

Cadernos do GIPE-CIT

Ano 12 N. 23 – 2009

Artes populares brasileiras do espetáculo e encenações



Organização
Armando Bião



Escola de Teatro/Escola de Dança
Universidade Federal da Bahia

Cadernos do
GIPE-CIT
Nº 23

**ARTES POPULARES BRASILEIRAS
DO ESPETÁCULO E ENCENAÇÕES**

Autores

Eloisa Domenici

Adalberto da Palma Pereira e Denise Coutinho

Laure Garrabé

Flávio Soares Alves e Marília Vieira Soares

Sonia Rangel e turma 2004 a 2007 da Licenciatura em Teatro da UFBA

Organização

Armando Bião



**Escola de Teatro/Escola de Dança
Universidade Federal da Bahia**

Universidade Federal da Bahia

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas

Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade

Avenida Araújo Pinho 292 – Campus do Canela CEP 40110-150 Salvador Bahia Brasil

Tel 00 55 71 3283 7858 / e-mail etnocenologia@ufba.br

www.gipe-cit.blogspot.com / www.teatro.ufba.br/gipe

Os **Cadernos do GIPE-CIT** são uma publicação do Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade, criado em 1994 e que deu origem ao programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA, em 1997, e à Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas – ABRACE, em 1998. Propõe-se a divulgar resultados parciais de pesquisas de seus pesquisadores efetivos e associados, professores e estudantes. Com apoio do CNPq (1997/1999), FAPEX e UNEB (1999/2000), e, desde 2004, do PPGAC-UFBA e do PROAP-CAPES, os **Cadernos do GIPE-CIT** são encontrados em bibliotecas especializadas e nos endereços acima citados.

Coordenação do GIPE-CIT

Armindo Bião e Sérgio Farias

Cadernos do GIPE-CIT Ano 12, n. 23, 2009

Artes populares brasileiras do espetáculo e encenações

Conselho Editorial: André Carreira, UDESC; Antonia Pereira, UFBA; Armindo Bião, CNPq, UFBA (Editor Responsável); Beti Rabeti, UNIRIO; Fernando Mencarelli, UFMG; Jorge das Graças Veloso, UNB; Sérgio Farias, UFBA

Conselho Consultivo: Christine Douxami, Univ. Franche Comté; Ciane Fernandes, UFBA; Eliana Rodrigues Silva, UFBA; Denise Coutinho, UFBA; Gilberto Icle, UFRGS; João de Jesus Paes Loureiro, UFPA; Makários Maia Barbosa, UFRN

Diagramação, Formatação e Capa

João Paulo Perez Cappello

Revisão

Denise Coutinho

Ficha Catalográfica por *Biblioteca Nelson de Araújo – Teatro/ UFBA*

Cadernos do GIPE-CIT: Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade / Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Dança. – n. 23, out. 2009 - Salvador: UFBA/ PPGAC, 2009 -

132 p.; 21 cm.
Periodicidade Regular
ISSN 1516-0173

1. Teatro - Periódicos. 2. Dança - Periódicos. I. Universidade Federal da Bahia. II. Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas. III. Título.

Impresso no Brasil em outubro de 2009 pela: **Fast Design - Prog. Visual Editora e Gráfica Rápida LTDA.**

CNPJ: 00.431.294/0001-06 - I.M.: 165.292/001-60 - e-mail: fast.design@terra.com.br - Tiragem: 300 exemplares

SUMÁRIO

Armindo Bião

APRESENTAÇÃO 5

Eloisa Domenici

**A PESQUISA DAS DANÇAS POPULARES BRASILEIRAS: QUESTÕES
EPISTEMOLÓGICAS PARA AS ARTES CÊNICAS** 7

Adalberto da Palma Pereira (pós-graduando) e Denise Coutinho

**DANÇAS DRAMÁTICAS DO BRASIL: UMA OBRA DE MÁRIO DE ANDRADE A SER
REVISITADA** 19

Laure Garrabé (pós-graduanda)

**ANALYSE ESTHÉTIQUE D'UN OBJET CLASSIQUE DE L'ANTHROPOLOGIE : LES
POLITIQUES ESTHÉTIQUES DU *MARACATU-DE-BAQUE-SOLTO*, PERNAMBUCO,
BRÉSIL** 37

Flávio Soares Alves (pós-graduando) e Marília Vieira Soares

**UM CAMINHO DE SENSIBILIZAÇÃO: RELATO SOBRE UMA EXPERIÊNCIA DE
CRIAÇÃO E MONTAGEM COREOGRÁFICA** 69

Sonia Rangel e turma 2004 a 2007 da Licenciatura em Teatro da UFBA

**CIRANDA DE HISTÓRIAS: CONSTRUÇÃO COLETIVA DE POESIA E
CONHECIMENTO** 91

Apresentação

Armindo Bião

Universidade Federal da Bahia, Brasil, Erasmus Mundus conjoint en étude du spectacle vivant, *Europa*

Em 2009, os Cadernos do GIPE-CIT celebram 12 anos de existência, quase ininterrupta, com o lançamento de duas novas edições, as de número 22 e 23, esta que o leitor tem agora em mãos, confirmando-se, assim, a média de publicação de duas edições por ano. Sua vocação, de meio de divulgação de resultados parciais do trabalho dos pesquisadores do GIPE-CIT, professores, alunos e associados, também se confirma e se amplia para além da UFBA e do Brasil.

De fato, com a temática geral “Artes populares brasileiras do espetáculo e encenações”, aqui estão reunidos os trabalhos de três professoras do programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA, dois dos quais em parceria com alunos dos cursos de graduação e de pós-graduação das Escolas de Teatro e de Dança, e de três pesquisadores associados, do Instituto de Artes da UNICAMP, São Paulo, e do Doutorado em Etnocologia da Universidade de Paris VIII, França.

São dois os eixos estruturantes da presente edição. O primeiro concerne as artes populares do espetáculo, mais especificamente, as danças populares, numa reflexão de caráter epistemológico, as danças dramáticas, numa proposta de revisita à obra clássica de Mário de Andrade, e o maracatu-de-baque-solto pernambucano, numa análise estética de uma etnografia densa, de uma jovem pesquisadora francesa muito interessada no Brasil. Sobre o segundo eixo desta edição dos **Cadernos do GIPE-CIT**, relativo a encenações construídas no âmbito universitário brasileiro, em São Paulo e na Bahia, se encontram o relato de uma encenação coreográfica e a dramaturgia de uma encenação de teatro de formas animadas, tendo como matéria o imaginário coletivo e a poesia.

O mosaico resultante da presente edição de nossos **Cadernos** reflete, em toda sua inteireza, os propósitos teóricos e práticos de nosso grupo de

pesquisa, aliando criação e crítica, arte e ciência, com especial ênfase na dança, forma de expressão artística explicitamente tratada em três dos cinco trabalhos publicados, e em sua articulação com as formas de expressão artísticas de caráter representativo e teatral. Que seriam as danças dramáticas de Mário de Andrade? Que é o maracatu-de-baque-solto?

E, finalmente, a inclusão de um relato de processo criativo coreográfico e da dramaturgia de um espetáculo de formas animadas, anuncia a realização de nosso mais profundo desejo: assegurar um espaço e um tempo no ambiente acadêmico para a experimentação artística e criativa, sem se distanciar da sistematização de seus processos de sustentação, da reflexão e da crítica.

A pesquisa das danças populares brasileiras: questões epistemológicas para as artes cênicas

Eloisa Domenici¹

RESUMO: Questões epistemológicas estão presentes em todo campo de pesquisa. No caso das chamadas “danças populares brasileiras”, a maior parte da pesquisa se deu em outros campos, que não as artes cênicas. Nesse sentido, os parâmetros de descrição e análise são pouco produtivos para as questões específicas das artes cênicas. É preciso deslocar o eixo de análise para o corpo, considerando as epistemologias locais para entendê-las. Ao invés de ‘passos’ ou ‘coreografia’, existem parâmetros mais produtivos de análise, tais como o papel do jogo para a configuração da dança ou da cena, os estados tônicos do corpo que dança e as dinâmicas corporais específicas, as relações entre a dança e o cotidiano dos brincantes, as dramaturgias que emergem do corpo, entre outras. A conclusão principal é que uma revisão epistemológica na pesquisa das brincadeiras populares pode resultar em contribuições mais substanciais para as artes do corpo.

PALAVRAS-CHAVE: danças populares brasileiras; epistemologia em artes; corpo; dramaturgia.

ABSTRACT: Epistemological issues are present throughout the search field. In the case of “popular Brazilian dances”, most of the research is done in other fields, not the performing arts, therefore, less productive for the specific issues to these. We have to shift the axis of analysis towards human body, considering the local epistemologies to understand it. Instead of ‘steps’ or ‘choreography’, there are more productive parameters of analysis, such as the role of the game to set the dance or the scene. The focus on the body that dances and on its dynamic, on the relationship between *brincantes* and dance routine emerge. The main conclusion is that a review of research on epistemological popular games can result in more substantial contributions to the arts of the body.

KEYWORDS: brazilian popular dances; epistemology in arts; body; dramaturgy

¹ Docente do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e do Instituto de Artes, Humanidades e Ciências Dr. Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Brasil.

O cânone eurocêntrico e o legado dos folcloristas

As chamadas “danças populares brasileiras” ocuparam o centro em projetos do modernismo, quando atraíram intelectuais como Mário de Andrade², Câmara Cascudo, Rossini Tavares de Lima, Edison Carneiro, Arthur Ramos, Silvio Romero, entre outros.

O empenho etnográfico dos folcloristas, como eram cunhados esses pesquisadores, gerou extenso material de arquivo que ainda se constitui como fonte importante de consulta. Em relação às danças, infelizmente os registros escritos incluem poucas observações sobre o corpo que dança. As descrições são infinitamente mais detalhadas quanto à música do que quanto à dança.

Como analisar essas danças? É adequada a descrição de ‘passos’, de ‘enredo’ e ‘coreografia’, como faziam os folcloristas? Minha opinião é que a clássica noção de ‘encadeamento sequencial de passos ordenados linearmente no tempo e no espaço’ não é capaz de descrever as danças vernáculas. A pesquisa das danças

populares brasileiras exige uma revisão epistemológica. Neste artigo buscarei esclarecer os motivos que me levam a afirmar que a idéia de coreografia não é adequada como ferramenta de análise.

É interessante considerar como surgiu o termo ‘coreografia’. A socióloga francesa Sylvia Faure (2000) explica que a origem do termo está fortemente ligada ao desenvolvimento da escritura. A palavra ‘coreografia’ surgiu na França no século XV e significava “arte de notar a dança, de descrevê-la a partir de signos e símbolos”. Até o séc. XVII, os coreógrafos tinham a função de organizar as danças populares, da seguinte maneira: as danças ditas “altas” (danças saltadas das vilas) eram transformadas em “danças baixas” (mais próximas do solo), evitando as execuções vigorosas e adotando uma atitude de civilidade. Por exemplo, as quadrilhas praticadas nas vilas, inicialmente rápidas e vigorosas, foram adaptadas para

¹ Em sua obra denominada *Danças Dramáticas do Brasil* (1982), Mário de Andrade procura descrever uma quantidade notável de danças que encontrou em suas viagens pelos interiores do Brasil. Sua ênfase é nitidamente para o aspecto musical, mas as suas descrições sobre as “coreografias” constituem até hoje, em alguns casos, o único registro que temos de algumas danças.

movimentos lentos e próximos da *suite* na sua apropriação aristocrática. A dança coreografada era, portanto, uma dança apropriada aos aristocratas.

Já na Renascença, a lógica espacial da estética do *ballet* utilizava a noção de harmonia na composição emprestada das artes visuais e da música clássica. A coordenação criada pelos movimentos dentro de tal agenciamento racional conduzia à produção de figuras estilizadas, próprias da estética do *ballet*.

Note-se que a coreografia nasceu do disciplinamento das danças chamadas regionais e populares na Europa, tirando o seu caráter “selvagem” e adaptando-a ao mundo dito civilizado da corte. Ressaltem-se aqui os dualismos entre “alto e baixo”, “espiritual e carnal”, “natureza e cultura” e “central e periférico”, característicos do pensamento cartesiano.

Quando se olha para danças como, por exemplo, o Bumba-Boi ou o Samba-de-Roda, esses pressupostos são válidos? Minha experiência sugere que é necessário propor uma maneira de tratar essas danças considerando suas epistemologias locais, que incluem visões de mundo e formas de conhecimento bastante específicas.

Dinâmicas corporais e jogo, ao invés de passos e coreografia

No Bumba-Meu-Boi do Maranhão³, por exemplo, não existe uma coreografia definida a ser executada por cada “figura”, e sim alguns elementos com os quais o dançador irá “brincar”. A dança emerge de um jogo: novas qualidades de movimento emergem no intervalo de tempo em que o brincante explora determinada dinâmica corporal no seu “jogo”, enquanto vai matizando os movimentos em pequenas variações e criando uma paleta muito peculiar de estados tônicos no corpo.

Proponho chamar esses elementos da movimentação dos brincantes⁴, que se repetem caracteristicamente em cada “figura”, de ‘dinâmicas corporais’,

¹ O Bumba-meu-Boi é uma dança presente em diversos estados brasileiros relacionada ao ciclo Junino ou Natalino, assumindo em cada região variantes características. No Maranhão, essa dança assume grande importância e envolvimento da população, nas festas em louvor a São João.

² *Brincante* é um termo genérico que nomeia as pessoas que participam das brincadeiras populares, dançando, atuando ou tocando.

ao invés de passos. Uma dinâmica corporal inclui vários matizes e pequenas variações do movimento, que podem ser de acentuação rítmica, de tonicidade corporal, ou mesmo de desenho do corpo no espaço. A diferença é que a idéia de passo isola padrões de movimento, enquanto a idéia de dinâmicas corporais os agrupa em ‘famílias’ que se organizam de forma interligada.

Assim se pode observar no aprendizado da dança no contexto comunitário: quando o brincante experimenta a dança, observando ou dançando, sua relação é com um todo, e não com “passos” já organizados *a priori* ou movimentos desconectados, que possam ser entendidos em módulos isolados. Ao invés de fragmentar o movimento em segmentos isolados, aplicando a lógica da adição linear, esse método de aprendizagem parece basear-se em uma compreensão de princípios gerais, de traços principais, como dinâmicas, qualidades, padrões tônicos, entre outros.

Esta forma de transmissão de conhecimento não segue a premissa de que um aprendiz repita o movimento tal qual um modelo. O brincante pode criar a sua própria maneira de dançar, respeitando certas restrições. Em nenhum momento lhe é exigido a excelência na execução dos movimentos, pois, a princípio, não existe um ideal a ser atingido, ou pode-se dizer que existe uma grande margem de ‘negociação’ entre o que poderia ser considerado ideal e o que cada brincante consegue produzir. O que dirige o aprendizado é mais um engajamento na dança do que a cópia de movimentos.

Esse tipo de aprendizado produz a criação de uma participação única na dança. O resultado carrega uma marca muito pessoal. É comum ouvir comentários sobre “o Caboclo do seu Fulano”, “a burrinha do Seu Ciclano”, referindo-se à maneira singular como determinada pessoa dança os personagens do Bumba-Boi. E o mais incrível é que algumas dessas danças são transmitidas informalmente de geração a geração com relativamente pouca modificação. Pode-se dizer que o resultado é uma replicação com alta taxa de conservação. Como um método de aprendizado não fundamentado na cópia de um modelo pode produzir padrões tão estáveis no tempo?

