatro e Dança de Havana, Cuba. Atua na área de Artes com ênfase em Antropologia e Teatro Latino-caribenho, História e Patrimônio Imaterial da América Latina e Caribe. (OLIVEIRA, 2010)

**LEDA MARIA MARTINS:** Poeta e ensaísta. Possui Pós-Doutorado em: *Performance Studies*, New York University, Tisch School of the Arts, 2009-2010; *Rito, Dramaturgia e Teatralidade*, U.F.F., 2009; *Teorais da Performance*, New York University, Tisch School of the Arts, 1999-2000. Doutorado em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais-UFMG (1991), Mestrado em *Master Of Arts*, Indiana University (1981) e Graduação em Letras pela UF MG. (1977) Atualmente é professora associada da UFMG (Cnpq – Plataforma Lattes acesso em 10 de Janeiro, 2013)

**LEDA ORNELAS:** iniciou suas atividades como dançarina e professora em 1979, participando de grupos em Salvador (BA) como Salto, Ellas, Chama, Prisma, Grupo Sesc

entre outros. Como coreógrafa, integrou os grupos Odundê (onde participou do Núcleo de Pesquisa de Dança Afro Contemporânea), Grupo de Dança Contemporânea da Ufba (GDC) e a Cia de Dança Winter Gard na Alemanha e do Bando de Teatro Olodum. Ingressou na Faculdade de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA) em 1982, onde participa do Grupo Experimental de Dança e do Núcleo de Pesquisa Afro-Brasileira. Através de um concurso interno, se torna, ainda em 1982, funcionária da Escola de Dança da UFBA como Assistente de Direção e Produção, cargo que exerce até hoje. Atuou como professora de Danças Brasileiras e Alongamento na Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB) de 1987 até 2007. Na década de 90, esteve junto ao Balé Folclórico da Bahia. Fez parte de diversos projetos sociais na função de arte-educadora como o Núcleo Encontro com o Corpo (2000-2007). Passou uma temporada residindo na Alemanha e na Espanha, onde continuou suas pesquisas criativas em Dança. De 2007 pra cá, integra o coletivo Dançando Nossas Matrizes (2011), dá aulas teórico-práticas de Dança Afro-Brasileira e desenvolve, recentemente, o projeto Tricotando. Atualmente, além de Assistente de Direção e Produção, é coordenadora do Núcleo de Estudo da Dança Afro Odundê na Escola de Dança da Ufba e ministra um curso de Pilates de Solo na Escola de Dança da UFBA.

**LUIZ DE ABREU:** nasceu em Aragará em 1963 onde realiza seu primeiro contato com a dança por meio da umbanda; vive e trabalha entre São Paulo e Salvador, Bahia. Inicia seus estudos formais de dança em Uberlândia e se estabelece em Belo Horizonte, onde trabalha em várias companhias. Em meados dos anos 90 viaja a São Paulo, onde começa sua carreira solista. Apresentou seus espetáculos na França, Alemanha, Portugal, Croácia, Cuba e em festivais de dança contemporânea no Brasil. Atualmente aprofunda suas investigações sobre 'corpo negro'. (<http://www.fundacaobienal.art.br/7bienalmercosul/en/luiz-de-abreu>)

**MERCEDES BATISTA:** Bailarina e coreógrafa criadora do Ballet folclórico Mercedes Batista. No ano de 1947 é admitida como bailarina profissional no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, tornando-se assim a primeira mulher negra a ingressar como bailarina nesta casa de espetáculos. Estudou com a Cia. De dança de Katherine Dunham em Nova York e atuou como coreógrafa na sua companhia, também tendo sido a primeira a coreografar alas no



desfile das escolas de samba no Rio de Janeiro. Figura emblemática para na história da dança afro-brasileira.

**MESTRE KING (Raimundo Bispo dos Santos)**, natural de Salvador-Ba. Foi o primeiro homem a se formar nos cursos de Dançarino Profissional e Licenciatura em Dança pela Universidade Federal da Bahia. Coreógrafo e professor de dança Afro-brasileira tem formado dançarinos à cerca de trinta anos.

**RENATA DE LIMA SILVA:** Professora do Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Goiás. Membro do (Ve)lhaco - Laboratório de História e Artes do Corpo. Doutora em Artes (2010) pelo Programa de Pós-graduação em Artes da Unicamp, com o projeto " Corpo Limiar e Encruzilhadas: Capoeira Angola e Sambas de Umbigada no processo de criação em Dança Brasileira Contemporânea " Entre maio e agosto de 2009 realizou o Doutorado Sanduíche (Capes), na Faculdade de Motricidade Humana em Lisboa (Portugal). Também na Unicamp, defendeu a dissertação de mestrado " Mandinga da Rua: a construção do corpo cênico em dança brasileira contemporânea " (2004). Mesma universidade em que em 2001, conclui a graduação em Dança. É capoeirista da Centro de Capoeira Angola Angoleiro Sim Sinhô e diretora artística do Núcleo de Dança Coletivo 22, um dos ganhadores do Prêmio Klauss Vianna 2008 e 2012 e do Procultura 2010. (Cnpq, Plataforma Lattes acesso em 15 Fevereiro, 2013).

**RÚBENS BARBOT:** Dançarino e coreógrafo fundador da Cia Rubens Barbot Teatro de dança, junto com Gatto Larsen. A trajetória de Barbot está descrita pelo mesmo na entrevista em Anexo B.

**WALSON BOTELHO:** Fundador, coreógrafo, e diretor artístico do Balé Folclórico da Bahia. Iniciou sua carreira como dançarino em grupos como a Cia. Viva Bahia (1962), dirigido por Emília Biancardi no qual permaneceu durante seis anos. A partir desta experiência, estabeleceu sua relação com princípios estéticos e éticos das danças afro-brasileira que passou a aplicar junto ao Balé Folclórico da Bahia. (Paixão, 2012, p. 147)

## **APÊNDICE B:**

### **ENTREVISTAS**

#### **I PROFESSORA EDILEUSA SANTOS<sup>131</sup>.**

**QUESTIONÁRIO DE INVESTIGAÇÃO PARA O TRABALHO DE Mestrado  
DE ÁGATHA OLIVEIRA: DO POPULAR AO ARTÍSTICO: *O PERFORMER DA  
CENA NEGRA NO ESPELHO DO SAMBA DE RODA*, DIRECIONADO À  
DANÇARINA, PROFESSORA E COREÓGRAFA EDILEUSA SANTOS.**

1. Mestra, quem foi seu mestre? Ou melhor, quem foram seus mestres?
2. Nesta pesquisa, uma das abordagens que faço busca caracterizar, descrever, e explorar a cena negra brasileira contemporânea, entendendo como cena negra manifestações artísticas de dança e teatro enquanto artes que cada vez mais se aproximam. Como você descreveria a cena negra contemporânea baiana? Você observa aproximações e intersecções entre as linguagens de teatro e dança?
3. A partir da sua descrição da cena negra contemporânea na Bahia, e da sua experiência como dançarina, professora, e coreógrafa quais as mudanças que você pode apontar em relação à atuação dos dançarinos e dançarinas, professores e coreógrafos em espetáculos de dança e sala de aula, nos últimos dez anos?
4. Autores como Leda Martins, Julio Moracen, e Evani Tavares identificam o aspecto político como característica do Teatro Negro. Como você percebe o engajamento

---

<sup>131</sup> A entrevista com a professora Edileusa foi por escrito, ou seja, ela recebeu um questionário, respondeu e devolveu. As demais entrevistas foram realizadas pessoalmente e transcritas pela pesquisadora.

político de coreógrafos e dançarinos na Bahia? Esta é uma característica da dança negra, no início das formações de grupos e companhias que trabalhavam com a cultura ou temática negra, e agora?

5. Na sua prática docente, como você visualiza (observa como tem sido) o processo de preparação corporal do dançarino e dançarina que atua na cena negra contemporânea na Bahia?
6. Como você trabalha na contemporaneidade com o ensino e preparação corporal e no processo de criação coreográfica?
7. Na sua perspectiva, como a academia dialoga ou não com este universo da dança negra e com a diversidade negra?

## RESPOSTAS AO QUESTIONARIO

POR EDILEUSA SANTOS.

**Observação: as respostas às questões 1, 2 e 3 estão respondidas no Release (apêndice A)**

4. Quando se aborda a construção de identidade, e em especial a identidade negra, deve-se levar em consideração os pré-conceitos que existem nos âmbitos social, político, religioso e cultural. A dança está inserida neste contexto e revela todas essas questões.
5. Ao longo de anos venho pesquisando uma metodologia para a dança de expressão negra na Bahia. Há cinco anos tenho modificado e percebido que o corpo do dançarino ou bailarino não é mais o mesmo, o tronco é rígido, o quadril não é solto. Acredito que

estes novos corpos não têm uma intimidade com o tambor, por isso tive que reelaborar o meu processo de aula.

6. O foco está no entendimento de que o corpo produz uma pluralidade de linguagens. A partir disso, é que o meu trabalho se desenvolve reafirmando a cultura dinâmica de matrizes estéticas negro-africanas na Bahia, como processo pedagógico, para a formação do corpo e para a construção da linguagem corporal em dança de expressão negra na Bahia, levando em consideração questões históricas, religiosas, sociais e políticas inseridas nesse processo.

7 . Com o currículo em processo de reformulação em 2001, foram experimentadas, em semestres alternados e sem compromisso de continuidade, algumas aulas de conteúdos diversos (condicionamento físico, balé, capoeira, cinésiologia, dança afro, dança contemporânea, dentre outras) em um módulo chamado Estudos do Corpo. Eu, inclusive, ministrei um desses conteúdos (dança de expressão negra) durante alguns anos. Mas, no entanto, não houve continuidade devido à indisponibilidade de músicos percussionistas e por não ser a linha prioritária da escola de dança da UFBA. A escola de dança da UFBA, ainda não consegue entender e perceber a relevância da cultura e da dança de matrizes africanas na Bahia.

## II ENTREVISTA COM GATTO LARSEN

**Rio de Janeiro, 12 de Agosto de 2012**

**AGATHA** - Você falou que vocês tinham começado em Porto Alegre?

**GATTO** - Sim. A gente veio para aqui em 1989. Porque que a gente veio? Porque, desde de Porto Alegre as coisas ficaram sem uso, entende? Você faz um trabalho, estreia, nós tínhamos a sorte de fazer temporada, mas aí você faz temporada num teatro, depois faz temporada em outro, depois faz três ou quatro cidades do interior, e tem que voltar e montar outra coisa porque você não tem mais onde apresentar. Você não vem pra São Paulo ou pro Rio.

**AGATHA** – Não tem circulação, né?

**GATTO** – Não tem não. Porto Alegre é muito província. A gente claro, nós fomos pra Montevideo, nós fomos pra Argentina, mesmo assim, mas fora isso, sabe...? A gente queria vir ao Rio não pra morar no Rio, pra se apresentar no Rio. Aí, Rodrigo Farías, um produtor que foi lá pra um Festival de teatro que eu fiz a direção um ano, o Festival de Canela, eu fiz a direção artística, aí falando com ele eu disse preciso um teatro Rodrigo, Rio e São Paulo. Não. Eu perguntei como se faz pra conseguir um teatro em Rio e São Paulo? Ele disse morando no Rio e São Paulo. Eu disse então tá. Já senti o que que é. Como já conhecia o Rio, porque eu morei aqui um tempo. De 1975 a 1980 morei aqui. Eu, sozinho. Fiz outro trabalho, trabalhei com um fotógrafo. Eu trabalhei com o fotógrafo que fez todas as fotografias daquele vídeo que você viu. O Ita Montenegro. Fotógrafo de teatro, trabalhei como assistente. Enfim, criei um mundo que eu não conhecia porque eu cheguei aqui sem falar português e saí daqui pra trabalhar, pra ficar em Porto Alegre um tempo e acabei ficando nove anos. Então para a gente sair de Porto Alegre para ir pra São Paulo, que não conhecia nada, pensei, não, vou pro Rio que já conheço, já sei como funciona. Mas a gente veio pra aqui sem saber o que a gente ia fazer. A gente veio, apresentou um trabalho que a gente tinha, e que era nosso cavalo de batalha, durante dois dias e caímos fora. Tipo assim, demos o recado. Fazemos isto, agora vamos ver o que acontece. Aí, a gente ficou observando o mercado, ver o que podia fazer. Aí o Barbot disse: olha, quero muito... ele viu que não tinham negros em cena, nenhum, em tudo que a gente viu. E quando tinha estava na última fila. Aí ele disse, vamos montar uma companhia contemporânea negra? Aí eu disse, vamos montar só que eu

farei o esquema e a produção se for para ficar por muito tempo porque só para um trabalho eu não estou a fim de fazer isso. E foi assim. Isso foi pensado em 1989, final de 1989. E em agosto de 1990 a companhia nascia. Estamos no mês de aniversário da companhia. No dia 20 de agosto foi o primeiro ensaio. Em Quintino, no bairro do Quintino, é a companhia é suburbana. Bem suburbana. A gente morava lá no Encantado. Mas ela manteve, até hoje se mantém, ela é muito suburbana, muito clima de bairro, a relação das pessoas, e, as pessoas são suburbanas, todas são suburbanas. Sabe a Claudia, a Claudia mora aqui agora, mas ela é de Oswaldo Cruz. O Eder mora hoje em Botafogo mas ele é de Caxias. E todos os [outros]. E foi assim que a gente começou, a gente nem sabia o que ia ser. E deu nisso que deu agora. Estreamos a companhia na época do Color que tinha destruído tudo que era cultura, tudo que é fundação, acabou com tudo. A gente já nasceu na contramão, uma companhia negra, na época em que estava tudo destruído, e no subúrbio. Mas de repente, três semanas depois estreamos. A gente não conseguiu o centro da cidade, a gente não conseguiu passar do túnel pra aqui. Chegamos até o Zimbinski Mas de lá a gente fez a ponte, fizemos Argentina, uma *tourne* imensa na Argentina. Já com a companhia. A partir do momento que a companhia se formou, só trabalhamos com a companhia. Fez um solo, o Barbot, mas mesmo assim tinham três participantes nos últimos minutos de espetáculo, em 1996. Começamos em 1990, e ele fez um espetáculo que estreou, em 1996 não, em 1997, que era para estrear o teatro nosso, ali no Café de lá Dança, que a gente tinha montado, na Lapa. E para inaugurar o teatro, o Rubens criou um solo, que no último minuto aparecia o Dênis, a Valéria, nos últimos três quarto minutos na verdade, só o Denis e a Valéria, e um montão de boneco do tamanho natural. Mas sempre com a companhia, de repente em algum lugar vai um solo e aí a companhia... mas é a companhia. Tem sido legal, eu acho que o sucesso .... Na verdade a gente andando assim, os coreógrafos, em outros estados, tem gente que tem problemas seríssimos com elenco. Não com o elenco, mas pra manter, pra segurar o elenco. Isso não foi um problema nunca pra gente, porque a gente conseguiu uma forma tal, mesmo sem grana a gente mantém as pessoas unidas através de um projeto e elas apostam, entende? É, claro que são recompensadas. Porque a obra passada a gente teve pouquíssima entrada de dinheiro mas este espetáculo aqui foi muito bem pago. Pouquíssimos, só os bailarinos da Débora e do Corpo ganham o que ganhamos por esse espetáculo porque a gente botou isso no orçamento. E assim mesmo quem estava com algum trabalho a gente entendia porque sempre ensaiamos

de manhã, mas passamos a ensaiar nesse horário pra que eles não tenham que largar o trabalho. Então, podem continuar com o trabalho, ganhando bem com a gente e, compensando, né? É a relação. Somos poucos, a gente, quando a gente precisa de um elenco grande por casualidade, a gente chama convidados. E as pessoas ficam, ficam. Hoje nesse elenco que você viu aí. A Claudia já está pela segunda vez na companhia. A Claudia teve de 2001 a 2005, e agora voltou. O Rocha é da primeira formação da companhia. Teve seis anos, saiu pra ir dançar no Ballet de Niterói, depois que a gente fez Lion, e ficou dois anos no Ballet de Niterói, e quis voltar pra companhia. Aí ficou vários anos mais na companhia, saiu, foi dar aula. Aí no ano passado começou a falar que queria voltar a dançar, já com cinquenta anos, e não temos problemas com isso. Uma coisa que a gente gosta é de trabalhar com bailarinos maduros. Você não vai ver garotos de dezoito anos ou vinte trabalhando conosco. A partir de vinte e cinco. Já quando tem uma experiência de vida. O Carlos está desde 2005, O Wilson desde 2006, O Ulisses desde 2008, e o Eder é o mais novo. Já está há um ano conosco. Ele entrou em momento de crise, não tinha dinheiro, não tinha perspectiva de espetáculo ou qualquer apresentação, e estávamos sofrendo o resultado do incêndio. O incêndio que aconteceu em 2002. Só que ele foi em julho de 2010 e nós tínhamos patrocínio para fazer um espetáculo, uma temporada. Então a gente batalhou pra terminamos de ensaiar e tudo foi, fizemos uma temporada no Jardim Botânico, fizemos uma segunda no galpão Gamboa, fomos pro Sérgio Porto, pra Porto Alegre, foi mais ou menos um ano. Aí foi que a gente viu o incêndio, porque na hora a gente tinha que cumprir o contrato, tínhamos dois patrocínios. Então foi isso. Essa coisa que foi, não foi ruim, que foi bem pro bem.