Metáforas e mudanças de estados do corpo

Outro aspecto que chama a atenção no corpo dos brincantes são as mudanças de estados tônicos que conduzem à dança e que ocorrem durante a dança. Essas mudanças são acompanhadas por metáforas, que estão nas letras das músicas, nos diálogos, na iconografia, entre outros aspectos que compõem o imaginário de uma brincadeira.

No Bumba-Boi, a sensação da ampliação do corpo é um dos eventos importantes na preparação do corpo para a dança. Existe uma metáfora associada a esse momento, que é o “guarnicê” [guarnecer]. Quando o grupo se reúne para brincar o Boi, a toada do *guarnicê* é a primeira a ser cantada e dançada, corporificando o significado de que o grupo se reúne como um “batalhão” que se prepara para a luta⁵. O que observamos nesse momento é um aumento geral da tonicidade corporal que se produz na forma de um “pulsar”: os pés aumentam a pressão contra o chão e seguem até “levantar a poeira do chão”. O brincante inicia o pulso vertical sem deslocar-se e, aos poucos, amplia o movimento até ganhar agilidade em deslocamentos rápidos em direções variadas, corporificando o significado de ampliação da força vital e da ocupação do território, característica dessa dança. A metáfora do *guarnicê* é uma das pistas, dentre outras, que denotam que o pertencimento ao grupo tem relação com o sentimento de fortificação, no sentido de ‘fazer trincheira’ e preparar-se para a luta.

No Moçambique de gungas, uma dança ligada à devoção a Nossa Senhora do Rosário, observa-se um movimento de pulsar no eixo vertical muito parecido com o pulsar do Bumba-Boi, mas nessa dança a ampliação do movimento se dá no mesmo sentido vertical, sem enfatizar os deslocamentos no espaço. As metáforas associadas aqui são “filho”⁶, “devoto”, aquele a quem a Santa vem “acudir” e “guiar”, “libertar do sofrimento”. A dança evoca o sentimento

⁵ “Disperta, Maracanã, e vens ouvir o seu guriatã/ Estou de novo ao redor da fogueira/ Chamei meu povo /Pra sombra da Palmeira/ Vou reunir/Vou guarnicê/Batalhão de ouro/ Vai fazer terra tremer” (Toada de Seu Humberto do Bumba-Boi de Maracanã, de São Luís, MA, 1997, arquivo pessoal).

⁶ – Essa gunga vai beira-mar/Correu mundo, correu mar/O meu pai mando avisa/Qu’essa gunga não pode Pará/Pro Rosário de Santa Maria/Ele vei de Angola/De Angola vei pra cá/Eu só fio de Artur/Ele mandô ela vim falá” (Rodrigues, 1997, p. 89).

de pesar pela condição da escravidão, a saudade da terra natal, de resistência e de transcendência à situação de aprisionamento pela intermediação da Santa (existe uma correspondência entre Nossa Senhora do Rosário e a Princesa Isabel, ambas relacionadas à libertação da condição de sofrimento). Aqui o movimento corporifica a filiação, a devoção. O pertencimento ao grupo tem relação com o sentimento de ‘irmandade’⁷.

As metáforas, então, tornam-se pistas para estudar essas mudanças de estados do corpo. Por este motivo não seria conveniente tomar emprestado um outro vocabulário para fazer a leitura, sob pena de perder informações importantes daquele sistema. Não seria produtivo, por exemplo, descrever aquele movimento do Bumba-Boi ou do Moçambique como um *plié*. Também não seria coerente procurar passos e movimentos de modo isolado em relação ao contexto da manifestação, ou mesmo metáforas isoladas do seu universo semiótico.

Torna-se evidente que a dança não existe sem todas as relações de significados criados pelo grupo. O movimento só existe daquela maneira em conexão com a rede de metáforas, algo que o semioticista eslavo Yuri Lotman propôs chamar de *semiosfera* (LOTMAN, 1986).

As cadeias de signos implicados em cada uma dessas danças envolvem categorias conceituais complexas, as quais se formam pelo engajamento corporal dos brincantes. A dança não “quer dizer”, ela diz, na medida em que é significado corporificado. Por isso, também não faz sentido perguntar o que uma dança *representa* – o brincante não está representando um enredo ou uma história, ele está *apresentando* um circuito aberto de metáforas e estados corporais em forma de dança.

O “brincar” especializando a comunicação

Encontramos outro exemplo rico no Fandango de Esporas, uma dança do interior paulista⁸. O Fandango se compõe de várias suítes, ou “marcas”, dentre

⁷ As comunidades que dançam o Moçambique são chamadas Irmandades do Rosário.

⁸Essa dança está presente nos municípios de Tatuí, Capela do Alto, Sorocaba, Capão Bonito, Itapetininga e São Miguel Arcanjo. Seu aparecimento está relacionado à presença dos tropeiros naquela região, por mais de duzentos anos (entre o início do séc. XVIII até meados do séc. XX).

elas o “quebra-chifre”, que é um diálogo de palmeios e sapateios entre dois dançadores colocados frente a frente, em um jogo de desafio. Segundo os dançadores, essa dança simula o duelo entre dois touros na disputa pelo território. Quando essa informação do duelo entre os bois é implementada no corpo dos dançadores de Fandango, torna-se um símbolo, um modo sofisticado de se referir a um objeto, e com essa referência se podem criar associações mais complexas. Essa representação é sofisticada, porque não envolve a tentativa de imitar “literalmente” o objeto; nenhum deles assume a postura do boi ou imita o seu comportamento bufando e “ciscando” o chão ou investindo contra o adversário. O duelo se dá por meio das frases rítmicas que intercalam de maneira elaborada os palmeios e sapateios.

Neste exemplo, assim como em outros presentes nas brincadeiras populares, a dança é um dos exercícios que produzem símbolos, tornando a comunicação do grupo mais especializada.

De acordo com a semiótica de Peirce⁹, a criação de um símbolo envolve relações inferenciais para as quais se necessita certo nível de abstração. A abstração se dá ao isolar uma característica relevante do objeto e ampliar o seu sinal, de maneira a reforçar a relação daquela representação com o objeto (DEACON, 1997). Na dança, o processo de ampliar o movimento em vários corpos pode ser o mecanismo coletivo de isolar um traço e ampliar o seu sinal, possibilitando um salto para o nível abstrato, como sugere o pesquisador André Bueno:

Cada integrante faz parte do “batalhão”, numa somatória de corpos em movimento coordenado pelo espaço do terreiro, cuja voz resultante é a chamada tropeada. Se a presença coletiva se liga à produção e fruição de força vital, o que confirma esse processo é a sua duração no tempo. Assim, cada manifestação de Bumba-boi traz a continuação do rito antigo no tempo, fazendo sentir aos ‘boieiros’ que aquela produção e fruição de força vital é na verdade re-produção e re-fruição. Não só

⁹ De acordo com o modelo proposto pelo filósofo norte-americano Charles S. Peirce, o símbolo é a maneira mais sofisticada de representar um objeto, porque envolve estratégias cognitivas elaboradas de abstração. Alguns autores evolucionistas se referem à capacidade de abstração como o “salto cognitivo” da espécie humana.

cada brincante já vivenciou corporalmente essa experiência antes, em outras 'brincadeiras', como sabe que, anteriormente ainda, antepassados seus também 'brincaram' (BUENO, 2001, p. 220).

A brincadeira possibilita experimentar a criação de um sujeito coletivo e atualizar a memória dos antepassados. Corporifica a replicação de traços que extrapolam o tempo de vida e a dimensão dos indivíduos. Trata-se, o tempo todo, de informações se replicando. Informações organizadas por uma memória coletiva. E o que possibilita o reconhecimento de novas categorias conceituais, reafirmando ou não as já existentes, é, portanto, a percepção das relações por meio de experiências que se multiplicam nos corpos, ecoando, reverberando e amplificando o sinal de um traço. Este 'salto' só é possível no dançar coletivo.

Alguns dos exemplos que expusemos anteriormente possibilitam perceber as danças populares como *exercícios coletivos de significação*, criando ambientes ricos em processos de semiose.

Uma hipótese que vem sendo bastante aceita é de que o movimento corporal tem um papel fundamental na construção do conhecimento e da linguagem. Essa idéia, que ganhou exposição com Piaget, agora tem outros pressupostos. De acordo com os autores que defendem a cognição incorporada [*embodied cognition*], a experiência corporal é fundamental para a emergência e sustentação das categorias conceituais que são a base do pensamento e da linguagem (LAKOFF, 1987; JOHNSON, 1987; SHEETS-JOHNSTONE, 1999). Tem sido bastante estudada a conexão entre o sistema motor e sistema cognitivo, entre movimento e conceituação, reafirmando o papel da experiência sensório-motora para a conceituação de nossas experiências subjetivas (LAKOFF & JOHNSON, 1999). Para esses autores as categorias conceituais são "ancoradas" em padrões da experiência sensório-motora.

De acordo com esse pensamento, o aprendizado dos movimentos não está dissociado das metáforas associadas e se dá simultaneamente, ou seja, a significação e a técnica emergem no corpo de maneira concomitante e não-dissociada. Este aspecto faz do contato com as danças populares uma experiência que questiona a visão linear, fragmentada e descontextualizada que impregnou o ensino da dança no Ocidente, onde são freqüentes equívocos tais

como pensar que se aprende “primeiro a técnica, depois a significação”, e que a poética se ‘aloja’ no corpo depois que o movimento está criado.

Por uma Epistemologia do Corpo Brincante

A necessidade de uma revisão epistemológica para o estudo da cultura na América Latina vem sendo amplamente defendida por diversos autores, tais como Boaventura de Souza Santos, Amálio Pinheiro, Serge Gruzinski, Jesus Martín-Barbero, Nestór Garcia Canclini, entre outros.

Boaventura de Souza Santos afirma que o pensamento hegemônico produz o desperdício da experiência¹⁰. Segundo o autor, a nossa dificuldade em descolonizar o gosto vem causando o epistemicídio.

O pensamento hegemônico importado das danças europeias vem condenando as danças vernáculas à não-existência. Superar essa condição exige uma atitude contra-hegemônica.

Para apreender realidades complexas dos países latino-americanos, com seus processos barrocos de comunicação, ao invés de aderir cegamente aos cânones do pensamento hegemônico que produzem apressadamente leituras de superfície, é preciso “avançar às apalpadelas ou apenas com um mapa noturno” (MARTÍN-BARBERO, 2002, p. 6). Daí que se desdobrem aqui essas situações multi-informacionais de bairro a bairro, com complexas permutas entre vozes e ritmos, a partir de uma habilidade e oportunidade sintáticas dadas pelo caráter migrante e externo solar de tais sociedades, que só podem ser descritas por conceitos flutuantes (PINHEIRO, 2007, p. 25).

No caso das danças vernáculas, rejeitar a idéia de passos e coreografia parece ser a atitude correta. Ao invés disso, o entendimento da metáfora em correlação com as dinâmicas corporais que se observam no corpo que dança pode ser uma chave para o estudo, uma abordagem capaz de evidenciar importantes relações da sua epistemologia local. Conhecer as metáforas que

¹⁰ “produz não-existência declarando atrasado tudo o que, segundo a norma temporal, é assimétrico em relação ao que é declarado avançado” [...] De acordo com esta lógica, a não existência é produzida sob a forma de inferioridade insuperável porque é natural. Quem é inferior, porque é insuperavelmente inferior, não pode ser uma alternativa credível a quem é superior (SANTOS, 2006, p. 103).

estão associadas à organização do movimento pode trazer importantes “ignições” para o corpo que dança, bem como novos pressupostos para orientar metodologicamente o ensino da dança.

Observamos, por exemplo, que a rede de metáforas produzida coletivamente pelas ditas manifestações populares, apresenta um grande potencial de replicação. De acordo com os pesquisadores que apresentamos, trata-se de associações amplamente compartilhadas que têm a sua gênese ligada a experiências corporais comuns. Talvez o que se transmite não é um movimento “pronto”, mas as conexões que levam até aquele movimento. Esta observação nos coloca novamente diante da necessidade de investigar não as configurações em si, mas os processos que as subsidiam e dos quais essas configurações emergem. A configuração observada é, de fato, uma forma transitória dos processos cognitivos, comunicacionais e evolutivos que ocorrem no corpo; trata-se, portanto, de um objeto mutável, em constante co-evolução com o ambiente.

Assim, o que chamamos de “dança popular” seria, na verdade, uma extensa rede de movimentos e metáforas produzidas pelo exercício coletivo de significação de uma brincadeira. Uma estratégia evolutiva que nasce do lúdico. Um dos jogos de sobrevivência que constitui a especificidade da vida humana.

É outro, portanto, o potencial do estudo do corpo dos brincantes populares. Como procurei indicar brevemente neste artigo, os resultados mais profícuos são obtidos quando os parâmetros de investigação são, não mais passos e coreografia, mas aspectos tais como estados corporais e metáforas, configurações não-coreográficas de dança e dramaturgias que emergem do corpo.

Recentemente, a ação de alguns criadores da dança contemporânea em busca de novas matérias primas reacende o interesse pelo assunto. Os pressupostos abertos pela própria arte contemporânea, que incluem o interesse por diferentes possibilidades de ignições corporais, de dramaturgias e procedimentos técnicos, podem impulsionar essa questão. Trata-se, inclusive, de assumir que as culturas locais *também* interessam e com a mesma importância que as culturas estrangeiras.

Referências

- ANDRADE, Mário de. **Danças Dramáticas do Brasil**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1982.
- BUENO, André Paula. **O Boi do Maranhão em São Paulo**. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.
- DEACON, Terence. **The Symbolic Species – The Co-evolution of Language and the Brain**. New York: W.W. Norton, 1997.
- FAURE, Sylvia. **Apprendre par corps**. Socio-anthropologie des techniques de danse. Paris: La Dispute, 2000.
- LAKOFF George & JOHNSON Mark. **Philosophy in the Flesh - The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought**. New York: Basic Books, 1999.
- MARTÍN-BARBERO, José. **Ofício de Cartógrafo**. Travesías latinoamericanas de comunicación en la cultura. Santiago do Chile: Fondo de Cultura Econômica, 2002.
- PINHEIRO, Amálio. Mídia e Mestiçagem. In: PINHEIRO, Amálio (Org.) **Comunicação & Cultura**. Campo Grande: Editora Uniderp, 2007.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. **A gramática do tempo – para uma nova cultura política**. São Paulo: Cortez, 2006.

Danças Dramáticas do Brasil: uma obra de Mário de Andrade a ser revisitada

Adalberto da Palma Pereira¹ e Denise Coutinho²

RESUMO: O objetivo deste texto é alimentar, no âmbito dos estudos de graduação e de pós-graduação em artes no Brasil, o debate em torno da obra Danças Dramáticas do Brasil de Mário de Andrade, estudo etnográfico que compreende anotações de campo, gravações e filmagens sobre a chamada cultura popular, realizado entre as décadas de 1920 e 1940, nas regiões do Norte e Nordeste. Pretendemos, dessa forma, quebrar o injustificado silêncio sobre esta obra que apresenta, a um só tempo, a etnografia enquanto método de pesquisa acadêmica e abre uma profícua discussão acerca das manifestações artísticas populares brasileiras, no fogo cruzado de terminologias como “folclore” X “arte contemporânea”. Ao levantar e propor este debate, queremos sublinhar a relevância deste estudo nos cursos de arte, sem restringir sua difusão, contudo, aos cursos de dança. Mesmo porque a temática que motivava Mário de Andrade era, em primeiro lugar, a música. O artigo está organizado em três partes. Na primeira, destacamos o contexto de produção da obra, através de um breve recorrido à vida de Mário de Andrade, seus estudos e intervenções interdisciplinares, de caráter inquestionavelmente pioneiro e avançado em vários temas e interfaces. Em seguida, abordamos mais diretamente a obra, enfatizando a complexa imbricação Música, Dança, Dramaturgia e suas conexões com o teatro clássico grego. Por fim, apresentamos o método etnográfico desenvolvido nessa obra por Mário, em nada a dever aos estudos feitos na mesma época na Europa. Permeando o artigo, buscamos também levantar alguns tópicos trabalhados por Mário e desenvolvidos em sua fortuna crítica, na tentativa de contribuir para fomentar o necessário debate acadêmico, ainda escasso, sobre os complexos temas da etnografia e da investigação acadêmica em artes, sobretudo, no que diz respeito às investigações acadêmicas no campo das artes e da cultura popular.

PALAVRAS-CHAVE: “Danças Dramáticas do Brasil”; Mário de Andrade; Etnografia; Dança.

¹ Encenador e mestrando do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – UFBA.

² Professora doutora, docente do Instituto de Psicologia e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, ambos da Universidade Federal da Bahia, Brasil.

ABSTRACT: The aim of this text is to feed, in the context of studies of graduate and postgraduate studies in the arts in Brazil, the debate on the work of Dramatic Dances of Brazil Mário de Andrade, ethnographic study that includes the field notes, recordings and film on the so-called popular culture, conducted between the 1920s and 1940s, in the North and Northeast. We want thus to break the silence on this unjustified work shows that, at the same time, the ethnography as a method of academic research and open a fruitful discussion about the popular Brazilian art events in the crossfire of terminology such as “folklore” X “contemporary art.” To raise this debate, we stress the relevance of courses of study in art, without restricting their dissemination, however. The article is organized in three parts. At first, we highlight the context of production of the work through a brief appeal to the life of Mário de Andrade, interdisciplinary studies and interventions, that are unquestionably and pioneer in several advanced topics and interfaces. Secondly, more directly address the work, emphasizing the complex imbrication Music/ Dance/ Script and its connections with the classical Greek theater. Finally, we present the ethnographic method developed in this work by Mário, in no way less than the studies at the same time in Europe. Permeating the article, we also raise some issues worked on by Mário and developed in his critical fortune in an attempt to help foster the necessary academic debate, yet little on the complex issues of ethnography and the arts in academic research, especially as far as academic research in the arts and popular culture goes.

KEYWORDS: “Dramatic Dances of Brazil”, Mário de Andrade; Ethnography; Dance.

Contexto de Mário de Andrade

Mário de Andrade (1893-1945) não é apenas expoente de uma revolução estética, consagrado pela Semana de Arte Moderna de 1922. Ele permanece reverenciado como um artista de múltiplos talentos em diversos campos: graduado em letras, dedicou-se ao conto, romance, poema, ensaio e crônica jornalística; formado em piano pelo Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, exerceu a docência, juntamente com a pesquisa, em música e piano.

Estudou a obra de Freud, utilizando-se de conceitos da psicanálise para propor novas formalizações à teoria literária, tendo como idéias centrais o conceito de inconsciente e o papel da sexualidade na afirmação do desejo humano. É importante destacar, porém, que Mário de Andrade não assimilou as contribuições da psicanálise de maneira acrítica ou uniforme; ao invés, transcriu (termo de Augusto de Campos) relações subjacentes entre crítica das artes e idéias freudianas, um campo ainda bastante recente nos estudos acadêmicos, tanto na Europa quanto no Brasil, à época. Vale lembrar que a relação entre modernismo e psicanálise no Brasil se deu com incrível precocidade, graças às contribuições de Mário de Andrade, ao antecipar discussões que somente aconteceram na França após a divulgação do Manifesto Surrealista de André Breton, em 1924.

No final da década de 1920, reconhecido como teórico e artista do modernismo, e já tendo publicado *Macunaíma*, Mário inicia sua primeira viagem etnográfica para o Norte do Brasil e, em seguida, um ano depois, parte novamente para o Nordeste, com o objetivo de registrar as manifestações populares no falar brasileiro e no chamado folclore, termo que, como veremos, ele não utilizou de modo ingênuo. Em 1934, recebe o título de Professor Honorário do Instituto de Música da Bahia e passa a atuar também no serviço público municipal em São Paulo. Depois de transferir-se para o Rio de Janeiro, então capital federal, a convite de Anísio Teixeira, é nomeado Catedrático de Filosofia e História da Arte na Universidade do Distrito Federal, primeira universidade moderna do Brasil e extinta pela Ditadura Vargas. Em 1939, funda a “Sociedade de Etnologia e Folclore de São Paulo” e, juntamente com outros intelectuais, projeta e organiza o IPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional).

O caráter interdisciplinar e, mais que isso, indisciplinar de Mário de Andrade materializa-se numa obra artística e acadêmica de grande complexidade e alcance. Suas sólidas incursões nos campos da estética, da crítica literária e musical, da história das artes encontraram na etnografia o método apropriado para compor uma análise tanto interna quanto externa da produção cultural brasileira, com rigor e sistematização. Mário não foi jamais um típico romancista ou acadêmico. Sua indisposição a tudo o que fosse tradicional e estabelecido pode também ser constatada no grande e diverso círculo de amigos que ele frequentava no seu período carioca, conforme enumera Sant'anna (2005): "Drummond, Bandeira, Rodrigo Mello Franco, Portinari, Sérgio Buarque, Lúcio Costa, Prudente de Morais, Augusto Meyer, Jorge de Lima, Guilherme Figueiredo, Murilo Miranda, Lúcio Rangel".

Assim, ao fazer um justo elogio ao "tropicalíssimo e dionisíaco Mário", Sant'anna diz:

Ao invés de tecer-lhe lisonjas acadêmicas, ficar repetindo o catecismo com pastiches, fragmentações e jogos de falso e verdadeiro, o intelectual e o artista de alto risco devem questionar essa pantanosa realidade, essa enfermiza ideologia que cultua a aparência, com o discursinho habilidoso cheio de cacoetes que podem gerar engenhosas teses, mas não é senão reflexo da impotência analítica diante da complexidade de sua própria época.

Assim como o fez em 1942 criticando o modernismo que ajudara a criar, Mário de Andrade hoje faria impiedosa análise da pós-modernidade ao invés de endossá-la (2005, s/p).

O crítico de arte Wilson Martins (2004) conta que, na longa correspondência entre Mário e o poeta Manuel Bandeira, há passagens que atingem um elevadíssimo grau de espontaneidade crítica, talvez hoje incompreensível entre acadêmicos brasileiros que parecem nutrir horror a qualquer tipo de comentário que não seja louvor ou elogio. A respeito, por exemplo, do primeiro livro de Mário, Há uma gota de sangue em cada poema (1925), Bandeira comenta que o considerou "muito ruim", mas, apesar disso, "um ruim diferente dos outros ruins, um ruim esquisito". Em resposta, Mário escreveu: "O que faço questão é que você não esqueça duma expressão inefável que você empregou duas vezes em duas cartas diferentes sobre o meu passado: um ruim esquisito. Não posso me lembrar dessa expressão de você sem rir gostoso. É tão verdadeira!" (apud MARTINS, 2004).

Outro ponto digno de registro é o encontro de Mário de Andrade em 1936 com a jovem etnóloga Dina Dreyfus, que estava no Brasil em companhia do marido, Claude Lévi-Strauss, contratado pela Universidade de São Paulo. Foi ela quem ministrou o Curso de Etnografia e Folclore na Discoteca Pública de São

Paulo, também idealizada e criada por Mário em 1927, como preparação à Missão de Pesquisas Folclóricas logo a seguir.

Nessa mesma época, elaborou o texto da Lei de Tombamento, a pedido do ministro da Educação e Saúde Gustavo Capanema. Ali, Mário argumenta que as músicas que o povo dançava e cantava no Brasil deveriam ser elevadas à categoria de bem imaterial da cultura e que deveriam ser mapeadas a cada cinco anos. Porém, este argumento somente será oficializado pela Lei 3.551 de 4 de agosto de 2000. Mais uma antecipação visionária que apontava uma fina sintonia com o que de mais avançado a tecnologia oferecia em termos de ferramenta para pesquisa, armazenamento e conservação do acervo musical brasileiro.

A parte que inicialmente tem de ser adquirida é de necessidade imediata, é o aparelhamento de filmes sonoros, fonografia e fotografia. Mesmo o aparelhamento fotográfico pode ser deixado para mais tarde, embora isso não seja aconselhável. A fonografia como a filmagem sonora fazem parte absoluta do tombamento, *pois que são elementos recolhedores*. Da mesma forma com que a inscrição num dos livros de tombamento de tal escultura, de tal quadro histórico, dum Debret como dum sambaqui, impede a destruição ou dispersão deles, a fonografia gravando uma canção popular cientificamente ou o filme sonoro gravando tal versão baiana do Bumba-meu-boi, impedem a perda dessas criações, que o progresso, o rádio, o cinema estão matando com violenta rapidez (ANDRADE apud TONI, 2007, p. 76-7).

Além de tudo isso, Mário projetou parques infantis para filhos de operários no âmbito da Prefeitura Municipal de São Paulo, com atividades de artes, jogos e tradições populares, numa concepção de pedagogia de fato integrada e atenta ao contexto de vida dos sujeitos nela inseridos, como aponta Faria (1999, p. 60): “será importante observar que as idéias de Mário de Andrade a respeito da construção de uma identidade nacional englobavam todas as faixas etárias e todas as camadas sociais”.

Sobre a obra

Danças Dramáticas do Brasil foi editado em três volumes pela Editora Itatiaia em convênio com o Instituto Nacional do Livro e, na 2ª edição, esgotou-

se. Em 2002, a mesma editora relançou a obra, em um único volume. Trata-se de um valioso estudo etnográfico de quase 900 páginas. Não foi um livro concebido por Mário de Andrade, mas recolhido e organizado por sua discípula, a pesquisadora e folclorista Oneyda Alvarenga. Por este motivo, nas listas disponíveis sobre a obra de Mário de Andrade, não encontramos o título. Os textos compunham os cadernos de campo do seu périplo de turista aprendiz notadamente pelo Nordeste no final da década de 1920, acrescidos de dados fornecidos por outros estudiosos e, claro, do estofo de sua erudição. Este processo o levará a idealizar a Missão de Pesquisas Folclóricas no final da década de 1930, cujo objetivo era recolher expressões das artes e da cultura popular, especialmente músicas, danças, cantorias e ritmos do Norte-Nordeste do país. Alguns desses textos foram publicados em **Música do Brasil** (1941) e no **Dicionário Musical Brasileiro** (publicação póstuma de 1989).

Essa obra especificamente tem o papel de antecipar uma discussão sobre a dança como manifestação artística, suas relações com a música e a literatura, realizada com uma coesão estético-social na estruturação narrativa que permanece e que, na contemporaneidade, ao lado de sua expressão mais popular nas festas de rua, ganha uma dimensão de produção de conhecimento. Trata-se ainda de um belo, significativo e atual instrumento de ação pedagógica, tanto no ambiente escolar de ensino fundamental quanto nos níveis de graduação e pós-graduação no Brasil.

O 1º tomo descreve e analisa as Cheganças e o Pastoril, sendo importante registrar o desejo do autor, desde as primeiras linhas que é mostrar a relação dessas manifestações artísticas de rua como um fenômeno muito mais amplo e cujas bases estão nas danças européias pagãs, antes mesmo da consolidação do teatro grego antigo:

o cortejo das nossas danças dramáticas deriva de costumes religiosos antiqüíssimos, de fontes pagãs, a comemoração ritual das Calendas, mesmo princípio do teatro grego, porém anterior a ele. Tais costumes, quase que universais, se prendem sempre a esse verdadeiro complexo de Morte e Ressurreição (do ano, da primavera, do vegetal, do animal, do deus, do rei...) da psicologia coletiva (ANDRADE, 1982, p. 31).

No 2º volume, Mário apresenta o Bailado, as Cantigas, a Embaixada, o Maracatu, os Cabocolinhos³ de João Pessoa e do Rio Grande do Norte, terminando com o Coco dos cabocolinhos. No 3º e último tomo, o Bumba-meu-boi do Rio Grande do Norte, de Pernambuco e de Vassouras (RJ), o Boi Surubi do Ceará, o Boi-Bumbá do Amazonas, e algumas danças dramáticas colhidas pelo sul, as Congadas de Lindóia, Mogi das Cruzes, Atibaia, Bragança Paulista (São Paulo) e, deste mesmo Estado, o Moçambique de Santa Isabel e de Mogi. Comparecem ainda, neste tomo, os registros de três peças antigas de Congos do Alto São Francisco.

Chegamos assim ao momento de nos indagarmos sobre este curioso título “Danças Dramáticas”. Encontramos em Cavalcanti (2004, p. 58) uma sucinta e precisa descrição do objeto de que se trata nesta etnografia: “uma seqüência dançada de cenas dramáticas, livremente articuladas a partir de um conjunto de personagens alusivos ao motivo central”. E, em outro momento do texto, a autora complementa: “Junto com essa busca artística, está o empenho estudioso em conceituar, com a noção de danças dramáticas, a natureza de fatos culturais dispersos e entretanto aparentados” (*ibid.*, p. 65). No decorrer da obra, Mário exemplifica, a partir de cada tipo, espetáculos que reúnem “dança e cantorias” e teatro:

Fazem parte dele [cortejo das danças dramáticas] as cantigas religiosas, os dobrados de marcha, as despedidas, cantos de trabalho alusivos e danças puras: por vezes atingindo um desenvolvimento tão desmedido que podem dar ao cortejo uma importância prática bem maior que a da representação propriamente dramática (ANDRADE, p. 31).

Danças Dramáticas do Brasil apresenta uma faceta bastante emblemática em relação ao seu pressuposto formal, ou seja, a relação entre canto, dança e representação, por sua similaridade com elementos centrais do teatro clássico grego. Este é um ponto que queremos destacar, não apenas para adornar a obra de componentes históricos antigos, emprestando-lhe assim mais capital simbólico. Nosso objetivo é menos pretensioso. Trata-se de ressaltar a

³ Ou caboclinhos: bailados com temáticas indígenas.

importância deste trabalho para as pesquisas em arte contemporânea, pois permite aproximações talvez inexploradas e possíveis sobre composição, justamente pelas soluções estéticas não eruditas, mas vindas do povo, e que alimentou o interesse etnográfico de Mário de Andrade. A beleza e o refinamento que tanto o fascinavam, transparecem no relato do pintor pernambucano Cícero Dias, acerca da virada do ano de 1928:

Avisado de que o Mário vinha ao Recife, fui esperá-lo e o levei ao hotel. Nesse tempo, minha família tinha propriedades agrícolas, usina de açúcar, e nós preparamos, lá nos engenhos, muita festa. Folclore, folguedos populares, tudo o que interessa ao Mário. Quando ele chegou em Recife, eu lhe perguntei o que é que mais lhe interessava. Do ponto de vista do folclore e da cultura popular, para ouvir, assistir. De forma que eu preparei bumba-meu-boi, pastoril, cavalo-marinho, sobretudo Bumba-meu-Boi. Procuramos saber por ali quais eram os mais importantes, para festejá-lo. Ele viu tudo isso, passou três dias. Hospedamos todo o pessoal nos engenhos, foram três dias e três noites de festas. Ele tomou nota o tempo todo, um turista aprendiz como se auto-designou (LOPEZ, 2008, p. 139).