**GATTO** – Na medida em que a gente não tinha muita coisa que fazer, fomos arrumando espaço, fazendo vários projetos e armamos em 2012. Se isso acontecesse em 2011 não ia ser uma coisa fácil de fazer. Então trabalhamos para este ano. Quem segurou a companhia no ano passado foi o Rubens com costura. O Rubens costurou ano passado todo o ano, o Wilson vendia as roupas do Rubens, umas calças como se fossem calças pra dança afro e coisas assim, ganhamos muito tecido, então ele fazia calças pra vender a dez reais. Aí o Wilson ia a vender nas aulas de afro. E eu vendia os painéis, quando estava com pessoas e quando não tinha eu batia de porta em porta. Claro que eu escolhia as portas das pessoas que eu conhecia, que sabia os gostos. E ganhamos vários patrocínios pra esse ano, então já estamos

trabalhando pra 2014 agora. Então esta coisa do incêndio veio pra gente sair de um certo marasmo e uma certa acomodação de sempre trabalhar para o ano. A gente se viu obrigado a armar uma certa produção. Teve o Luís que voltou, que veio pra coreografar. Luís foi da primeira formação da companhia. Pra fazer vinte e um anos e teve um espetáculo onde o Rubens que foi do primeiro elenco, o Rocha estava dançando e o Luís que era do primeiro elenco estava coreografando. Foi super legal. O ano passado também fizemos um filme, um longa-metragem, a companhia foi protagonista. A produção não foi nossa nem a direção. Nós fomos protagonistas. E agora o filme foi selecionado para o Festival de Brasília e está pré-selecionado para o Festival de Roma e de Montevideo. Então, as coisas parecem que estão à pedir. O tempo pediu esse tempo. E paradoxalmente, em todo esse tempo que ficamos sem grana, que o Rubens estava disponível, que o Luís estava disponível, o Luís montou um estudo corográfico sobre o Orixá Tempo, que ainda a gente não estreou. Está guardadinho, tá amadurecendo. Estamos trabalhando de segunda a sexta, não ensaiamos um fim de semana, não ensaiamos um feriado e não passamos das dez da noite nos ensaios. Isso foi uma coisa que ficou certa quando nós tínhamos um patrocínio. A gente trabalhava de segunda a sexta pela manhã, das 8hs às 13hs mas a gente não trabalhava sábado e domingo nem feriado. Sempre trabalhamos assim. Nem no início, no início tivemos sorte iniciando já com uma produção orientada, focada para o profissionalismo que ainda não alcançou totalmente. Porque este profissionalismo varia de acordo aos patrocínios. A gente ainda não tem uma estabilidade. Mas a companhia nasceu já sabendo que teria uma ajuda de custo, um espaço só dela, a gente nunca compartilhou espaço. Aquela sala do SESC, até agora tem tanta companhia que ensaia lá no SESC Copacabana. Então, uma ensaia das dez ao meio dia, a outra do meio-dia às cinco. A companhia tem que ir com seu figurino e voltar com o figurino pra casa. Não tem um desenvolvimento [começa a trabalhar] e daqui a pouco você tem que sair. Mas aqui, você quer uma mala, vai lá e pega uma, já vai estudando o peso se serve isso, se não serve. Esse espetáculo que você viu a gente montou para esse tamanho de palco, o tamanho do Caluste. Se a gente for amanhã pro Municipal, por exemplo, a gente monta aquele palco no palco do Municipal, e todo o resto do palco fica vazio. É aquele pedacinho de palco com dez metros de boca, seis metros de profundidade e quarto pés de lá do fundo de diagonal, e três metros de altura. Então a gente já ensaiou com esse tamanho aqui, não com os seis metros mas com os quarto, em alguns cantos dá pra ensaiar. A gente não ensaia



com as filmagens sempre mas com os tecidos desde o segundo mês. A gente teve os elementos de cena na mão. Cada vez que a gente queria um elemento a gente tinha ele em mãos. Isso dá uma coisa diferente ao trabalho, entende? Outra coisa, desde o início que a gente tá trabalhando com elementos do samba, nenhum momento eu queria que um bailarino fosse buscar nada, nem um botão. Ele veio aqui pra dançar, então ele vai ter tudo que ele precisa. Agora vai ter que ficar atento ao ensaio e tem coisas que ele vai se ligar mesmo e isso que tem que ser. E isso se conseguiu desde o primeiro espetáculo, desde que nasceu a companhia. E a gente conseguiu. Primeiro a gente tinha uma ala, um andar na antiga Escola Quinta, hoje é a FAETEC, lá em Quintino. Naquela escola nós conseguimos um andar. E depois foi, espaços nossos, alugados. Eu tenho sorte pra conseguir espaço. Imagina, este apareceu na mão. A gente entrou aqui no dia dez de agosto de 2010. Eu estava vendo o incêndio, vendo os bombeiros atuar e chegou um empresário e me botou na frente assim, a chave desta casa. E me disse, Gatto, a casa tem problemas de banheiro, está à venda, está suja. Você pode ir lá ver e se te servir você pode usar. Eu resisti ainda pra vir, eu vim aqui no dia oito de agosto. No dia que fez um mês do incêndio nós entramos nesta casa. E estamos até hoje. O dia que o dono do imóvel veio aqui ele ficou extremamente emocionado. Mas essa é a forma de trabalho. A gente está aberto à toda influência, atentos, a gente é contemporâneo mesmo, e sem fórmulas, sem fórmulas. A gente primeiro estuda por onde a gente pode trabalhar, qual é a melhor forma de trabalhar. Esse espetáculo levou mais de um ano. A ideia começou a ser desenvolvida em março do ano passado e logo em seguida nós vimos o Luis pra fazer uma performance num café e ver o que acontecia e a gente viu que, a performance não funcionou muito, mas que o trabalho dele tinha qualidade e a partir de lá a gente resolveu exatamente isso, trabalhar a dramaturgia do espetáculo. Então vimos o livro do Lauritinho Gomes – 1208 e eu já tinha lido e eu acho que aquele livro define a formação do espírito carioca. Sem ele querer, mas ele vai contando a história do Rio de Janeiro e ele vai mostrando como o Rio de Janeiro é debochado porque que ele é debochado, como se gestou toda esta história do carioca. Claro é isso, vamos brincar com o Rio. Vamos debochar das coisas, e as fotos que são mostradas são todas do elenco, feitas pelo elenco, no seu habitat, na cidade que ele curte, na parte da cidade que ele curte, que ele tem que trabalhar, que ele trabalha, que ele se movimenta, que ele mora. Então tem muito de Realengo que a zona do Carlos, tem muito zona sul, que é a zona do Rubens Rocha, que ele frequenta, que ele vai

que ele dá aula, ele dá aula de ballet clássico, ele é um ótimo professor clássico, disputadíssimo. Então ele trabalha com a elite. Zona Sul, ganha dinheiro, muito dinheiro como professor. Jacaré Paguá, Barra, todos os lados ele dá aula. E eu sou o centro, eu ando no centro. E assim todos fotografaram. E nas relações também. Então é uma coisa que a gente foi aprendendo na companhia a criar, talvez seja criar até a linguagem não o samba, né, mas talvez seja a criar, principalmente, uma forma de encarar as coisas que a gente tinha que fazer. Foi o que resolvemos fazer. E uma grande coisa que a gente tem é que na companhia não existe a hipocrisia tudo é dito na cara e na hora da Guerra, então se mantém esse clima. E eu não me meto na coreografia. Por exemplo ali, no que você viu agora, ali tem o Alvorada, de Cartola. Aquela é uma cena nitidamente minha. Eu criei toda a cena, que está amanhecendo e eles estão olhando, e só olhar e cabeça diferente. Agora o resto, tudinho do Luís, e claro eu diálogo constantemente com o Barbot. E a gente dá, eu dou muita oportunidade ao acaso. Então, por exemplo, uma bobagem que acontece nesse espetáculo. Termina a coreografia do hip hop, Rocha pega uma vassoura com um pano e seca o chão. Na verdade isso aconteceu um dia aqui porque tinha muito calor, se molhou o chão, e a partir daí ia dançar o Wilson, que precisa de uma certa segurança porque é uma coreografia bem difícil. E o Rocha quando viu que estava molhado foi lá, pegou um pano e limpar. Aí eu falei Luís eu não consigo mais ver o Rocha sem esse pau de vassoura e sem este pano enquanto vai se montando a próxima cena porque ali vai mostrando a companhia também, como nós somos. E levantar rapidamente, destrói a cena. Montam dali, e daqui a pouco já se desmonta já vai pra outra, eles mesmos que fazem as coisas, eles que abrem a cortina, eles que isso eles que aquilo. Porque aquele espetáculo foi feito pra ser dançado aqui. Eu não fiz aquele espetáculo aqui porque a casa não tem condição. Agora que tem dois banheiros. Mas tinha um banheiro só. Não podíamos trazer público aqui. Sempre foi um espetáculo pra pouco público pra que a gente possa brincar com ele. E como até agora tem uma instalação de luz aqui, bem feita mas é para uma iluminação normal, não posso botar uma estrutura dessa aqui. E também tem a história da prefeitura, do alvará e pa-pa-pá... não vamos nos colocar em problema. Não vamos criar problema para o dono. Então tivemos que encontrar outro espaço. Mas a primeira ideia foi de fazer o espetáculo aqui. Mesmo sem dinheiro a gente faria aquele espetáculo porque somos todos amigos. Alan, diretor dos filmes, daqueles 'filmetes' lá, é amigo nosso de anos e nós não tínhamos como não fazer a gente é parceiro. Nós tínhamos