Em sua viagem de etnógrafo, algo dessa relação espetacular escapa, no entanto. É justamente o que nomeia a obra organizada por Oneyda Alvarenga, a fruição estética do instante observado, a festa em suas soluções engendradas na tradição de contextos mestiços, onde a dança é emblemática, mas de frágil apreensão enquanto movimento de corpos no seu diálogo com o ritmo, apenas tangenciada pela poesia e forte subjetividade de Mário de Andrade.

Lacuna não dissipada, e aqui apontada para encaminhar desdobramentos investigativos, as similaridades entre padrões estéticos dessas manifestações e aqueles relatados, por exemplo, em Poética, de Aristóteles. Ainda que distanciados por dois milênios e meio, as semelhanças, e também as discrepâncias, propiciam condições para sua revisão contemporânea no paralelo vivo encontrado principalmente nas paragens nordestinas.

Sabemos que a produção da dramaturgia na Grécia antiga estava relacionada diretamente aos festivais em honra a Dionísio. Tais festivais constituíam momentos importantes de celebração religiosa largamente difundida

por suas cidades. Alguns de importância local, outros pan-helênicos e para os quais muitas vezes guerras eram interrompidas, trégua que se dissipava logo após o término dos festivais, sendo distribuídos praticamente durante todo o decorrer do ano, uns com duração de um dia, outros levando até cinco dias, como as Grandes Dionísias.

Como nos ensina Aristóteles (1966), é o mito, como princípio, a alma da tragédia; só depois vêm os caracteres, sendo o espetáculo um deles. Nas festas católicas onde estão presentes as danças dramáticas⁴, temos o ritual por meio do qual o mito é atualizado como fundador, modelo exemplar que dá sentido à realidade.

Afora seu traço religioso, outro elemento semelhante da constituição das nossas danças dramáticas é o cortejo que perambula pelas ruas, em busca do local onde vai dançar a parte propriamente dramática do brinquedo e que “quer pela sua organização, quer pelas danças e cantorias que são exclusivas dele, já constitui um elemento especificamente espetacular. Já é teatro...” (ANDRADE, 1982, p. 31), como comenta Mário, paralelo exemplar à procissão em honra da deusa Atena nas Panateneias. Temos aí a gênese do coro que mais tarde vai dialogar com a figura do protagonista nas primeiras tragédias escritas, representado pelo próprio Poeta, assim como a presença do Mestre, comum a todas as danças dramáticas, em geral, fundindo sua posição técnica de diretor do espetáculo, puxador das cantorias, organizador e manda-chuva.

No coro clássico, o arconte escolhia, dentre os cidadãos ricos, o magistrado que se incumbia da preparação e organização dos concursos das tragédias e comédias, podendo declinar do encargo; todavia, se o aceitava, tinha de pagar as despesas dos ensaios bem como remunerar seu Mestre. Já o cortejo das danças dramáticas, tem a tradição popular como mestra, expressão do *ethos* mestiço de uma periferia à margem do *ethos* da civilização que Mário de Andrade desdenhava, embora a conhecesse como poucos.

Neste paralelo, a tragédia expressa assim o espírito que anima a *pólis* grega, uma seqüência composta do prólogo, párodo (entrada do coro), episódios, estásimos (ou odes corais) e o êxodo, alta elaboração da natureza como um

⁴ Cf. Mello e Souza (2002), analisando a coroação dos reis negros nos Congos.

kosmos bem ordenado, porém trágico, o conflito entre a vontade individual e a ordenação do mundo, representada perante um público sentado num anfiteatro construído numa encosta, sendo que, embaixo e no centro, ficava a orquestra (palavra da família do verbo grego que significa “dançar”), onde dançava o coro e representavam os atores.

Nas danças dramáticas, diz Mário, temos uma liturgia de partes fixas, as Embaixadas, sendo seus episódios denominados Jornadas, na terminologia teatral popular, tradição esquemática de um assunto nuclear, exigindo arena fixa, sala, tablado, pátio, frente de casa ou igreja. As partes móveis são compreendidas como cortejos ou Cantigas e nelas introduzem-se as peças desejadas, incluídas ou não, mudadas ou não, ao léu dos incidentes do caminho ou do gosto do Mestre, ocorrendo ainda, as Louvações e, finalmente, as Despedidas, de caráter religioso, para salvaguardar a efeméride católica. Dependendo da dádiva recebida pelo dono da casa, o epílogo será de elogio ou de escárnio, encerrando de alguma forma o bailado ou a festa.

Assim, são características como mutabilidade e fluidez os recursos dos quais se utilizou Mário de Andrade também na elaboração de seu mais célebre romance, **Macunaíma**. No belo estudo de Mello e Souza, temos “o compositor empenhado em fazer obra nacional não deve partir do documento recolhido, mas das normas de compor do populário, de certas formas fixas ou de certos esquemas obrigatórios, presentes no canto, na melodia, no corais, na música instrumental, nas danças” (MELLO E SOUZA, 2003, p. 13).

Tal visão se confirma em Klauss Vianna ao problematizar a questão da composição que não seja uma mera reprodução do que já foi feito em outras culturas e ao longo da história da dança:

O bailado dramático no Brasil está, pois, fadado ao desaparecimento completo ou à subsistência medíocre, a não ser que uma volta brusca no leme que o dirige leve-o para as águas regionais (VIANNA, 1990, p. 70).

O não-aproveitamento dessa riquíssima fonte, assim como o da literatura folclórica, da pintura e da música brasileira - que já principiam a tomar um rumo tão definido - aparecem como elementos extremamente propícios para um desenvolvimento de um balé nacional que possa vir

a ser apresentado com características próprias e marcantes. A exemplo do que foi feito na Rússia, a introdução de novos passos regionais na técnica acadêmica e o aproveitamento dos elementos artísticos puramente nacionais viriam enriquecer extremamente o balé mundial, revelando na dança o mundo da beleza e da poesia brasileiras. Será esse um sonho vão? Não me parece (*ibid.*, p. 73-4).

Consideramos importante transcrever a primeira frase de Danças Dramáticas, aqui examinado: “Uma das manifestações mais características da música popular brasileira são as nossas danças-dramáticas” (ANDRADE, 1982, p. 23). Trata-se de uma afirmação que ameaça chocar o leitor academicamente impregnado da certeza pós-moderna de que a dança é uma arte que se basta e independe completamente da música. Aqui, pelo contrário, temos não somente uma relação de interdependência, como uma subordinação da primeira à segunda. De fato, o que Mário de Andrade pretendeu destacar é que os bailados brasileiros possuem a curiosa característica de fundir num mesmo espetáculo elementos dramáticos (literatura), música e dança das três etnias fundadoras do povo brasileiro: portuguesa, africana e ameríndia.

Nesta primeira página, Mário também nos revela uma hipótese preciosa: “nenhum dos dramas cantados do nosso povo tem origem profana”, para em seguida complexificar a afirmação: “o tema, o assunto de cada bailado é conjuntamente profano e religioso, nisso de representar ao mesmo tempo um fator prático, imediatamente condicionado a uma transfiguração religiosa” (*ibid.*, p. 24), numa clara alusão ao teatro grego em suas representações de encontros e conflitos humanos e divinos.

Não sem ambivalência, como destaca o excelente ensaio de Cavalcanti (2004, p. 60), Mário de Andrade visa valorizar o “primitivo”, trazendo à tona um pano de fundo reacionário e conservador: “A imperfeição técnica do homem primitivo é de força decisória na criação das magias das culturas naturais” (ANDRADE, 1982, p. 24).

Um dos tópicos mais discutíveis desta obra é o fato de permanecer catalogada sob a rubrica ‘folclore brasileiro’. Cavalcanti (2004, p. 59) assim se

refere ao tema: “Quando o assunto é folclore, o envolvimento de Mário de Andrade na tradição filosófica romântica é evidente. O folclore é, na arquitetura de sua obra, um canal privilegiado de religação com um mundo que aspira à totalidade”. Entretanto, o próprio Mário, através de seu personagem Janjão, se encarrega de colocar lenha na fogueira do senso-comum: “Enquanto o povo for folclórico por definição, isto é: analfabeto e conservador, só existirá uma arte para o povo, a do folclore [...]. A arte pro povo, pelo menos enquanto o povo for folclórico, há-se-ser a que está no folclore” (contracapa do 2º tomo de **Danças Dramáticas do Brasil**). Indiscutivelmente, a posição aí expressa configura uma tremenda crítica ao termo, associando folclore com analfabetismo e conservadorismo.

O método etnográfico

A obra **Danças dramáticas** vai de par com o que há de mais avançado na Europa em estudos etnográficos, no início do século 20. Para citar somente alguns dos mais destacados antropólogos, lembremos Bronisław Malinowski (1884-1942), fundador da antropologia social e que introduziu um novo método nas ciências sociais com sua célebre pesquisa de campo nas Ilhas Trobriand, entre 1915-18. Evidentemente antes dele, Boas já fizera expedições para observar os esquimós; contudo, Malinowski não se restringe a um estudo observacional do “exótico”, com a inevitável separação hierárquica binária entre sujeito e objeto, ou seja, o pesquisador supostamente erudito X grupo dito primitivo. Ele quebra este modelo dualista e produz consideráveis e duradouras inovações nas Ciências, ao inventar técnicas de observação e de análise de dados bastante diferentes do que se fazia até então. Seu método não exclui a figura do informante nativo, mas recoloca-o numa outra perspectiva, já que o pesquisador, no caso, Malinowski, dominava a língua nativa e, morando entre os trobriandeses, participava confortavelmente dos códigos locais.

De acordo com Boumard (1999), devemos distinguir dois usos no emprego do termo etnografia: como método e como postura ou processo diante de uma investigação. No primeiro caso, o aspecto a ser destacado é a observação participante, com “as técnicas de trabalho de campo, as práticas de conversação, o diálogo etnográfico como dispositivo, as técnicas de inquérito em geral”. No

segundo caso, sobressaem os focos do interacionismo simbólico: “os contextos, as situações, as perspectivas, as culturas, as estratégias, as carreiras, etc.”, em sua dimensão teórica. Porém, para evitar uma leitura binária, Boumard nos adverte que o aspecto técnico necessita da descrição do pesquisador, que, por sua vez, depende dos referenciais epistêmicos aos quais ele ou ela adere; deste modo, a etnografia pode ser entendida como uma práxis que vai ao empírico com seus instrumentais teóricos para retrabalhá-los e modificar assim a experiência de pelo menos dois sujeitos, igualmente implicados no trabalho, produzindo um mundo real, imaginário e simbólico.

A este complexo trabalho de retorno sobre um si que é sempre outro, porque olhado segundo pressupostos e modificado pela experiência e reflexão retroativa, Boumard chama “metodologia global”. Compreende, assim, como indissociáveis o trabalho técnico e a teoria. Podemos ainda traduzir esta indicação de uma metodologia global questionando a validade de insistirmos na cisão construída entre um pensamento de laboratório e a “realidade” do campo, uma oposição entre abstrato e concreto, sujeito e objeto e, logo, entre o eu (esotérico) e o outro (exotérico), com seu sentido a um só tempo de exclusão, de posições hierárquicas de distribuição de poder e lugares previamente demarcados. Não estamos longe, portanto, da cisão entre erudito e popular, entre o saber depurado da academia e a doxa, o folclore, saber impuro, sem autor nem autoridade, atribuído ao ‘povo’, entidade que serviria para demarcar a fronteira com o iluminado pesquisador.

Não é à toa que a única regra imposta por Freud ao analista no manejo da relação transferencial seja a mesma que fundaria uma nova posição etnográfica a partir do encontro entre Malinowski e trobriandeses: a regra da ‘atenção flutuante’ que, em linhas gerais, significa o afrouxamento das rédeas ou das regras; uma atitude, jamais neutra, de produção de sentido, de construção. Tal atitude é nomeada por Boumard como tecelagem etnográfica.

O método etnográfico sofre uma inflexão, portanto, ao borrar de modo consciente as fronteiras entre sujeito e objeto, ao legitimar o pesquisador enquanto participante e produtor do universo observado. Além disso, a abordagem etnográfica opera um claro e inequívoco trânsito entre os campos da psicologia, antropologia, sociologia, economia, religião e artes.

É também o caso da Missão Etnográfica e Lingüística Dacar-Djibuti, realizada entre os anos de 1931-33 e descritas no livro de Michel Leiris (1901-1990), **A África fantasma**. A obra, publicada em 1934, apresenta uma etnografia sob a forma de um diário de campo. Leiris, como Mário, era escritor, poeta, antropólogo e, como ele, utilizou exaustivamente a etnografia para compor um retrato autobiográfico e acadêmico, descrito por ele próprio como um diário íntimo, sendo também diário de uma época.

Em tom confessional, Leiris atravessa a África e a si mesmo, oferecendo-nos um panorama vasto e doloroso do caminho que se pode percorrer do outro em si ao si do outro. Marco da antropologia francesa, a expedição foi realizada dois anos após a viagem de Mário de Andrade ao Norte do Brasil. A brutalidade da colonização, o intenso convívio com os grupos locais, a distância de suas referências de origem e a referência à psicanálise são alguns dos tópicos levantados e, mais que isso, vividos e intensamente problematizados por Bronisław Malinowski, Michel Leiris e Mário de Andrade.

Do mesmo modo, os três tocam com força nos aspectos metodológicos e epistemológicos das questões cruciais ainda hoje na pauta das pesquisas em ciências, artes e humanidades, relançando o papel desempenhado pela subjetividade na construção do objeto/sujeito da investigação e o não menos problemático caráter ficcional da narrativa acadêmica. Entre a escrita supostamente objetiva de descrição dos fatos e a imputação de invencionice contida na ficção, esses autores apostaram na indecidibilidade da resposta. Em um pólo ou em outro moveu-os, coincidente e explicitamente, o encontro com a psicanálise na busca de restituir pedaços de real à existência na linguagem.

O reconhecimento da importância de Freud e da psicanálise na obra de Mário de Andrade encontra-se bem documentado. Num ensaio de Barros (2008), encontramos esta afirmação de Mário formulada em 1929, antecipando em décadas a tão difundida tese de Michel Foucault de que Marx, Nietzsche e Freud foram fundadores de discursividade: *“E aqui chegamos a uma terceira figura que ligada a Nietzsche e Marx vem escancarando os abismos apocalípticos que engolirão o mundo do patriarcado, Freud. Os três homens (gênios) poderão indicar a verdadeira caminhada da autenticidade e da derrocada da exploração patriarcal”* (apud BARROS, 2008, s/p).

Considerações finais

Buscamos com este texto, de resto bastante incompleto e introdutório, realçar a importância da obra de Mário de Andrade, sobretudo as **Danças Dramáticas do Brasil**, para os estudos em humanidades e artes na universidade. Retornar ao tema da genialidade de Mário de Andrade se justifica na medida em que o nosso propósito é convencer jovens pesquisadores a acreditar na fecundidade de suas idéias para prosseguir pelas trilhas por ele abertas na direção do novo, da invenção e da importância da investigação acadêmica dos temas da cultura popular.

Como dissemos acima, há em **Danças Dramáticas do Brasil** uma complexa imbricação entre Dança, Música e Dramaturgia, ou como quer Ribeiro Neto (s/d, s/p), “Melopéia: musicalidade acentuada. Fanopéia: o mundo das imagens. Logopéia: o contingente ideológico”. Todo um universo de linhas de investigação se abre a partir das descrições críticas, agudas, minuciosas de Mário de Andrade. Deste modo, uma série de pesquisas interdisciplinares envolvendo Música, Dança, Artes Cênicas, Pedagogia, Literatura, Antropologia, Sociologia, Psicanálise e até mesmo Linguística, assim como suas múltiplas e quase intermináveis interfaces, estão a nossa espera e desafiam nossa capacidade de reflexão sobre aspectos da nossa cultura que permanecem obscuros, pouco difundidos ou, o que é pior, relegados por ignorância ou preconceito.

Por outro lado, estudos sobre essa obra permitem melhor apreender a importância da etnografia como método e como postura investigativa em artes, seguindo passo a passo a leitura desse rico material que, de fato, constitui valioso banco de dados sobre a cultura popular brasileira.

À guisa de últimas palavras, ninguém melhor que o próprio Mário (1982, p. 266-7) para nos brindar com leveza, humor, perspicácia e sua singular *pegada* na escrita do nosso português:

Uma anedota: Interessado em guardar o mais que pudesse dos dois bailados de Mogi, e tendo sabido que o rancho dançador da Congada possuía um livro em que estavam escritos os textos da sua dança,

perguntei ao Secretário do Moçambique se eles também não possuíam coisa semelhante. Me respondeu que não tinham não, e ele é que ensinava tudo pros outros. E, como afirmasse que eram muitos os textos e melodias, indaguei mais por desfastio de fim de conversa, como é que ele fazia pra não esquecer tanta coisa. Me respondeu textualmente:

- Ah... isso é como o Padre nosso; a gente guarda na cadência.

Referências

ANDRADE, Mário. **Danças dramáticas do Brasil**. 2. ed. Organização Oneyda Alvarenga. Belo Horizonte, Brasília: Itatiaia/Instituto Nacional do Livro/Fundação Nacional Pró-Memória, 1982 (3 tomos).

ANDRADE, Mário. **Cartas de trabalho**. Brasília: MEC, 1981.

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad., prefácio, introd., comentário e apêndice Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.

BARROS, José. **Mário de Andrade, leitor de Freud** (escrito em 19 maio 2008). Disponível em: <<http://jose.barros.over-blog.com/article-19706532.html>>. Acesso em 19 jan. 2009.

BOUMARD, Patrick. O lugar da etnografia nas epistemologias construtivistas. **Revista de Psicologia Social e Institucional**, Universidade Estadual de Londrina, v. 1, n. 2, 1999. Disponível em: <<http://www2.uel.br/ccb/psicologia/revista/textov1n22.htm>>. Acesso em 28 maio 2008.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Cultura popular e sensibilidade romântica: as danças dramáticas de Mário de Andrade. **Revista brasileira de ciências sociais**, v. 19 n. 54, fev. 2004. Disponível em: <www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v19n54/a04v1954.pdf>. Acesso em: 20 dez. 2008.

DUARTE, Ana Lúcia Goulart de. A contribuição dos parques infantis de Mário de Andrade para a construção de uma pedagogia da educação infantil. **Revista Educação & Sociedade**, ano XX, n. 69, dez. 1999. Disponível em: <www.scielo.br/pdf/es/v20n69/a04v2069.pdf>. Acesso em: 20 dez. 2008.

LEIRIS, Michel. **A África fantasma**. Trad. André Pinto Pacheco. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

LOPEZ, Telê Porto Ancona (Org.). **Eu sou trezentos, eu sou trezentos e cinquenta**. Mário de Andrade visto por seus contemporâneos. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

MARTINS, Wilson. Diálogo de mestres. **O Globo** (on line), 14 ago. 2004. Disponível em: <<http://www.secrel.com.br/jpoesia/wilsonmartins139.html>>. Acesso em: 17 jan. 2009.

MELLO E SOUZA, Gilda de. **O Tupi e o Alaúde**. São Paulo: Livraria Duas Cidades/Editora 34, 2003.

MELLO E SOUZA, Marina de. **Reis negros no Brasil escravista, história da festa de coroação de rei congo**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

RIBEIRO NETO, Amador. **A Poesia de Mário de Andrade: pé dentro, pé fora**. Disponível em: <<http://www.secrel.com.br/jpoesia/a2ribeiro04c.html>>. Acesso em 17 jan. 2009.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. Mário, morte e modernidade. **O Globo** (on line), 11 jun. 2005. Disponível em: <<http://www.secrel.com.br/jpoesia/aromano04e.html>>. Acesso em: 17 jan. 2009.

TONI, Flávia Camargo. Missão: as pesquisas folclóricas. In: **Mário de Andrade Missão de Pesquisas Folclóricas** (caixa com 6 CDs). São Paulo: Serviço Social do Comércio – SESC SP, 2007.

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

Analyse esthétique d'un objet « classique » de l'anthropologie : les politiques du sensible dans le *maracatu-de-baque- solto*, Pernambuco, Brésil

Laure Garrabé

Doctorante à l'Université Paris VIII Vincennes - Saint Denis, França

RESUMO : O maracatu-de-baque-solto, mais comumente conhecido como maracatu-rural, esta analisado aqui a partir das suas performatividades singulares. Mesmo herdadas e aprendidas a partir de um conjunto sócio-cultural definido, elas não somente traduzem a sua construção social, mas também, as estratégias mais individuais pelas quais ele está sempre atualizado. Este artigo propõe observar as condutas estéticas nessa forma espetacular do carnaval do Recife, capital do estado de Pernambuco, no Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: maracatu rural; Pernambuco; estética

RÉSUMÉ : Le maracatu-de-baque-solto plus communément appelé maracatu-rural est analysé ici à partir des performativités qui lui sont singulières. Bien que celles-ci aient été héritées et apprises à partir d'un ensemble socioculturel donné, elles n'en traduisent pas que la construction sociale, mais aussi, les stratégies plus individuelles par lesquelles elles sont ré-actualisées. Cet article propose d'observer les conduites esthétiques dans cette forme spectaculaire du carnaval de Recife, capitale de l'État de Pernambuco au Brésil.

MOTS-CLÉS: *maracatu* rural; Pernambouc; esthétique

Dans les rues de Recife-PE pendant le carnaval, simplement à la réception du spectacle d'un *maracatu-de-baque-solto* plus communément appelé *maracatu rural*, vient à l'esprit du spectateur un certain nombre de notions comme folklore, métissage, tradition, rituel, classes, art et culture populaires. Si le spectateur a quelques repères religieux, il y verra des références aux religions dites « populaires » plus précisément chez des personnages assez stéréotypés de l'imaginaire brésilien, tels que les *baianas* et les *caboclos-de-lança*, notamment dans leurs costumes et leurs danses. Ces *baianas* sont issues d'un mélange des représentations entre l'image des vendeuses esclaves (*negas de ganho*) sur les marchés de Salvador da Bahia (d'où leur nom), et l'image des fille-de-saints du xangô, version pernambucana du candomblé bahianais. Incontestablement, elles y représentent l'appartenance africaine de la société brésilienne, marquée dans ses dimensions sociales (précarité de leur rôle et condition), et religieuse (matérialité du culte visible par les couleurs, les danses et quelques objets). Ces personnages sont vêtus de jupes à cerceaux en tissu brodé blanc (*renda*) ou de robes de la couleur de la divinité – l'*orixá* – dont elles sont les filles. Elles dansent répétitivement, à petits pas tournant le buste de gauche à droite, ouvrant le passage au couple royal et sa cour, cortège vestige des Couronnements des Rois Congo. Les *caboclos-de-lança* sont quant à eux non seulement les personnages les plus importants et les plus nombreux du groupe, mais encore les plus impressionnants et les plus expressifs. Leur corps est entièrement couvert d'un costume très travaillé et leur visage est à peine visible sous leur grand chapeau à franges. À chacun de leur pas sonnent de trois à six cloches cachées sous une cape de velours, la *gola*. Ils sont les protecteurs du groupe et viennent se croiser, en courant, devant et derrière le cortège. Ils représentent l'appartenance indigène, à travers les traits de l'Indien guerrier et insoumis armé de sa lance, mais ils sont aussi considérés comme des êtres semi-magiques, dès lors que transparaissent chez eux les traits des *Caboclos encantados*, esprits enchantés célébrés dans l'*umbanda-jurema*¹.

Même en n'y comprenant rien, le spectateur aura été sensible à la complexité spectaculaire de la procession, stupéfiante par la foison de couleurs,

¹ L'expression est due à Roberto Motta (1985), complexe religieux mâtiné dans la région de catimbó, ayant lui-même absorbé dans sa forme contemporaine le culte de la jurema. Voir Prandi, 2001.

d'accessoires et leurs détails, le volume sonore, le nombre conséquent de *brincantes*, et par le contact dans un même espace des différentes matrices culturelles et de leurs imaginaires. Pris par le rythme répétitif de l'orchestre, il aura une impression de densité tout en montrant de l'étonnement pour ces figures mouvantes, colorées et sonores.

Cependant, même si ces remarques auraient pu être dites par un brésilien comme un étranger non accoutumés à cette forme spectaculaire, elles sont plus que problématiques pour l'anthropologue. Tradition, folklore, métissage, rituel, religion, art et culture populaires hantent par excellence l'objet exotique mais poussiéreux d'une étude anthropologique. Cette liste ne pourrait pas présenter plus d'occurrences ayant autant défrayé les chroniques et les départements de sciences humaines depuis leur naissance à la fin du XIX^{ème} en Europe. Si bien que n'importe quel anthropologue contemporain l'abandonnerait de fait, voire le fuirait carrément, pour choisir un objet moins « classique » et restreindre son regard à des phénomènes plus inédits, pour ensuite pouvoir l'élargir, innover dans ses concepts et ses approches. Et plus encore, devant l'ampleur de la production littéraire d'un objet du carnaval, qui plus est, brésilien. Pis, des objets tels que le « spectacle » ou la « danse » qui sont loin d'être pris pour les plus urgents de la discipline aujourd'hui. Il se trouve que le *maracatu-de-baque-solto* cumule chacune de ces notions et qu'on ne peut l'étudier sans tout à fait les émettre. Il se trouve aussi que j'y trouvais un certain (malin) plaisir à relever le défi d'une analyse nouvelle, et m'y intéresser de plus près malgré le nombre affligeant de notions auxquelles je voulais échapper, voulant échapper par là même aux redites, aux comparaisons, parfois sans issue, élaborées par de nombreux spécialistes (seront-elles jamais épuisées ?). Entre nous, il y a des objets d'étude bien plus ingrats et éprouvants qu'une forme « folklorique » brésilienne, sonore et colorée à souhait, mobilisant tous vos sens. Cela dit, mon premier regard posé sur ce défilé carnavalesque a suffi à me faire percevoir la densité du phénomène, débordant d'une dimension spectaculaire exultante.

Paradoxalement, c'est grâce aux recherches que je décidai de mettre en pause² qu'il m'a semblé possible d'emprunter un autre chemin, celui de l'ethnoscénologie. L'analyse du corps et ses usages codifiés ouvre une piste vers de nouvelles approches : l'organisation des physicalités, l'incarnation et la matérialisation de l'imaginaire d'un groupe social et de l'une de ses expressions spectaculaires. La genèse de mon travail de thèse correspond aussi à la genèse de ma méthodologie de terrain au Brésil. J'y ai d'abord travaillé avec une troupe de « théâtre de recherche » et m'intéressais à la mémoire du corps dans la fabrique de ce théâtre. Le Lume Teatro cherche encore *a propria cara* de son théâtre, à partir de techniques physiques qu'ils créent, ou bien en en systématisant d'autres d'origines diverses en les refondant à partir de leur propres trouvailles, ou encore, à partir d'un corpus proprement brésilien (et donc, métis *a priori*) de techniques du corps et de la voix dites « traditionnelles ». C'est donc avec un groupe d'intellectuels du théâtre et de ce que j'appelle des « intellectuels du corps » que je pris connaissance de quelques formes « populaires » nordestines, et parmi elles, le *maracatu-de-baque-solto*.

C'est en effet le détour par l'autre composante de l'objet, à savoir, ses propriétés spectaculaire et performative, non plus ce qu'il représente mais ce qu'il présente³, non plus ce qu'il véhicule de symboles mais ce qu'il donne à percevoir, qu'on peut envisager une perspective déconstructiviste. Les savoirs « pratiques » offraient plus de pistes pour en comprendre le résultat final (sa forme spectacle) et sa genèse dans le temps (sa construction esthético-sociale). En effet, le processus de création qui engage des usages et techniques du corps spécifiques m'apparaissait comme une grille de lecture et une approche novatrices d'un fait esthétique social total. Aucune autre perspective que l'ethnoscénologie ne pouvait conduire, selon moi, à plus de complémentarité. Si mon intention est toujours d'interroger cette complexité et la durée dans le temps de telles pratiques dont les correspondances, en France par exemple, sont en

² La première fois que j'assistais à Recife en 2003 à la présentation d'un *maracatu-de-baque-solto*, j'effectuais une recherche de terrain sur le théâtre expérimental et "de recherche" au Brésil.

³ En accord avec François Laplantine, au sujet de la représentation théâtrale et de la représentation scientifique: "À la représentation, nous sommes partisans de substituer la présentation, et au prescriptif qui dit ce qu'il faut voir, ce qu'il faut penser, le descriptif" (1999:107).

voie d'extinction (à quelques exceptions près⁴), c'est comment jouent les construits du sensible dans la socialisation d'un groupe et l'incarnation de ses imaginaires, qui constitue ma problématique principale. L'anthropologie et l'ethnoscénologie partagent la méthodologie ethnographique, et donc un attrait particulier pour la *praxis* d'un groupe donné, et parmi d'autres, les conduites esthétiques. C'est la notion de performativité qui permet de relier les deux approches dans leurs dimensions sociale et esthétique : quelles sont les visées et les singularités de telles pratiques ? Comment construisent-elles l'inter-reconnaissance de ceux qui pratiquent le *maracatu-de-baque-solto* et les isolent-elles du reste de l'ensemble de la société brésilienne ?