que, estávamos aqui com um projetor e com uma imagem só mas ia fazer um inferno na casa. Se não aparecesse o dinheiro a gente ia fazer aqui mas foram aparecendo as possibilidades, o espetáculo, e já corremos para fazer o espetáculo mesmo como deveria ser. A ideia era isso porque queríamos mostrar a companhia, esse humor que você viu lá da companhia é o humor da companhia. Assim vive a companhia. E eu acho que a gente conseguiu isso, tinha que se propor. Esse é um espetáculo porque nós trabalhamos com cada um, principalmente eu, com cada um a partir do que ele pode oferecer. Então essa história que a gente inventou do primeiro bailarino é justamente o que tem mais problema com ritmo, é ele que vai ser o primeiro bailarino, entende? Porque ele é ator, ele não é bailarino. Ele veio como ator e a carteira de trabalho dele é como ator. Claro que foi fazendo aulas de dança e está numa companhia de dança, mas quando fizemos Orixás, eu tenho prazer de trabalhar com Carlos, porque o Carlos se entrega, é uma ator que está sempre disponível e sem pudor, sempre está pronto pra trabalhar. Tem talento tem um carisma natural. Eu o vi garoto, ele chegou com vinte e quatro anos e tá com trinta e um. E tem uma voz bonita. O Segundo espetáculo que ele fez, eu não tive nenhuma dúvida, botei um monólogo. Nós íamos fazer o Reino do Outro mundo, com um bom patrocínio, a gente precisava de mais bailarinos, chamamos vários convidados, e eu falei não posso deixar o Carlos sentado agora, tem dinheiro, tem salário, mas deixe ele pra mim, não se preocupe com ele. Deixe que já vou encontrar a forma de botá-lo lá. E assim criei pra ele o saci. Lindo, criamos juntos, porque dei a ideia pra ele, ele começou a desenvolver, a desenvolver e ele foi se desenvolvendo e fez um saci que roubava a cena que era uma beleza. Que não tem nada a ver com os Orixás mas que tem similaridade com *Ossain*, as folhas, a coisa da mata, não tem uma perna então botei os dois juntos. Como estávamos fazendo um espetáculo contemporâneo, a gente não estava contando história nenhuma de Orixás, estávamos trabalhando só uma leitura contemporânea dos orixás. Então eu fiz isso com o Carlos. O Eder também é ator, mas é um ator que já tem conhecimento de dança, ele participou em vários *Olonadé*, aliás, num deles que eu conheci ele e falei, fique mais perto da companhia. Então as pessoas são todas utilizadas com o que elas podem oferecer. Você viu que a carga de coreografias é pesada na Claudia e no Wilson, que são dois dançarinos que tem possibilidade de fazer. Ninguém está fazendo errado o que deveria ser certo e tá sendo utilizado como tal. Então não tem competição, ninguém tá querendo o lugar da Claudia. O lugar da Claudia é da Claudia. O meu é o meu e se tiver que remontar, irá se

remontar com outras pessoas que farão as coisas perto deles. Não quero trabalhar com *robot*, tem que ter o prazer das pessoas. Elas tem que estar ali íntegras. Estamos planejando visitar um espetáculo que nos deu muita satisfação fizemos muitas apresentações na Argentina, fizemos dez capitais e fomos para o sul, e era inverno, estava todo mundo cansado e eu não queria que ninguém se machucasse. Porque eu como produtor eu cuido do elenco, não tenho que pensar só no bolso. Pelo contrário, tenho que pensar primeiro no elenco se não o bolso não vai ter nada. E a equipe já estava cansada, principalmente os técnicos, que eram jovens, o Marquinhos estava coma gente, o filho do Barbot. E talvez tenha sido o espetáculo, o primeiro com já a personalidade da companhia. O primeiro espetáculo da companhia, sem dúvidas que ainda foi com resquícios do Sul, da nossa vida em Porto Alegre, da nossa formação. Eu em cima muito do cinema Europeu, um teatro meu, aprendido na Argentina. Mas acho que Dança Naná foi o primeiro espetáculo carioca, bem carioca. E estamos pensando em revisitá-lo para o próximo ano. Aí é a coreografia do Barbot com a revisita do Luís. Inclusive o tempo, não gostaria de remontar, refazer, posso reler. Quando a gente lê um livro e cinco anos depois ler ele novamente, já é outro entendimento, já é uma outra coisa. E reler uma obra, é a primeira vez que eu vou reler alguma coisa. E a gente tem essa ideia que é Naná Vasconcelos, cabe direitinho depois do Rio, e que traz toda uma série de referências ao folclore brasileiro, as manifestações folclóricas e afro-brasileiras. Mesmo que tenham sido portugueses que deixaram o Reizado, por exemplo, mas o Reizado que se faz aqui é bem diferente do reizado do português. Então é o folclore brasileiro, tem muita referência. E foi quando começamos a imprimir também uma linguagem, isso a gente tá se dando conta agora, na medida que a gente tá estudando, e revendo, analisando o próprio trabalho. E alguma coisa que desde 2003 uma *master class* que o Sotegui Koiaté deu no Carlos Gomes, não sei se você foi. Ele terminou a *master class* com uma coisa que me impressionou e eu sigo até hoje. Ele foi trabalhando e falando dos bisavós dele, da morte dos bisavós, do enterro dos avós, do traslado depois quando ele saiu do país dele e foi assumido aqui, e levou o resto dos avós dele e isso é raridade, uma cultura milenar, aí no final ele disse: quando você não sabe pra onde ir olhe da onde veio. E a partir daí essa coisa ficou dentro de mim e eu penso muito nisso ultimamente e esse espetáculo aí o Rio, é isso. Nós olhamos a companhia inteira, toda a passagem dela desde que nasceu, e quem somos, como nos comportamos e vendo isso a gente concluiu que Dança Naná, que é um espetáculo de vital importância pra companhia e

dentro do histórico geral da cultura contemporânea carioca. E aí vamos entrar no ano que vem, já estamos trabalhando um pouco disso mas ainda a gente não tá ensaiando, não. Mas acho que vai ser super legal. É um espetáculo curto, é uma coreografia de trinta minutos e pensamos de colocar alguma outra coisa pra poder dá um programa de uma hora pra uma noite. Esse vai ser o próximo trabalho, certamente. E já está definido o trabalho de 2014 também que quero refazer os Orixás, que morreu no incêndio em pleno exercício dele. E era um espetáculo de uma vida que não via, tinha muita coisa a fazer. Daí vamos a repensar com um novo nome e num novo formato, eu estava pensando e visando inclusive o Mercado, 2014, o país vai tá, vai ser a copa, e a gente tem que apresentar alguma coisa a mais que o Mágico de OZ. Apresentar uma coisa brasileira para o público ver. Eu tive a sorte de trabalhar só com talentos ao meu lado, ou trabalhar para eles.

### III ENTREVISTA COM RUBENS BARBOT

**Rio de Janeiro - RJ 13 de Agosto de 2012**

**AGATHA:** A sua formação no geral, que ele falou foi mais moderno, né?

**BARBOT** – É, eu fui formado lá na Argentina, na Universidade e, só fiquei os seis anos que fiquei lá por causa dos professores de contemporâneo e moderno, porque pela professora de clássico, na primeira aula ela teria me mandado embora. Nunca tive pezão, nunca tive abertura, nunca tive concentração pra decorar os passos, nada, nada. Só saltava bem. Única coisa que eu tinha era salto. Saltava legal. *Tour en l'air* eu girava quatro. Eles me chamavam de dos Santos. Aí eles falavam: lindo dos Santos, quatro! Mas não é em *plié*, tem que alongar. Que era pra eu alongar os joelhos e o pé, porque o pé era um horror. Eu queria ter aqui, igual ao do Rubens, tu já viu o do Rubens, né? Mas isso não me impede de dançar porque eu consegui uma outra forma. Adequei o meu corpo para as coisas que eu consigo fazer. Principalmente o lado emocional porque eu danço muito pela emoção, não uso perna, você vê que a maioria das minhas danças são de braços, giro muito, porque aprendi a girar. Aqui o povo não ensina muito a fixar um ponto girar, girar, girar, bater cabeça muito mais rápido, é claro que o corpo vai atrás, mas tem gente que não sabe. Desde que eu me conheço por gente eu sempre dancei. Eu sempre falo que meu primeiro professor de dança foi meu pai. Aquela dança de roda, sabe? No chão de terra onde eu morava, ele me ensinando a dançar e um tio meu falecido também, meu tio Demétrios, tocando gaita, acabava o baile caia a gaita pra um lado e ele pro outro de bêbado. E fazia um som com a boca assim muito legal. Uma ‘figuraça’ ele. Tá em Jaguarão. Jaguarão é uma cidade que é fronteira com Rio Branco, Uruguai. Eu nasci lá, no estado de Rio Grande do Sul mas eu nasci em Jaguarão mesmo. [E meu roteiro é com Santa, né, porque eu voltei lá faz dois anos em fevereiro]. Meus pais dançavam muito. Minha mãe dançava muito. Toda a minha família dançava. Eu fui passista em Porto Alegre, foram quase dezoito anos, eu sambava de calça e sombrinha assim tipo frevo, sabe? E quem me vestiu foi um costureiro que eu morei uns anos na casa dele, foi onde eu aprendi a costurar. Já falecido também, um grande artista que morreu na miséria. Eu conheci, na casa dele, um bailarino o Toni Ablas que estava dançando num balé

contemporâneo em Buenos Aires e a gente conversando ele falou que a companhia que ele dançava ia abrir um curso só pra homem, iniciante. E eu cresci a orelha e pensei como é que eu vou pra Buenos Aires, como é que eu vou fazer? Eu bebia muito nessa época, né, aí um dia eu saí de casa atravessei a rua e encontrei um homem todo de preto, e ele falou pra mim: Tu bebes? Eu falei, bebo. O que que tu bebes? Eu falei, ah... Então vamos fazer uma jogada. Eu peço dois uisques, um pra mim e outro pra ti. E eu cheguei lá dez horas da noite. Ele jogou o troco no chão e falou: Tu tens coragem de pegar? Eu disse tenho. Duas horas da manhã eu peguei botei ele em um taxi, e eu saí com o bolso cheio de dinheiro. No outro dia de manhã bem cedinho, fui na rodoviária comprar a passagem, não podia porque naquela época tinha que tomar uma tal de uma vacina internacional, aí eu voltei pra casa e no outro dia eu fui e tomei a vacina internacional, comprei a passagem pra sete horas da noite fiz uma bolsa com umas coisas que eu tinha e falei pro Tatânio, olha estou indo embora. Como? Eu disse agora. E nem falei pra ele da passagem. E fui embora. Só que um detalhe, não avisei pro bailarino que eu estava indo pra casa dele. Quando eu cheguei lá ele caiu duro pra trás. Menino mas como? Mas você não dissestes? Ele tinha um namorado, o Oscar, e me deixaram ficar. Aí no outro dia de manhã eu fui com ele lá pra ver as aulas e ensaio, passei a tarde inteira lá no Teatro Cervantes na casa de correia e aí o Toni me deu sapatilha, me deu suporte, me deu malha e aí eu comecei a fazer aula. Mas aí depois eu trabalhei num canal de televisão, fazendo coreografia para um programa da CBS chamado Vôo Top, com um garoto, que eu coreografava, gravavam, e no sábado passava. Fiquei ali uns seis meses porque briguei com a produtora, perguntei pra ela porque você tá sempre me trocando o elenco? Os rapazes bonitos ela pegava os rapazes mandava embora e pegava outros. Eu nunca podia desenvolver um trabalho contínuo. Fiquei um tempo lá. Aí eu conheci ele [Gatto], dia dois de dezembro de 1979, a gente se conheceu. Eu Morava com Toni e ele era fotógrafo da companhia junto com o fotógrafo oficial o Eric Framboê. Aí quando foi no dia dois de janeiro de 1979 a companhia foi fazer uma apresentação em mar *del plata*. A gente nunca tinha trocado uma palavra. Eu saí de casa andei meia quadra pra direita, meia quadra pra esquerda e encontrei com ele, aí ele me convidou pra tomar chá. A gente tomou chá durante quarenta anos, hoje a gente é só amigo. O Marquinhos é de 1974, já me deu duas netas, já.

**ÁGATHA** - Como começou a ideia da companhia? De você ter um grupo?

**BARBOT** – Eu sempre tive essa ideia. Eu tive outros grupos em Porto Alegre. Mas uma coisa meio amadora, assim, sabe? Aí quando chegamos aqui eu fui morar em Quintino, e a í decidimos abrir a companhia, né. Abrir em 1990. Era eu o Rubem, Valéria Monã, Aldair Ventura que não dança mais, o Ney, e Fernando Daco, um meio mulato, era um paraíso.

**AGATHA** - Já com esse ideia de ser uma companhia negra?

**BARBOT** - Já. Aí montamos o espetáculo chamado suspeito silêncio, lindo foi, no Teatro Grande Otelo. Eu agora me aposentei. Desisti de fazer aula aí engordei... Eu sempre dancei. Mas eu estou dizendo que não vou mais dançar mas eu estou pesquisando, uma das músicas tá nesse Cd aí. Eu acho que eu vou fazer uma interpretação do Beijamin dos Santos. Porque eu não gosto de ensaiar. Não gosto de fazer aula. Não gosto de dançar coreografado. Sabe o que é que eu tou fazendo, trabalhando o dia inteiro e pensando no figurino imaginando o que eu vou fazer e vou pro palco e vou improvisar.

**AGATHA** - Mas essa forma de criar é uma coisa desse momento ou você sempre trabalhou assim? De ter uma estrutura e você está aberto pra improvisar?

**BARBOT** - Sempre tive isso. Você vai ver aí nos espetáculos que eu danço, tem horas que o povo vai pra um lado e eu vou pro outro sozinho e ainda vou reclamando porque eu acho que estou certo. Eu falo muito em cena, né. Eu tinha pensado em montar uma coisa com ele, no começo ele ficou entusiasmado mas agora ele não quer mais.

**AGATHA** - E o seu processo de criação? Como que ele se desenvolve?

**BARBOT** - Meu processo de criação é muito maluco porque na realidade meu processo eu não tenho processo. Geralmente quem escolhe o tema é o Gatto, e aí as músicas a gente combina, a gente briga muito pra escolher a música, porque as vezes eu quero uma coisa e



ele quer outro e ele é áries com ascendente em áries e aí já viu, né. Tudo na minha vida, menos ver um ariano irritado. Eu sou de aquário com gêmeos e a lua em leão.

Eu crescia muito no palco porque a gente relaxado é uma coisa mas no palco. Eu brigo muito com a companhia, com o pessoal. Eu dou aula pra eles e digo eu quero todo mundo do mesmo jeito a gente é uma companhia. O meu primeiro bailarino, o Carlos, o gordinho, ele é um palhaço e se identifica com o palhaço, assume.

**AGATHA** - Como você está atuando agora na companhia, porque você não está dançando e nem coreografando?

**BARBOT** - Não estou dançando e nem estou coreografando. Eu fico dando uns pitacos na coreografia do Luís, né. E dou aula, dou laboratório, Dou muitos passos que o Luís usou, passos meus antigos. O Luís tá desde o começo da companhia então ele conhece os meus movimentos. E eu uso muito a repetição, eu uso muita repetição. Então vamos ver o que vai acontecer. Eu preciso, como todo mundo precisa de dinheiro, né? Claro a gente não passa fome mas é uma das grandes merdas, né. Até pensar, eu pensei em desistir e assumir a minha carreira de costureiro me tornar um carnalesco porque eu trabalho muito com carnival também, com Renato Lage com o Max Lopes. Na mocidade e depois fiz a iaôs pra ele no Salgueiro no ano 2000, a roupa do Elvio, um bailarino da companhia e uma italianona coreografou, eu vim na frente com duas meninas, foi em 2003.

#### SOBRE O ESPETÁCULO RIO

**BARBOT** - O elenco, eu acho que eles estão fazendo muito bem, cada um nas suas condições, o Eder quando levanta os braços, não sei como é que ele consegue fazer aquilo. Parece que ele vai pular corda com os braços, né? A Cláudia tá muito bem, o Rubens também. Aquela Ave Maria maravilhosa, aquela Ave Maria me emociona. Esse gesto que tem naquela Ave Maria eu copieei de uns garotos de rua, um dia nós estávamos, nós tínhamos um bar, na casa da lapa antes dela ser reformada, e nós estávamos abrindo o bar e eu olhei para o outro lado da praça e vi uns oito garotos de rua andando e um homem na frente apressado, daqui a pouco eles tentaram tirar alguma coisa do homem, o homem empurrou o outro e saiu caminhando daqui a pouco o cara veio e pum deu um tiro. Os outros tão doidos que eles estavam, não sei se era de cola ou outra coisa, fizeram uma espécie de uma cama e botaram

o garoto nas costas, assim. Mas eles estavam tão doidos que eles iam pra frente e pra trás. Hoje eu dou risada mas quando eu vi foi muito triste. Aí eu copieei esse movimento. Eu sou feito no batuque no Rio Grande do Sul, que é o Candomblé de lá, totalmente diferente do daqui. E o tiro, é de 'Chapanam' porque lá eles não chamam 'omolu' eles falam 'Chapanam'. E eu sou da Yansã com Ogum. Se eu tivesse seguido carreira de pai de santo, talvez hoje em dia eu tivesse milionário. Eu tinha uma mão muito boa pra jogo. Eu já jogava búzios e tudo. Só o que me levou a abandonar foi que eu nunca aceitei uma mentira, essa mentira que eu acho, que as pessoas falam que ficam totalmente inconsciente quando recebe um Orixá e ele não pode falar. Sabe é impossível a pessoa passa uma noite inteira naqueles serões, na matança, matando bicho, cozinhando o dia inteiro, você acaba, aí toma um banho, se arruma, e vai começa o batuque, chega o santo, vai a pessoa, dança, o santo dança, dança. O santo vai embora a pessoa fica dormindo no canto a pessoa chama fulano, já terminou? Eu não vi nada. Não, é muita mentira aquilo tudo. Mas eu recebia, uma Iansã belíssima. Olha os Orixás eles agem de uma forma, que a gente nunca sabe de onde eles vêm, né?