Un autre élément, spécifique au terrain que j'ai effectué, est venu m'encourager à poursuivre cette piste. J'avais noté les mécanismes de production des performativités, tenant principalement dans l'improvisation, la répétition et l'effort prolongé dans le temps, performativités que je reconnaissais dans les fêtes de culte de l'*umbanda*. Ce rapprochement entre *umbanda* et *maracatu-de-baque-solto* n'est pas une lubie ethnocentrique du chercheur par péché d'exotisme qui voudrait voir de la religiosité où il n'y en a pas, mais simplement le hasard qui a fait que j'ai pu observer ces offices religieux en même temps que les préparations aux performances elles-mêmes. En effet, le groupe dont j'ai été le plus proche se nomme Maracatu Estrela de Ouro de Aliança. Il siège à Chã de Camará, municipe d'Aliança, une ancienne *senzala*, aujourd'hui en bordure de la route vers Nazaré da Mata, « *Terra do maracatu* ». Au milieu trône la *casa-grande* qui se transforme en atelier artisanal les mois précédents le carnaval. Celle-ci est reliée par un petit bâtiment dans lequel se trouve une cuisine rudimentaire, au Centro Nossa Senhora da Conceição, terreiro d'« *umbanda que é jurema* ». Cette proximité géographique donnée m'a permis d'examiner les relations entre le spectacle et la religion, modalités du lien qui ne sont pas toujours mises en exergue dans la littérature spécialisée. Loin d'assimiler l'*umbanda* au *maracatu-de-baque-solto*, ou de dire qu'il est un phénomène religieux, ce sont leurs relations qui m'intéressent. Quelques *maracatuzeiros* sont aussi fils de saints ou bien sympathisants

⁴ Il y a quelques mouvements, notamment occitans et bretons, qui travaillent à leur vitalité.

pratiquants, et d'autres exécutent, pour le carnaval seulement, des rites de protection associés au *catimbó* sans qu'ils en soient pour autant fidèles. D'autres encore répondent immédiatement à la question « Qu'est-ce que le *maracatu-de-baque-solto* ? » par « C'est l'*umbanda* »⁵. La diversité des pratiques liant ce culte à ce spectacle, ostentatoirement esthétique, m'invite donc à rester prudente sur la qualification de sa teneur religieuse : elle n'est la même pour personne.

Pour finir la présentation de ma démarche, nous savons tous que le passage par l'historiographie détaillée du phénomène étudié est obligé. Malheureusement, le cas du *maracatu-de-baque-solto* est désespérant à ce niveau-là. En effet, dans son cas d'objet appartenant à la « culture populaire » et à l'« oralité »⁶, le chercheur ne peut compter que sur de rares archives et doit donc re-composer avec ce qui subsiste du passé : les témoignages et discours autour de la performance, et la performance elle-même. L'histoire n'attestant pas ce *maracatu* avant 1934, il faut bien en déduire qu'il s'agit ou bien d'une tradition inventée, ou bien de la reconfiguration nouvelle d'une ancienne forme⁷. Or, la notion de tradition tient laborieusement au Brésil puisque c'est une société de la récréation, de la transformation et de l'anthropophagie. Une société jeune de surcroît, qui aujourd'hui ne cesse de montrer sa vivacité et son potentiel créatif. Pour esquiver ces obstacles que constituent l'absence d'archives et la traditionnalisation de la forme, la déconstruction historique du phénomène s'impose. Voyons de plus près la genèse de son apparition en mettant en lumière la formation des représentations construisant le *maracatu-de-baque-solto*.

Genèse historique : usurpation, dépossession, transformation

Le *maracatu-de-baque-solto* n'a de *maracatu* que le nom.

Si tout le monde s'accorde sur le vocable *maracatu*, différents

⁵ Entretien avec Luiz Caboclo, maître caboclo du Maracatu Estrela de Ouro de Aliança, avril 2005.

⁶ Ces termes sont certes problématiques mais peut-être moins que patrimoine « immatériel »... ces phénomènes culturels relevant de plusieurs régimes de matérialité, dans lesquels le corps vivant est inclus.

⁷ Hobsbawm lui-même doute d'une franche frontière entre ces deux possibles. Je l'accompagne dans son doute.

qualificatifs ont été proposés pour le distinguer du *maracatu-nação*, dit aussi *tradicional*⁸, le premier maracatu à avoir émergé dans le temps⁹. Or, quand on parle de *maracatu* tout court, les gens pensent d'abord au *nação* issu des Coroações de Reis Congo pendant lesquelles, en grande pompe musiquée et dansée, les « nations » d'esclaves éalisaient, sous l'égide de fraternités catholiques, leur roi et leur reine. Pour le distinguer de ce dernier, c'est l'adjonction *rural* qui est la plus usitée, dans les médias comme dans le langage courant. Elle provient de l'ouvrage d'une anthropologue qui a fait autorité puisque les administrateurs de la culture l'ont choisie. Mais pour les *maracatuzeiros*¹⁰, cet adjectif est très dépréciatif. Notons au passage que le *maracatu-nação* n'a jamais été appelé *urbano* sous prétexte qu'il est issu de pratiques d'esclaves vivant en milieu urbain. Les *maracatuzeiros* lui préfèrent les adjonctions *-de-orquestra*, proposée par le musicologue Guerra-Peixe, l'expression mettant en exergue la participation de l'orchestre dirigée par un maître, ou *-de-baque-solto*, mettant en exergue le type de rythme sur lequel la procession évolue¹¹. Cette dernière appellation, significativement, a été retenue par l'Associação dos Maracatus de Baque Soltos (AMBS) gérée par les *maracatuzeiros* eux-mêmes, dont le siège se situe à Aliança-PE, en zone rurale et non pas à Recife. L'AMBS a pour projet de fixer les réglementations des groupes – plus d'une centaine inscrits aujourd'hui – et d'établir entre eux communications et rencontres, dans le but de protéger mais aussi de socialiser la culture *maracatu*. Pourquoi s'obstiner alors à parler de *-rural*? Voyons la généalogie du terme à travers la littérature spécialisée.

« O registro mais remoto de “*maracatu-de-orquestra*”, pelo menos do nosso conhecimento, é o do Gilberto Freyre, em o “Guia Prático e Sentimental da Cidade do Recife” (Recife, *The propagandist*, 1934)¹². O autor menciona

⁸ Voir Guerra-Peixe 1980, Real 1990.

⁹ Le *maracatu nação* est généralement considéré comme descendant des Couronnement des Rois Congos au Brésil. Le premier couronnement historiographiquement attesté dans le Pernambuco date de 1674, (Pereira da Costa, 2004).

¹⁰ Je n'ai jamais entendu parler au Brésil de *maracatuzeiros* pour désigner les performers du *maracatu nação*. Aussi, lorsque j'emploierai ce terme, il désignera les performers du *maracatu-de-baque-solto*.

¹¹ Par opposition au *maracatu-de-baque-virado*, autre nom du *maracatu-nação*, où le rythme est plus lent et fondé sur un ensemble d'*alfaias*, *gongué*, et *xiquerês*.

¹² Dans sa réédition de 2007, l'extrait figure à la page 111-112, voir Freyre (2007:111-112).

Cambinda Nova, Estrela Brilhante (*tradicionais*), Leão do Norte e Pavão Dourado (-de-orquestra) sem, entretanto, salienter a distinção que se observa entre as duas modalidades. » (Guerra-Peixe, 1980:91).

C'est la plus vieille référence à ma connaissance, mais elle reste faible puisque le *maracatu-de-baque-solto* n'y est ni nommé comme tel ni distingué du « traditionnel ». Guerra-Peixe relève aussi l'expression *maracatu-de-trombone* due à la présence d'instruments à vent comme le trombone et la trompette (*piston*), mais elle reste peu usitée (1980:92). L'étude suivante la plus importante dans son analyse est celle de l'anthropologue Katarina Real (1990)¹³. Son étude portant sur le carnaval de Recife, le *nação* y tient une plus grande place, et Real, comme tous les chercheurs à sa suite, avoue l'absence de références encore prégnante en 1966. Si cette performance n'a intrigué la curiosité d'aucun spécialiste jusque-là, on peut en déduire qu'elle était encore peu visible, ce qui induit qu'elle s'est profondément transformée depuis.

D'autres expressions marquent la dépréciation dont il a été l'objet, découlant logiquement de l'appréciation du statut social des *maracatuzeiros*, pour la plupart employés au plus bas de la chaîne de production du sucre. Par conséquent, précarité, pauvreté, analphabétisme qualifiant leurs conditions, on en retrouve les connotations dans le registre de leur forme esthétique. Par exemple, le folkloriste Ascenço Ferreira parle de *-baque-singelo*¹⁴ contre *-legítimo*¹⁵ pour le *nação*. Il parle encore de *samba-de-matuto*¹⁶. Un *maracatuzeiro* est en quelques sortes un *matuto*. *Matuto* est un synonyme de *caboclo et tapuia*, tels qu'étaient désignés les métis de Blancs et d'Indiens, jusqu'à ce que la signification du terme suive la trajectoire sociale des sujets, et devienne synonyme de *cafuzo*, de par sa

¹³ C'est elle qui parle de *maracatu-rural*, ce que Guerra-Peixe lui reprocha dans la seconde édition de son ouvrage.

¹⁴ « trata-se de simples pancadas, batidas em igual espaço de tempo, para marcar o compasso, o que o povo denomina "baque singelo" », in Ascenço Ferreira, 1951. « O *maracatu* » in BORBA FILHO, HERMILO. *É de tororo*, Rio de Janeiro, Livraria Editora da casa do Estudante do Brasil, p. 16.

¹⁵ Ferreira, (1951:27).

¹⁶ « As duas toadas que se vêem acima nao sao, contudo, do *maracatu* legitimo. Elas pertencem ao chamado "samba de matuto" – forma de clube carnavalesco na qual se transformou, na zona rural, o antigo *maracatu* », (1951:27).

rencontre avec la matrice africaine. *Matuto* et *caboclo* ont perdu aujourd'hui leur connotation ethnique pour n'être plus synonyme que de « paysan rustre et ingénu »¹⁷, mais attachant, fort et grand connaisseur de la Nature. Socialement, il est le représentant des classes subalternes rurales, avec par conséquent la considération et les droits sociaux qui leur sont conférés. La notion de *caboclo*¹⁸ comprend une autre connotation, magico-religieuse, puisque les *caboclos* sont aussi les esprits célébrés dans l'*umbanda*, le *catimbó* et le culte de la *jurema*. Il s'agit des Caboclos et Caboclas, Mestres et Mestras, esprits de personnes ayant vécu autrefois des vies extraordinaires ou peu recommandables, ou bien des entités semi-divines guerrières et chasseresses associées à la forêt, provenant de syncrétismes entre une *pajélança* générique, l'*umbanda*, le *xangô* et le *catimbó*¹⁹. Dans le *maracatu-de-baque-solto*, les personnages *caboclos-de-lança* combinent les deux représentations, sociale et magico-religieuses, du *caboclo*. Allégoriquement, ou selon les croyances, ils détiennent des pouvoirs. Ils sont craints pour leur attitude guerrière, qui prend chair aussi dans le vocabulaire technique de la performance empruntant des termes militaires comme *boca-de-trincheira* (les cinq *caboclos-de-lanças* fermant le cortège devant), *cordões-de-trincheiras*, *lanceiros*...

Plusieurs folkloristes ont tenté de prouver leur africanité : Bonald Neto les prend pour les fils d'Ogum, l'Orixá africain, dieu forgeron, de la guerre et des chemins²⁰. Ailleurs, Valdemar de Oliveira les nomme *tuchaus* insistant sur leur appartenance indigène, et relève leur caractère indéchiffrable :

« Sociólogos, etnólogos, folcloristas, escritores mais ou menos enfronhados nos estudos das manifestações populares do nosso carnaval interrogam-se mutuamente sem que tenham conseguido, até hoje, levantar uma ponta de véu no mistério dos chamados "tuchaus" »²¹.

¹⁷ Pour l'histoire de la notion de *caboclo*, voir les excellents articles de BOYER-ARAUJO Véronique, 1992 et 1999.

¹⁸ Ne pas confondre samba de matuto pouvant désigner le *maracatu-de-baque-solto* et samba de *caboclo* qui, chez Raul Lody (1977), désigne les fêtes de l'*umbanda* où les *Caboclos*, entités semi-divines, sont incorporées par les fidèles.

¹⁹ L'orixá Oxossi apparaît aussi dans l'*umbanda* sous le même nom, mais son statut divin est moindre.

²⁰ BONALD NETO, Olimpio, 1991, "Os *caboclo* s de lança. Azougados Guerreiros de Ogum", in SOUTO MAIOR, Mario e DANTAS, Leonardo (orgs), *Antologia do Carnaval do Recife*, Recife, FUNDAJ, Massangana, pp 407-432.

²¹ OLIVEIRA, Valdemar de, 1948. « Os indecifáveis Tuchaus », *Contraponto*, Ano II, n°7 (março 1948), p.1

pour, à la fin de son article, y voir une origine musulmane, trouvée d'après leur costume et quelques indices que Mário de Andrade aurait laissé :

« sendo sempre possível supor uma, senão influência direta pelo menos sugestionadora provinda, não dos negros bantus, mas dos muçulmanizados. É bem provável que estes tenham deixado em nossas religiões populares mais de um arabismo decorativo » (Oliveira, 1951:2).

Pour tempérer, Oliveira parle quand même de symbiose avec l'élément *caboclo*, encore à travers des éléments de leur costume (sifflets et cloches). Mais cela ne laisse de trahir une volonté, historique, d'ethniciser ou de racialiser ce phénomène esthétique.

Aujourd'hui, ces « problèmes » sont peu recevables. Le Brésil géographique comme le Brésil social sont connus pour leur pluralité intrinsèque, pluralité historique acquise de la rencontre entre ses trois matrices, l'indienne, l'africaine et l'européenne ayant présidé à la formation de cette société. Le *maracatu-de-baque-solto* présente ces trois matrices dans sa procession, mais on ne peut clairement les isoler les unes des autres. Ce contact entre matrices nous interdit de fait de n'y voir qu'une forme afro-brésilienne. Ces exemples contiennent les traces de la construction historique du *baque-solto* empreinte d'un afrocentrisme flagrant courant dans les milieux intellectuels de l'époque, traces qui ont fini par glisser dans la mémoire collective. L'histoire est connue, de même qu'après le passage d'anthropologues tels que Bastide et Verger²² dans les candomblés de Bahia, les chefs de cultes ont commencé à reconstruire l'africanité de leur culte d'après leurs écrits, et fonder ainsi de véritables idéalizations de l'Afrique, les acteurs sociaux autour du *maracatu* tendent à assimiler l'histoire du *-baque-solto* à celle du *-nação*. Or, les *maracatuzeiros* tiennent un double discours : celui de la mémoire collective, et celui de leurs propres expériences, qui ne convergent évidemment pas toujours. Ils attribuent le

²² Le fait qu'ils soient tous les deux Français n'a rien à voir avec mon propos, mais peut-être qu'ils aient été aussi les ambassadeurs d'une certaine hégémonie intellectuelle.

maracatu « *aos negros dos engenhos* », mais ils l'attribuent en même temps aux Indiens, caractérisés par leur insoumission à l'esclavage, le *caboclo-de-lança* défendant sa nation-*maracatu*. Si on devait le classer dans une catégorie ethnico-culturelle, il faudrait plutôt choisir « afro-indígena »²³. Mais dans la volonté de se défaire des « racialisations de la culture », la notion de *caboclo* semble plus pertinente : elle contient déjà en elle l'appartenance « afro » et « rurale » des *maracatuzeiros*. On peut dès lors se risquer à parler de culture *cabocla*.