Nas sextas feiras a gente coloca filmes aqui. Tem gente que conhece muito pouco de dança, de outras companhias, tem gente que nunca saiu do país, tem gente que nunca saiu do Rio de Janeiro. O Luís é bem do meu tipo assim ele coreografa e a partir daí é teu. Pode modificar mas tem que ter a essência do que ele tá querendo e ele conseguiu. E estão todos bem. E aquelas coreografias é um miúdo só o Luís coreografa em cima dos segundos, ele é muito cientista. Ele é cientista pra fazer as coisas. Ele vem de casa já coma a coisa na cabeça. Chega e coloca e tem que fazer como ele quer. Eu também quando coreografava era assim também. O mais tem que ser, se não, não sai direito, né? Gosto de figurino que esteja em favor da dança, não a dança em favor do figurino. Eu gosto que o figurino dance também. E aqui é o nosso centro de criação.

#### **IV ENTREVISTA COM ELISIO PITTA**

**Salvador –Bahia 10 de Agosto 2012**

**ÁGATHA** – Elísio, você está num processo de criação junto com Gatto Larsen. Ele me falou que está pensando no vídeo e você já começou a trabalhar na coreografia. Como está sendo o seu processo de criação?

**ELÍSIO** -Várias pessoas vêm pra fazer a costura do trabalho. *Otelo* vai ter pelo menos uns cinco coreógrafos. Cada um vem e faz sua manipulação, Augusto Omolú, Clyde Morgan, Rui Moreira, Edileusa Santos, Rubens Barbot. Cada um vai dar um pitaco que será inserido lá. Alguns já passaram por aqui. Rui e Augusto já passaram aqui. Não vamos colocar a estreia pra antes de janeiro, a partir de janeiro. Aqui seria no Teatro da Barroquinha. É um teatro incrível. É uma igreja. De dentro você vê o teto e vê uma estrutura interna moderna. As paredes com duas ou três portas. É lindo! Tem um contraste do rústico com o moderno. Tem uma sala de 30, 40 metros, duas portas de igreja. Mantiveram a parte da entrada com um mezanino. Tem um espaço no meio, entre as cadeiras, onde eu estou pensando em colocar tablados para as cadeiras ficarem em cima da água. E no final tem uma cama que passa pela água. Vai chover em cima das pessoas vai ter água, tempestade. Água em baixo e caindo de cima. Vai ser bom estar em cima d'água. Vai ser demais ficar vendo. Este espetáculo vai ser uma produção.

**ÁGATHA** Mas você pensa em usar todos os ambientes desse espaço?

**ELÍSIO** É exato. Tem pessoas que só vão ver algumas partes. Vamos sair daqui e ir pra ali as pessoas vão guiar porque tem salas que não cabem todo mundo. Tem duas cenas que são fortes e vão acontecer nos arcos. Ali vai ter a projeção dos vídeos e imagens. O público só vai ver se estiver lá naquele espaço. As pessoas vão ter que ir lá pra ver o que está acontecendo. Zé Celso fez as Bacantes naquele lugar. É muito bonito o teatro e foi o primeiro terreiro de candomblé. Foi ali aonde depois virou igreja, então tem uma energia....

**ÁGATHA** - E na sua pesquisa de movimento como acontece? Você tem umas imagens e vai trabalhando ou você já pensa experimentando?

**ELISIO** - Tudo eu experimento. Eu desenvolvo sem limite nenhum. Eu tenho algumas ideias mas estou estruturando bem. Já tem uma estrutura bem construída. Quando eu crio, eu começo pela luz eu vejo o espaço e como a luz vai estar, ali é onde o movimento vai acontecer. Sabe aquele jogo ponga d'água? É um quadrado, um X, aí corta aqui, corta alia e você move pedras ali dentro. Vai enchendo até você preencher em qualquer direção. Eu trabalho assim com os focos vou 1,2,3 e 4. Eu tento que desafiar o que ele vai fazer. É matemático. Vou trabalhando a partir disso. Cada corpo desse é um lugar. Fechado escuro, aberto, cada lugar deve ter um movimento.

**ÁGATHA** – Voltando a *Otelo*, como você pensa a ambientação?

**ELISIO** Depois da parte da cama e da água e da chuva vão ter umas imagens contemporâneas de casos. Mulher que enforcou o marido enquanto dormia, notícias de jornal com coisas atuais de crimes passionais. Porque esta estória ela se passa em 48 horas. A estória se passa toda ali. Na verdade ele era o que era, possessivo. E ele não se segurou. Na insegurança dele ele cometeu o crime. E a gente vai tentar contar esta estória. Recontar aliás, fazendo um contraponto com as ações das pessoas na atualidade.

**ÁGATHA** - Na sua movimentação e das meninas eu vejo muito de Horton, muito forte a dança moderna e eu queria que você falasse um pouco desta influencia no seu trabalho e um pouco do seu histórico.

**ELÍSIO** - Na verdade esta é a ferramenta que eu tenho. Às vezes eu tento deixar mais flúido, mas é inevitável a técnica aparecer. Mas isso é o que me vem, é o meu treinamento. Minha educação doméstica foi toda brasileira mas a outra parte foi toda lá nos Estados Unidos. Eu fui de companhia e estudei com um professor que foi da companhia de Horton quando ele estava em Alvin Ailey. Pra mim era diferente em NY. A generosidade dele [Horton] engrandeceu o mestre [Ailey]. Aqui em Salvador é muito difícil os bailarinos falam “ah, faço dança moderna”, mas quando você vê, são técnicas mistas. Tem uns bailarinos que falam “estou comendo aula” E eu falo tá comendo aula e cagando vento porque chega no palco você não vê nada. Falta focar, em outras palavras. Não se desenvolve uma identidade porque você faz Limon, Horton e Graham. E muitas vezes, sem saber que você está estudando as três porque elas estão ali misturadas. Eles não treinam os bailarinos com o foco numa técnica.

Aqui o bailarino precisa fazer *ballet*, Horton e capoeira. Nada mais, para o meu propósito. As pessoas sabem que são estes três elementos que eu uso na minha criação. A aula que eu dou aqui é aberta, pra comunidade.

## APÊNDICE C

### SEQUÊNCIAS DE EXPERIMENTAÇÕES – CORPO E IMAGEM

10/12/12 e 11/12/12 – **Primeiro módulo:** interação corpo e luminosidade

**Objetivo geral:** investigar como o corpo recebe e absorve diferentes luminosidades (sombra e claridade) e como a movimentação é afetada por estas mudanças.

#### Sequência

1. **Colocar o Pé dentro** - Aquecimento do corpo alongando e encolhendo pensando em experimentar movimentos que tragam a sensação de corpo cheio, largo, amplo *versus* a sensação do corpo vazio, estreito e restrito.

2. **Umbigadas** - Ainda em solo, perceber diferentes luminosidades e alternar entre a sombra e a claridade e perceber como o corpo interage com a luz. Experimentar possibilidades da luz dividindo este corpo em hemisférios homolaterais e homólogos. Iniciar no chão e partir para a posição de pé.

3. **Descobrir umbigos** - Em pé. Interagindo com a luminosidade e as diferentes intensidades de luz no espaço, explorando deslocamento sagital, brincando com movimentos homólogos e deslocamentos no plano vertical brincando com movimentos laterais.

#### Observações:

**Pesquisadora/Ágatha:** Neste primeiro módulo de experimentação passamos pelo processo de preparar o corpo para o diálogo com o vídeo e as fotografias. Seguimos o plano, desenvolvendo um trabalho de relação corpo-luminosidade. Iniciamos este trabalho no chão com improvisação conduzida que estimulava o corpo a experimentar as posturas de total extensão, ou de maior alcance espacial, e de contração, ou menor extensão no espaço. A evolução deste experimento conduziu à experimentação de diferentes pontos de apoio, indo para a posição de sentar e começou a interagir com a luminosidade e a sombra ainda no plano baixo (chão) com experimentação livre de entradas e saídas de partes do corpo da luz. A entrada e saída do corpo da luz, no sentido de avanço e recuo na dimensão sagital possibilitou o surgimento de células de movimento que foram exploradas, junto com o estímulo da música

(samba). Posso apontar duas células em especial interessantes: uma que se iniciou pela entrada com o foco nos pés e a outra com o estímulo das mãos no quadril. Ambos estímulos apontados pelo performer em improvisação menos conduzida neste momento. Sentimos falta de um terceiro elemento que estimulasse a improvisação para dar um sentido ou estímulo maior à criação.

**Performer/Gustavo:** Para mim o trabalho de entrada e saída da luz e de improvisação mais livre no primeiro encontro foi mais difícil. Percebi que poderia ter, nesse primeiro momento, um foco maior no corpo para que este estivesse mais instrumentalizado para a criação. Começar este processo já com isso talvez tenha sido avançado pra mim, o que no segundo encontro já foi um pouco menos difícil.

**12/12/12 e 13/12/12 – Segundo módulo:** trabalhar corpo e peso (Fator de Esforço) – primeiras imagens

**Objetivo geral:** explorar variações de aplicação de maior ou menor peso/força na composição.

### **Sequência**

1. **Colocar o Pé dentro** - Aquecimento em pé iniciando com improvisação conduzida de movimentos circulares e de lubrificação de articulações experimentando o peso leve. Experimentar o corpo cheio (forte/pesado) desde a respiração com resistência até a descida do corpo em direção ao chão.
2. **Umbigada** - Observação da primeira imagem e jogo de interação e composição relacionando luminosidade e peso e alternando entre momentos em que esta forma se dilui e se transforma.
3. **Descobrir umbigos** - Composição com a foto.

### **Observações:**

**Pesquisadora/Ágatha:** O aquecimento e evolução da experimentação fluíram de forma bastante interessante na experimentação do leve desde a cabeça, aos ombros, externo

e costas, cotovelos e pulsos, quadril, joelhos e pés. O trabalho do peso forte imprimido desde a respiração, indicou para certo desequilíbrio ou diluição da forma inicial. Identifiquei a necessidade do trabalho no desequilíbrio para o momento da dispersão da imagem. No momento da composição em interação com a imagem, ainda conduzida, o ator sentiu dificuldade e necessidade de permanecer mais tempo explorando a sensação entre a extrema leveza até o desequilíbrio e o pesar do corpo. As transições foram conduzidas com mudanças rápidas. Dois pontos podem ser explorados com esta primeira imagem: a contração corporal dentro da posição inicial e explorando variações desta e o momento da transição, o pensar este corpo no ar, entre o pendurar e a queda.

**17/12/12 e 18/12/12 – Terceiro módulo:** corpo-imagem, equilíbrio e desequilíbrio.

**Objetivo geral:** explorar as possibilidades de movimento em desequilíbrio.

1. **Colocar o Pé dentro** - Aquecimento com exploração do eixo central e transferência do peso para frente/trás e laterais. Evolução para o pequeno desequilíbrio.
2. **Umbigadas** - Procurar o deslocamento a partir do peso da cabeça que conduz ao desequilíbrio. Experimentar a passagem de um desequilíbrio para outro desequilíbrio.
3. **Descobrir os umbigos** - Composição com a foto buscando momentos de leveza e equilíbrio com pequeno balanço indo ao desequilíbrio e retornando a posição inicial.

## **Observações**

**Pesquisadora/Ágatha** Percebeu-se que o trabalho de desequilíbrio, (como algo que começa no topo da cabeça, mas que conduz este corpo como um inteiro), precisa ser mais trabalhado. Existe uma interrupção no centro do corpo que modifica a sensação de desequilíbrio como uma sensação do corpo total. É preciso entender como dar informações e imagens necessárias para facilitar esta exploração do *performer* durante as improvisações. O trabalho de composição com a foto apontou um lugar interessante de ser desenvolvido e



mais explorado que é a ilusão do não movimento e a ideia de provocar espasmos de movimento e retornar à ausência do corpo e do movimento.

**Performer/Gustavo:** Este é um trabalho que senti bastante necessário e potencial para alcançar o estado de atenção ao meu corpo, e pelo meu corpo, não pelos recursos da expressividade. Estes dois encontros foram bastante desafiadores. A referência para iniciação do movimento pelo movimento de torção no eixo vertical não me conduziram ao desequilíbrio. Para atingir o desequilíbrio senti que tinha que recorrer ao movimento circular do quadril ou um oito.

**19/12/12 e 20/12/12 - Quarto módulo:** explorando outras imagens no corpo

**Objetivo geral:** perceber como outras imagens podem ser exploradas no corpo em termos de tipo de movimento e sentido.

**Sequência:**

1. **Colocar o pé dentro:** Aquecimento já com imagem, explorando diferentes entradas e saídas do corpo na luz/projeção.
2. **Umbigada:** Observar como as imagens aparecem no corpo e como este corpo pode desenvolver movimentação que modifique a foto.
3. **Descobrir os umbigos:** Composição em interação com as diferentes fotos.

**Observações:**

**Pesquisadora/ Agatha:** Como o tempo foi mais curto e o objetivo era observar como outras imagens podem ganhar movimento ou estabilidade no corpo, a etapa aquecimento já foi parte da composição do *performer* com as imagens. O trabalho foi mais de improvisação do *performer* com as imagens do que de condução. A interferência da pesquisadora aconteceu mais no sentido de identificar possibilidades de exploração e pontuar o que cada imagem

pode oferecer em termos de modos de entrada e saída, tipo de movimentação e sentidos que podem ser atribuídos a cada imagem.

**20/12/12 e 21/12/12 - Quinto módulo:** ondulações e movimentação do espaço interno ao espaço externo.

**Objetivo geral:** explorar movimentos do corpo capazes de produzir movimento nas imagens.

### **Sequência**

1. **Colocar o pé dentro-** Aquecer explorando respiração com dilatação orgânica e corporal.
2. **Umbigada-** Sentados, explorar amplitude da movimentação de ondulação tanto navertical quanto na horizontal.
3. **Descobrir os umbigos-** Composição com as fotos.

### **Observações**

**Pesquisadora/Ágatha:** O trabalho conduzido do início do primeiro encontro foi bastante importante para revelar ao *performer* as possibilidades de ondulações pouco exploradas pelo mesmo. Foi importante perceber na composição que estes ainda precisam ser explorados e mais estimulados no processo de condução para aparecerem e interferirem na atuação com as imagens. Foi interessante observar que a entrada pela lateral pode ser explorada assim como os saltos, além da criação dos espaços vazios no corpo criando vácuos e novos espaços que fragmentam as imagens e as reconfiguram.

**Performer/Gustavo:** Foi interessante trabalhar focado na dilatação da respiração pra perceber o quanto o corpo tem que ser trabalhado também nesse sentido. Percebi o quanto estava mal condicionado fisicamente porque o segundo dia eu estava bastante dolorido e isto interferiu um pouco no meu rendimento. Foi interessante perceber como o trabalho de dentro para fora mobiliza o todo.

- **OBSERVAÇÃO GERAL PARA OS PRÓXIMOS ENCONTROS:**

A **foto da mulher** pode sugerir um trabalho corporal em cima do equilíbrio-desequilíbrio; elevação exaltando a leveza (Fator de Esforço) e movimentos contidos para micro transformação da posição inicial.

A **foto do homem de costas**, pode sugerir o trabalho de ondulação corporal e aproveitar a célula de movimento com as mãos dentro da calça. A entrada na imagem da direita pra a esquerda revelando aos poucos o corpo central também pode ser explorada. Movimentação das escápulas para dar movimento ao glúteo da foto.

**07/01/13 e 08/01/13 - Sexto módulo:** o corpo em movimento e em parceria

**Objetivo geral:** Experimentar o corpo em movimento e em parceria.

### **Sequência**

- 1- **Colocar o pé dentro** - Iniciar com um ponto de contato, ombro à ombro, para conectar as respirações e perceber o outro pelo tato e pela presença. Iniciar movimentação de alongamento e mudança de nível, junto.
- 2- **Umbigada**- Caminhada livre, acompanhando o outro, pega no ombro, desce junto e sobe. Alternando a liderança. Experimentar sem toque e com deslizamentos de pés para locomoção sem alteração de nível corporal. O mesmo com distanciamento e proximidade. Um brinca com desenho de percursos e o outro acompanha.
- 3- **Descobrir os umbigos**- Com o vídeo, tentar acompanhar a imagem de vídeo, em que os corpos dançam, pensando em acompanhar explorando lateralidade e profundidade.

### **Observações**

**Pesquisadora/Ágatha**- O trabalho desenvolvido em contato/acompanhamento foi bastante produtivo e a evolução foi progressiva culminando no jogo de espelho como preparação para as imagens em movimento. Nesta experimentação, improvisação e interação estiveram, durante todo o tempo, interconectadas como parte do trabalho em dupla. A

observação do *video* foi importante para entender o balanço corporal num ritmo acelerado e para ver como os desenhos espaciais podem ser explorados e como não ficam funcionam.