Il a fallu attendre les années 1990 pour que des chercheurs l'analysent avec plus de recul. Ils ont laissé des travaux²⁴ riches d'informations malgré quelques divergences sur ses origines. L'historien Severino V. da Silva a intitulé son petit livre *Festa de caboclo*. L'expression pourrait désigner la performance, bien qu'il y parle généralement de *maracatu* tout court, comme les *maracatuzeiros* le font simplement. L'expression est pertinente, d'une part parce qu'elle parle de fête, et d'autre part, parce qu'elle souligne l'importance du personnage du *caboclo-de-lança*, sa véritable singularité. Elle caractérise de plus tout un régime esthétique ayant contribué à la constituer, à caractère festif, comme je vais tenter de le montrer. Il n'est pas question pour autant, ici, de vouloir effacer d'un coup de gomme cinquante ans d'histoire et vouloir substituer l'appellation *maracatu-de-baque-solto*.

Régimes social et esthétique du *maracatu-de-baque-solto*

Le *caboclo-de-lança* est la synecdoque du *maracatu-de-baque-solto*. Le marché touristique ne se lasse pas de l'utiliser en le stylisant dans des figurines, ou le plaquant en deux dimensions sur des affiches. Il est une figure, en somme, populaire. Il est devenu également une image exploitable économiquement, mais aussi, accessible à tous parce qu'elle développe tout un imaginaire et véhicule de l'histoire, de la mémoire, et de la reconnaissance. L'image du *caboclo-de-lança* a certainement promu le *maracatu-de-baque-solto* au rang d'exception

²³ Cette catégorie est encore récente et témoigne des reconfigurations raciales dans les produits de la culture: l'appartenance blanche ou l'hégémonie occidentale disparaît, mais l'ethnicité et sa problématique demeurent.

²⁴ Voir Vicente, 2005; Silva, 2005; Nascimento, 2005; Borges de Medeiros, 2005... Parmi les thèses et mémoires, Assis, 1996; Vieira, 1999...

culturelle du carnaval pernambucano²⁵, aux côtés du *maracatu nação* et du *frevo*. Il s'intègre ainsi au corpus de la *cultura popular* brésilienne. Celle-ci a retenu les formes esthétiques de la culture non pas des groupes subalternes, mais celles dont les groupes jouissaient par défaut d'accès à l'autre culture, écrite et théorisée. Ces formes esthétiques comprennent l'artisanat sous toutes ses formes, la poésie orale, la musique, la danse, certaines religions et les *brincadeiras*.

Le *maracatu-de-baque-solto* est une *brincadeira*. Cette catégorie est souvent associée au *folclore*. On pourrait la définir comme un jeu à caractère familial et convivial ayant ses propres codes et règles composant et déterminant son esthétique formelle et symbolique. Déjà, le champ lexical dans lequel elle s'insère nourrit et nuance considérablement ce que nous entendons – et ce qui est devenu – par folklore dans nos sociétés européennes. Elle est connotée par une touche de malice (*a mandiga* ou *malandragem* brésilienne) et un certain sautillerment. Elle évoque le plaisir de faire, physiquement, pour soi mais avec les autres, comme on entreprend une activité de manière ludique, avec un certain détachement mais tout aussi sérieusement. Quand elle désigne une forme spectaculaire, elle a plusieurs synonymes dont *brinquedo* désignant plus souvent le groupe que la forme en elle-même et *folgado*, plein synonyme, mais présentant un aspect socio-historique très intéressant dans son étymologie pour le caractériser. Du verbe *folgar*, cet «acte de se livrer à un divertissement»²⁶ rappelle son contexte d'émergence, l'esclavage. Les esclaves mettaient en forme ces «divertissements» le soir, après d'épuisantes journées de labeur passées dans la violence et la coercition. Tout comme les *capoeiras* aiment à le répéter, les esclaves n'avaient plus de forces au retour du travail. Mais ils persistaient à convoquer leur «énergie²⁷» pour élaborer, dans un tout autre état de conscience du corps, des physicalités et expressivités nouvelles, de manière peut-être à pouvoir «vivre» leur corps, enfin et autrement. Et par là, se vivre en tant que sujet autre, et même en

²⁵ Pour la naissance médiatique du *maracatu-de-baque-solto*, qui selon l'auteur, a acquis ainsi la catégorie de spectacle, voir Vicente, 2006.

²⁶ Toutes les entrées en portugais proviennent du *Dicionário da língua portuguesa Houaiss*, Editora Objetiva, Rio de Janeiro, 2004.

²⁷ Au sens grec de *energeia*, cf Steigler, 2006.

tant que sujet tout court puisque l'appareil étatique les considérerait simplement comme des «objets»²⁸.

Ensemble, la musique, le jeu d'acteur et la danse caractérisent la *brincadeira*. Il ne s'agit pas de théâtre, bien qu'on y trouve de la dramaturgie dans ce qu'il y reste d'intrigue, mais surtout dans un geste, une voix ou chez un personnage où transparait, par exemple, ce que Mikhaïl Tchekhov a appelé «l'imagination créatrice de l'acteur»²⁹. Il ne s'agit pas de danse, bien qu'elle y soit omniprésente. Il ne s'agit pas non plus d'une forme seulement musicale, ou de musique mise en scène, puisqu'elle ne s'y suffit pas à elle-même mais accompagne une danse ou un poème, permet de scander le temps, ou d'être un signal pour une action physique. Une *brincadeira* n'est ni l'un, ni l'autre, mais simplement réunit de manière indissociable ces trois arts que nous avons appris à théoriser séparément. Sa spécificité est qu'elle associe les usages de la danse, de la musique et de l'art de l'acteur sans que l'on puisse les isoler les uns des autres au risque qu'elle ne perde forme et sens esthétiques.

Le terme *maracatu* désigne le groupe des *maracatuzeiros*, un ensemble instrumental, un rythme, et aussi une danse, comme pour d'autres *brincadeiras*, par exemple le *coco*, la *ciranda* et le *frevo*. Il est plus difficile d'en trouver une qui ne désigne pas également un rythme ou une danse en particulier, sauf si celle-ci en compte plusieurs et que le jeu d'acteur y soit plus présent, comme par exemple le *cavalo-marinho*, la *folia de reis*, les *congadas*. Toutes ces formes, même si elles présentent de fortes différences dans leur codification et leur structure esthétiques, sont désignées pareillement *brincadeiras* ou *folgedos*. En partant d'un constat évident, ce qui les unifie finalement, au-delà de leur contexte d'émergence, sont des usages du corps particuliers, des performativités spécifiques. Si les *maracatuzeiros* désignent généralement le *maracatu* par *brincadeira* ou *brinquedo*, et moins par *folgado*, un autre aspect du terme nous intéresse : il insiste sur l'«action», le «faire», c'est-à-dire sur l'implication corporelle

²⁹ Pour une définition de « l'imagination créatrice de l'acteur », se référer à l'ouvrage du même nom, de Mikhaïl Tchekhov, 1995. Paris, Pygmalion – G. Watelet.

²⁸ On comptait les esclaves comme des pièces (*peças*) et on les monnayait en fonction, notamment, de leur poids.

dans une pratique, toujours sociale et socialisante. Comme nous l'avons dit plus haut, ni les outils méthodologiques du théâtre seul, ni ceux de la danse et de la musique seuls, suffiraient à lui rendre sa plénitude. En effet, comment traiter alors les esthétiques de groupes sociaux et de cultures qui ne comprennent pas ce qu'on entend généralement par danse, théâtre, et musique, ou alors qui présentent des formes qui les associent indistinctement ? Souvenons-nous de ce que Mauss écrivait : «c'est nous qui avons isolé tout cela», «nous avons beaucoup trop tendance à croire que nos divisions sont des fatalités de l'esprit humain» (1947: 117, 95). L'histoire de la constitution des *brincadeiras* au Brésil, s'inscrivant dans la fête et dans la religion, montre comment il n'est pas pertinent de séparer les usages musicaux, festifs et religieux de performativités esthétiques, et ce depuis les premiers temps de la colonisation.

Héritage performatif et formation de la société brésilienne

Le *maracatu-de-baque-solto* est une *brincadeira* née des performativités des esclaves. Aujourd'hui reconduites par leurs descendants, coupeurs de cannes à sucre à peine prolétaires³⁰ – très loin du modèle social du *cidadão* brésilien : blanc, lettré, hétérosexuel, propriétaire de biens, actif – elles ont été remodelées, renouvelées, transformées. Mais dans les discours, elles reviennent incessamment comme les techniques du corps « originelles », reconnues comme des savoirs hérités et ainsi retransmis. Pour insister sur la place du corps et ses usages dans la formation de la société brésilienne, un bref rappel historique se fait nécessaire. Le paradoxe qui la contenait, à savoir l'intime co-habitation entre la fête et la religion, a toute son importance pour comprendre la genèse, la transmission et la construction sociale des *brincadeiras*.

La société brésilienne s'est formée dans la fête, comme la littérature socio-anthropologique l'atteste abondamment. Mais ces fêtes étaient particulières : dans les premiers temps, celles-ci s'inscrivaient dans le vaste et violent programme d'évangélisation des indigènes par les missionnaires portugais et ibériques. Les Jésuites sont les pionniers de l'élaboration d'une première communication (à

³⁰ Beaucoup d'entre eux sont au chômage suite à la mécanisation croissante de la culture de la canne.

peu près) non-verbale entre les colons et les indigènes. À travers les *autos*, ils ont tenté de donner à percevoir les grands principes et la « beauté » de leur religion, à laquelle tous sans exception devaient se convertir pour échapper à la grande dévoration par les flammes. Ces *autos* étaient en fait une forme théâtrale au sens de *drama*, reprenant des épisodes de la Bible, mais musiqués et dansés. Ce modèle de « théâtre liturgique » fonctionnait déjà sur le vieux continent³¹, malgré quelques tentatives d'interdictions de l'Église, déclarant ces mystères hérétiques. Cela valait pour les nouvelles colonies, le pouvoir papal y étant l'un des plus grands décideurs de l'époque³². Les moines ne lésinaient pas sur la dimension féerique, proprement spectaculaire, érigeant des idoles creusées dans des troncs d'arbres³³, construisant et ornant des chars menant des processions masquées, à travers les villes et les forêts semant magie, mystique et désir chez des sujets n'ayant jamais expérimenté ni exploré l'imaginaire chrétien. Ces processions furent ainsi les premiers instruments pédagogiques vers une uniformisation certaine de l'imaginaire religieux, où la place du corps, et c'est le plus important, n'était pas anodine. Selon Freyre³⁴ (1974 : 342), il y eut

« une profonde confraternisation des valeurs et des sentiments qui se serait développée plus difficilement si un autre type de christianisme avait présidé au développement de la formation sociale au Brésil, un type plus clérical, plus ascétique, plus orthodoxe ; calviniste ou plus rigidement catholique ; et non cette religion douce, domestique, de relation pour ainsi dire familiale entre les saints et les hommes, qu'a présidé, du haut des chapelles patriarcales des moulins, des églises toujours en fête (baptêmes, mariages, fêtes patronales, avec étendards, chrêmes et neuvaines) à la formation sociale du Brésil ».

³¹ Dès les XI^{ème} et XII^{ème} siècles in Baty G. & Chavance R., (1932 : 71-86)

³² « On dansait, on courtisait et on présentait des comédies amoureuses dans les églises brésiliennes jusqu'au XIX^e siècle. La chose paraît avoir fait trembler Rome. Une pastorale de 1726 recommandait aux prêtres de Pernambuco de ne pas consentir à des représentations dramatiques, des comédies et des bals dans l'intérieur de leurs églises. Sans aucun effet ». in Freitas, Léa, 2003. « Le métissage au Brésil vu à travers les fêtes ». *Hermès*, n°35, p.264

³³ Galante de Souza, J., 1960

³⁴ Le fait que Gilberto Freyre soit pernambucano et qu'il ait travaillé sur les populations des régions sucrières du Pernambuco est de plus intéressant pour nous, puisqu'il s'agit de la « localité » du *maracatu-de-baque-solto*.

La déportation des esclaves africains (après 1539³⁵ dans la Capitainerie de Pernambuco) a évidemment énormément contribué à la spectacularisation des sociabilités brésiliennes. Mais ceux-ci ont jeté plus d'équivoque encore dans les usages du corps, spécialement les usages ostentatoirement esthétiques, à travers leurs religions qu'ils ont, pour les protéger, uniformisé et syncrétisé au Brésil, religions où l'esthétisation est omniprésente. Les grands voyageurs, les clercs et les premiers folkloristes sont nombreux à avoir rapporté dans leurs récits³⁶ leur étonnement, sans qu'il ne trahisse une certaine fascination libidineuse³⁷, de la manière dont les esclaves dansaient, musiquaient, bref, vivaient ces fêtes. On conçoit aujourd'hui que leur traitement « pathologique » de ces danses était dû non seulement à une méconnaissance de la transe telle qu'ils ont pu l'observer sur le terrain, mais surtout à la construction sociale de la signification, dans leurs sociétés, de la sorcellerie sinon comme une hérésie, plus tard comme une maladie. On connaît dès lors tous les stéréotypes sur les corps dansants noirs, les mêmes qui ont couru (et courent encore), depuis nos colonies.

L'apport des Africains déportés dans les conduites esthétiques religieuses a surtout été celui de l'ouverture d'une altérité radicale, matérialisable et expérimentable en soi, par la transe de possession. Si la fête et la religion au Brésil sont inséparables, elles se sont même confondues : et le lieu de cette « interpénétration » pour reprendre l'heureuse expression de Bastide, n'a pas été autre que celui de la performativité des corps. Comme il y a toujours eu, derrière la religion, la praxis des cultes, et derrière les cultes, la transe, il a toujours été presque impossible de distinguer les phénomènes religieux des phénomènes profanes dans les fêtes et les célébrations religieuses. Encore aujourd'hui, c'est difficile : les offices d'*umbanda* sont appelés *toques*, (du verbe *tocar* : « jouer un instrument », aussi « frapper rythmiquement »), ou encore plus significativement *festas*. La religiosité ne s'est-elle toujours pas accomplie et transmise au Brésil

³⁵ Les premiers esclaves noirs du Pernambuco ne provenaient pas d'Afrique, mais du Portugal et des îles et territoires déjà colonisés par lui, depuis lesquels ils suivaient leur maître jusqu'au nouveau monde. Voir Ribeiro (1978 : 9).

³⁶ Pereira da Costa, dans son dense ouvrage élaboré entre 1872 et 1923, *Folk-lore Pernambucano*, relate de nombreux extraits, devenus classiques pour les chercheurs subséquents.

³⁷ Les références sexuelles outrées voire horrifiées sont omniprésentes...

par une incarnation des imaginaires ? De fait, l'éclatement de la binarité entre corps et psyché s'imposait, et il est lisible comme un caractère, assumé, de la brésilianité. La catégorie de *brincadeira* en tant que marqueur culturel et social est donc tout à fait pertinente pour comprendre le *maracatu*. Elle est ainsi rétive à toute correspondance en français aussi vaut-il mieux conserver le terme vernaculaire. Cela dit, elle présente un autre élément tout à fait intéressant : on peut la considérer *en tant que performance*.