**09/01/2013 e 10/01/13 - Sétimo encontro:** corpo e batida rítmica

**Objetivo geral:** Explorar diferentes ritmos e balanços do corpo com a música.

### **Sequência**

- 1- **Colocar o pé dentro:** Trabalhar com ritmo caminhadas que conduzam a um balanço. Experimentar princípio da mola interna que provoca o movimento de cima e baixo, curto, uma vibração no plano vertical deixando reverberar.
- 2- **Umbigada:** Explorar deslocamentos com pequenos saltos que enunciam a mola em movimento.
- 3- **Descobrir os umbigos:** Mola menor cruzar deslizamento de pés e mola.

### **Observações.**

**Pesquisadora/Ágatha-** A parte inicial do trabalho foi bem livre e ligada a uma interação com a música. As batidas da música foram exploradas inicialmente buscando a criação da mola corporal e em seguida o tempo dobrado foi explorado. Entramos depois com alternâncias rítmicas, e, em seguida, ele naturalmente iniciou um trabalho de improvisação que permitia que a imagem fosse projetada em movimento, mas que o seu corpo também estivesse em movimento. O corpo do *performer* tendeu a seguir a voz e a melodia ao invés de trabalhar nas batidas. As batidas foram pouco exploradas no primeiro encontro mas no segundo mais exploradas. A composição com o *video* foi mais atenta ao corpo e o movimento do que à sua relação com as imagens e como elas estavam sendo vistas no corpo. Analisando em termos de preponderância no jogo entre *performance* e teatralidade, pode-se dizer que neste módulo a presença foi mais explorada do que a representação de algo em que ele estivesse ancorado, uma estrutura ou proposição.

**11/01/13 e 14/01/13 – Oitavo módulo: corpo e espiral**

**Objetivo geral:** trabalhar a entrada do corpo na espiral.

### **Sequência**

- 1- **Colocar o pé dentro** - Aquecimento sentado explorando respiração com dilatação lateral intercostal, explorando movimento de escápulas e ombros entrando com cabeça, articulação de pés, joelhos e quadril e evoluindo para giros no chão com apoios diferentes.
- 2- **Umbigadas** - Giro encontrando freio no plano médio e desfazendo de volta ao plano baixo e evoluindo para o plano alto e voltando para o chão.  
Chegada ao eixo vertical em pé e encontrando a leveza. Eixo crescente no leve pendurando o peso, partindo para um ponto de apoio e entrando na espiral que vai e volta. Tentar o giro da espiral no eixo. Trânsito no eixo vertical.
- 3- **Descobrir os umbigos** - Interação com a foto.

### **Observações**

**Pesquisadora/Ágatha-** No primeiro momento o corpo tomou como referência para exploração do ir e voltar, ou enrolar e desenrolar, o eixo horizontal e investigou o movimento no eixo baixo ou com o corpo todo apoiado no chão. Aos poucos a transição para os apoios nos ísquios e menores superfícies foi explorada, até a subida para o plano alto. A condução desta improvisação requereu grande número de imagens pra que o *performer* respondesse. A mudança do eixo da horizontal para a vertical não ficou muito clara inicialmente e depois foi que se revelou mais visível no corpo. Experimentou-se o giro no eixo do compasso e o balanço a partir do qual foram apontadas as possibilidades de contenção e de liberdade e desequilíbrio no espaço. Das experimentações já se entrou na estrutura de

interação com a imagem e composição. A redução da imagem já apontou novas possibilidades de exploração de partes do corpo como desconstrução das referências corporais tanto em relação ao que se vê da imagem refletido quanto ao que se vê do corpo presente.

**Performer/Gustavo:** Às vezes o trabalho do chão me deixa mais lento e relaxado do que me impulsiona para a ação. Tenho uma tendência a ficar na sensação do pesado e relaxado ou lento do que de pressionar o chão para subir, o que dificultou minha passagem do chão para cima. Ainda não consegui acessar o que pode me ajudar nessa passagem. Já o movimento do pequeno rebolado ou espiralado, naturalmente, vinham para o corpo e eram utilizados para o desequilíbrio.

**15/01/13 e 16/01/13 – Nono módulo:** umbigos

**Objetivo geral:** trabalhar os umbigos de movimento para esta cena

### **Sequência**

1. **Colocar o pé dentro:** Aquecimento com experimentação das texturas corporais: pele, musculo ou carne e apoio ósseo.
2. **Umbigadas:** Trabalhar no leve e Redondo. Desenhos de círculos e curvas tomando dois eixos como principais condutores de movimento; topo da cabeça e quadril.
3. **Descobrir os umbigos:** Exploração de torções e distorções e introduzindo o trabalho com níveis.

### **Observações**

**Pesquisadora/Ágatha-** O corpo do performer conseguiu acessar a leveza, com este caminho de condução ou como resultado do conjunto de experimentações. Os redondos pareceram bastante encorpados e numa dinâmica bastante fluida. As torções ainda podem ser mais exploradas no sentido de controle corporal para atingir o final de cada torção, a

suspensão e só então a distorção. O trabalho de interação foi bastante intenso, com a maior variação da luz e a possibilidade de deixar os elementos que apareceram anteriormente em improvisação reaparecerem e emergir naturalmente no processo de criação.

Enquanto elaboradora do processo de preparação corporal, a pesquisadora encontrou o termo “umbigos de movimento” para fazer referência aos movimentos propulsores daquela interação com a imagem. O que gera o movimento do corpo em interação com aquela específica imagem. A base para a improvisação naquela cena específica. Umbigo, é uma referência que está relacionada ao samba de roda enquanto lugar originário mas, ao mesmo tempo de continuidade, lugar de fertilização e geração. A umbigada no samba simboliza toda a possibilidade de gerar e dar continuidade. No caso desta cena específica identificamos como “umbigos de movimento”: pequeno rebolado produzindo as espirais internas e externas com o pequeno balançar do corpo, no peso leve, ou seja com ideia de suspensão; o desequilíbrio; agarrar-se em si mesmo no momento de busca do eixo recorrendo a movimentos contidos; e o caminho da busca de apoio no espaço enquanto o corpo vai em direção ao chão, escorregando pela espiral, percebendo-se no ar, ou seja, entre a queda e o chão.

**17/01/13 e 18/01/13 – Décimo módulo:** Este módulo foi especificamente voltado para a experimentação do corpo em interação com elementos como farinha e água, em diferentes densidades, para observação de como a imagem fotográfica recebia mais uma camada de movimento, e alterava-se com mais estes elementos. Foram testadas cortinas de pó, água, e pasta, na interface entre a projeção e o corpo e percebeu-se que alguns elementos permitem a ilusão dos atravessamentos entre corpo, imagem e elemento.

### **Observação Geral**

**Performer/Gustavo:** O processo foi bastante produtivo no que diz respeito à exploração de um princípio que eu já tinha trabalhado anteriormente, mas não tão profundamente. Este princípio tem relação com o sentido da instabilidade do corpo, importante para o trabalho de ausências e presenças, e que condiz com um modo de pensar e entender o corpo que eu já vinha querendo desenvolver. O trabalho físico, ou estímulo pelo movimento de estados

corporais, capaz de provocar algum tipo de relação sinestésica com o público. Foi um aprimoramento desse aspecto.

O trabalho do corpo como um todo, apesar deste solo pensar na ausência do visível, possibilitou o pensar em acionar o corpo na sua totalidade, o que é muito válido de se pensar, sobretudo se este corpo vai servir de anteparo para a imagem fotográfica desafiando a imobilidade desta. O corpo, nesse modo de ser estimulado, transmite uma impressão de movimento constante, que foi bom experimentar. Algo que sempre se modifica, mesmo que seja só a respiração – acontece uma aparente aproximação da estabilização do corpo, mas isso nunca chega a ser estático ou a acontecer. O que contribuiu para que a imagem fotográfica não fosse percebida como um flash ou instante, mas apontando para a completude entre um dado corpo que está sendo projetado e um outro corpo que não está sendo visto totalmente.

Trabalhar na dinâmica do desequilíbrio e impermanência de equilíbrio ou na precariedade deste equilíbrio relaciona com a ideia de não permitir que esta imagem seja estática, o que é uma forma de fazer presente o ausente.

Movimento vindo do quadril do pequeno para a expansão, com mais tempo para explorá-lo ficaria mais arriscado, o que são estimulações de desequilíbrio que precisa acontecer. O movimento não é simulado, mas estimulado. E a ação fica mais presente do que uma imposição de sentimento permitindo que a plateia construa sentimentos em relação àquele corpo a partir da sensação que o corpo em cena produz no corpo da plateia. A presença física não é necessariamente uma expressão de subjetividade. Trabalhar em como o estímulo do desequilíbrio no corpo extrai a narratividade, dramaticidade e finalidade do trabalho do *performer*. Este processo contribuiu para o que esta performance/solo se propõe a investigar, uma apreensão sinestésica do público, variando do estranhamento e da percepção do corpo e das imagens em cena.