La notion de *performance* peut nous aider à parvenir à une lecture des usages du corps dans leur matérialité concrète. Elle peut apparaître comme un invariant puisqu'elle concerne l'action physique humaine organisée, dès lors qu'elle est destinée à être montrée – et donc perçue aussi. Il n'y a pas de société qui n'utilise de corporités « extra-quotidiennes ³» pour matérialiser son imaginaire : la distinction n'intervient que dans leurs appellations et catégorisations culturelles. Elle pourrait donc convenir comme « cadre » pour la *brincadeira*. Elle traduit d'abord les usages du corps proprement esthétiques (comme par exemple musiquer, danser, jouer) mais concerne aussi ceux qu'on trouve dans les rituels, les formes « folkloriques », et même seulement ludiques, et c'est ce pour quoi nous la retenons. De plus, elle dépasse les présupposés ethnocentriques, contribuant ainsi à une anthropologie des usages (esthétiques) du corps. Nous allons définir la notion de performance telle qu'elle peut nous aider à montrer en quoi un usage esthétique du corps forme du social et de la culture, à partir de la définition qu'en donne les Performance Studies puis à leur suite, l'ethnoscénologie. En privilégiant une perspective esthétique, étant donné qu'elle permet d'envisager des spectacles dont le statut dépasse les frontières couramment admises en arts du spectacle, nous verrons en quoi elle est pertinente pour le *maracatu-de-baque-solto*.

³⁸ L'expression est issue du vocabulaire de l'« anthropologie théâtrale » de Barba. Son projet est de chercher des invariants dans les sociétés qui utilisent des corporités esthétiques spécifiques pour « dilater la présence de l'acteur-danseur », technique du corps rendant l'énergie « extra-quotidienne », par opposition aux corporités quotidiennes codifiées à visée sociale. Voir BARBA E. & SAVARESE N., (1991) 2008. *L'énergie qui danse. Dictionnaire de l'anthropologie théâtrale*. L'Entretemps /ISTA.

La *brincadeira* en tant que performance

Selon Richard Schechner, tout comportement est une action sociale³⁹, et toute action sociale est une *performance* à partir du moment où l'action est faite pour être « montrée », clairement « affichée ». C'est-à-dire qu'elle n'exclut que les actions du quotidien qu'on exécute sans y penser, à peu près inconsciemment – elles ne sont pas si nombreuses que cela – et non pas les comportements quotidiens au sens goffmanien⁴⁰ qui eux, même s'ils ne nous concernent pas ici, rentrent tout à fait dans le champ des *Performance studies*. Leur projet, explique Schechner, est « d'expliquer ce que nous montrons en faisant une action⁴¹ ». Alors que pour les anglophones, le théâtre, la musique et la danse sont désignés par *Performing Arts*, le lien entre l'affichage ostentatoire d'une action (délibérément esthétique ou non) et toutes les formes que peut revêtir la *performance* est évident. Pour les non-anglophones, l'utilisation de cette notion permet un grand pas en avant : l'abandon du substantif « théâtralisation » (de la vie quotidienne, politique, mais aussi de la danse...) évinçant de fait son ethnocentrisme, et l'obligation de spécifier les manières dont les expressivités et les techniques du corps sont mises au jour, et ce qu'elles visent.

Toute performance est un *twice-behaved behavior* ou *restored behavior*, littéralement « comportements déjà fait deux fois », ou « comportement restitué » : chaque performance contient des morceaux de séries d'action répétées, qu'on nous les ait transmis socioculturellement au quotidien ou dans un cours de danse, par exemple. De là, l'idée de Schechner que les rites (séries d'actions répétées) et le rituel sont des performances et peuvent être étudiés « en tant que » performance (2002:45-78. Paradoxalement, il n'y a jamais deux *performances* identiques, comme un même spectacle ne sera jamais présenté deux fois identiquement. « L'unicité d'un événement (ou d'une action) n'est pas dans sa matérialité, mais dans son interactivité » : la performance, écrit encore Schechner

³⁹ Schechner (2002:28) explique que les *Performance studies* s'intéressent au « comportement » (*behavior*) au sens de l'anthropologue Clifford Geertz, pour qui tout comportement (*behavior*) est une action sociale (*social action*).

⁴⁰ Voir Goffman, E., 1973. *La mise en scène de la vie quotidienne. 1- La présentation de soi*. Paris, Minuit.

⁴¹ The work of performance is « explaining showing doing », (2002 :22).

(2002:23,24) « n'existe seulement qu'*en tant que*⁴² actions, interactions et relations ». J'ajouterai que c'est précisément ce qui se passe entre celui qui fait et celui qui reçoit, l'objet de la perception et le sujet percevant, qui constitue la relation esthétique : de la naissance d'une action dans un sujet, à sa matérialisation et perception psychosomatique, et sa réception par un autre sujet percevant. Cette relation est elle-même une performativité. Ainsi, toute action, tout comportement peut-il être étudié « en tant que » performance, ce qui paraît un peu évident. Or la notion de performativité paraît plus intéressante puisqu'elle est le centre de génération des conduites esthétiques et de toute expérience singulière de l'individu⁴³.

L'avantage de la performativité est qu'elle permet d'atteindre le sujet dans sa complétude, ainsi que Mauss désigne l' « individu » : biologique, psychologique et social. « L'analyse de la performativité ne se borne pas aux procédés techniques. Elle inclut les modalités et les processus d'apprentissage en prenant soin de considérer le contexte cognitif dans lequel ils s'inscrivent » (Pradier, 2007:14). Avec la multitude de définitions de la performativité donnée par les perspectives post-structuraliste, postmoderniste (enrichie par les *artistes* du Postmodern Art), et déconstructivistes, Schechner (2002:110-142) y lit un outil pour l'étude des phénomènes des groupes subalternes, marginalisés, qui subissent des « réalités sociales construites ». Certes, le groupe lui-même ne se reconnaît pas toujours dans les pratiques qu'on lui attribue et ne participe pas à d'autres auxquelles, dans un projet démocratique, il aurait droit de fait. L'apport le plus intéressant que ces perspectives ont fourni se situe exactement dans la tentative d'effacement de la binarité dans laquelle nous formulons et pensons le monde dans nos sociétés, notamment le rapport d'un individu à son corps.

Le *maracatu-de-baque-solto* relève de la performance, sans aucun doute. Il est composé de conduites esthétiques pouvant être agencées pour la scène mais existant et se phénoménalisant dans d'autres contextes. Elles reconduisent une histoire et une mémoire, locales et plus générales. Elles véhiculent, ou non,

⁴² Je souligne ici, même si chez Schechner, tout, et ce très logiquement, peut être étudié « en tant que » performance (2002:32-35).

⁴³ L'individu étant toujours pour moi à la fois singulier et à la fois social.

de la reconnaissance et des affinités esthétiques. Elles produisent des relations et de l'altérité. De plus, ces conduites sont caractérisées par des codes, des expressivités et des physicalités précises. Il nous faudra alors distinguer ses propriétés performatives et spectaculaires, les deux répondant toujours à la « dimension symbiotique » (Pradier, 2007:15-20), autrement dit à la relation qu'elles produisent entre le performer et le spectateur. Selon Bião, la *brincadeira* est considérée comme un objet « adjectivement spectaculaire », appréhendé en tant que « rite(s) représentatif(s) et commémoratif(s) dans la terminologie d'Émile Durkheim », où, dans ce groupe d'objets, « être spectaculaire serait une qualité complémentaire, indispensable bien sûr pour sa configuration, mais pas substantivement⁴⁴ essentielle » (Bião, 2007:27). Deux éléments nous incitent à nous accorder avec Bião au sujet de l'importance du spectaculaire dans cette forme, pouvant contribuer à une analyse anthropologique plus générale du même type de forme hors du Brésil. Le premier est qu'on peut délimiter deux modalités de présentations du *maracatu-de-baque-solto*, le second, c'est son lien avec la religion, ou mieux, sa manière d'être religieux.

⁴⁴ Dans son article, Bião élabore une approche théorique des objets de l'*etnocenologia* en les séparant au niveau de leur degrés de « spectacularité »: dans l'ordre substantivement, adverbiallement et adjectivement « spectaculaire ». Voir Bião, 2007. « Um trajeto, muitos projetos », op. cité.

Quand régime esthétique et sociabilités se confondent ou comment l'esthétique contribue à l'analyse des construits sociaux

Le *maracatu-de-baque-solto* n'existe pas qu'à travers le carnaval. L'autre temporalité du *maracatu*, bien que festive également, n'a rien à voir avec celle que propose cette grande fête sponsorisée, socialisée, organisée au point que presque plus aucun débordement, et par là inversion sociale, n'est possible. Il s'agit des *sambadas-de-maracatu*, fêtes informelles où la liberté d'être semble plus lâchée : loin de la sphère publique mais dans l'entre-soi, la performativité du *maracatu* y est « libérée » en quelque sorte. Elles ont lieu généralement sur le terrain d'anciennes *senzalas* qui ont vu naître la plupart des *brincadeiras*, au milieu des champs de canne à sucre, où l'on se réunit entre *maracatuzeiros*. Organisées plusieurs mois avant le carnaval, on en profite aussi pour « répéter » ou « s'entraîner ». Sans costumes, les corporités, les vocalités, les discours et les improvisations ont, la nuit entière, libre cours. « Libéré » encore, parce que les rites de prescriptions propres à la « fermeture du corps »⁴⁵, contrairement au carnaval, n'y ont pas lieu.

Traditionnellement, les groupes de *maracatu* sont liés à un centre religieux, un *terreiro d'umbanda*⁴⁶ en général, avec à sa tête un chef de culte, se cachant le plus souvent dans le Roi, la Reine, ou la *dama-do-paço*, une *baiana* spéciale puisqu'elle érige dans sa main une poupée de chiffons ou de bois, la *calunga*, renfermant en elle les principes magiques du groupe, ou *axés*. Tous les participants ne sont pas pour autant des fidèles de l'*umbanda*. Chaque *saída* pour carnaval est initiée et close par des rites de protection du groupe. Certains *caboclos-de-lança* accomplissent le *calço*, série de rites héritée d'un membre de la famille, ou prescrite par le chef de culte. Il implique entre autres des fumigations (des personnes, costumes et accessoires), l'usage de plantes, des interdits sexuels et

⁴⁵ Le rite de *fechar o corpo* est décrit par Câmara Cascudo dans *Meleagro* (1975:67-71) à l'intérieur du *catimbó*, vestige métis d'un chamanisme magique et générique assez déprécié encore aujourd'hui. Les *maracatuzeiros* parlent de *calço*, du verbe *calçar*.

⁴⁶ Dans la Zona da Mata Norte, d'après mes propres observations, la plupart de ces cultes sont nominalisés comme *umbanda-jurema*. Ils associent les célébrations des *Orixás* du xangô, des *Mestres* et *Caboclos* de l'*umbanda*, et le culte de la *jurema* (*Mimosa Hostilis*). Il n'y a pas deux maisons de culte qui procèdent de la même manière.

alimentaires (sept jours avant, pendant et sept jours après le carnaval). Ces rites doivent également les aider à tenir physiquement pendant trois jours et trois nuits, à raison de plusieurs présentations par jour, sans compter les 40 kg en moyenne de leur costume. Il consiste en fait à s'allier les dieux et à fermer le corps, contre une bagarre, un accident, la pénétration d'une lance, mais surtout, contre la transe. On parle d'*acostamento*, et non de possession : l'esprit accompagne l'individu sans le posséder. L'altérité intervient ainsi comme un surplus qu'un sujet revêt, ajoute à ce qu'il est déjà, et qui en même temps va le distinguer des autres, le protéger, et l'inclure dans un autre monde. Si le rituel consiste à se faire accompagner par des esprits et non pas être possédé, ceux-ci agissant à travers lui, c'est que l'altérité radicale que la transe permet d'expérimenter n'est donc pas tolérée pendant le carnaval. Il semble contribuer à retenir quelque chose dans ces conduites esthétiques, comme si la spectacularité venait combler cette rétention performative. Alors que la performativité est quant à elle pleinement exploitée dans les *sambadas*.

Les défis (*desafios*), mode et code performatifs du *maracatu* d'antan, y ressurgissent : les maîtres

d'orchestre s'y battent à coup de rimes et de mots d'esprit ; les *caboclos* y redoublent d'acrobaties et vont même jusqu'à croiser leurs lances. Corps et langues s'y délient, l'indiscipline et l'inversion à laquelle le carnaval devrait aboutir s'y déploient : de sujet subordonné précarisé et analphabète, on se transforme en artiste maître d'une tradition, de savoirs et d'une connaissance convoités et reconnus par ailleurs. Avant d'être absorbé dans le carnaval autour des années 1940⁴⁷ suite à des migrations rurales massives vers Recife, le *maracatu* consistait en de petits regroupements de *caboclos*. Leurs « nations » venaient se croiser⁴⁸ et se mesurer entre elles : l'entre-soi et les codes performatifs de ces rencontres

⁴⁷ Pour un historique de l'entrée du *maracatu-de-baque-solto* dans le carnaval, voir Real (1990:71-82). Guerra-Peixe (1985:92) cite une lettre de la Federação Carnavalesca Penambucana à l'attention du *maracatu* Cambinda Estrela datant de 1941 dans laquelle la structure accepte le défilé dudit *maracatu*.

⁴⁸ Entretien avec l'historien Severino Vicente da Silva (Recife, mars 2007). Voir Silva, 2006, et Veloso, 2001. Tous mes entretiens avec des *maracatuzeiros* font référence à cet épisode de l'histoire du *maracatu*.

(*cruzadas*) provoquaient l'apparition d'une certaine violence pas toujours étouffée⁴⁹. Si le corps est préparé pour carnaval de manière à être fermé à l'expérience de l'altérité radicale qu'est la transe, alors qu'il l'expérimente sans retenue aucune en contexte religieux, c'est que les *maracatuzeiros* lui reconnaissent une certaine puissance d'agir. La créativité, l'improvisation, l'exploration des potentialités physiques ne sont pas exploitées au moment de la présentation du spectacle, mais seulement dans les temporalités où elle est préparée, sans répondre à des exigences extérieures. Là, le corps devient le lieu de tous les possibles, et c'est en lui que s'institue le dynamisme de la culture *maracatu* : les signifiants de nos jours sont bousculés par l'accélération du temps et des échanges, or la performativité semble pouvoir jouer avec son cours. En tant qu'expérience, elle est lieu de mémoire.

Des politiques du sensible

Analyser le *maracatu-de-baque-solto* à partir de ses régimes esthétiques ne nous renseigne pas, non, sur ses origines. En revanche, la perspective ethnocénologique permet de montrer que le corps et ses usages esthétiques (à visée sensible) ont été au centre des constitutions sociale et politique de la culture des *maracatuzeiros* comme du *maracatu* lui-même. Plus qu'une forme spectaculaire, il est un lieu de culture.

C'est bien dans la *senzala* que commence leur histoire et que les mémoires, à la fois symboliques et corporelles, c'est-à-dire esthétiques, se sont constituées. Pour Laplantine, la société brésilienne devient « hypercomplexe dans sa flexion afro-brésilienne » (2007:112), elle le devient plus encore dans sa flexion *cabocla*. Tous les témoignages convergent, il s'agit d'une *senzala* métisse accueillant et cultivant un *caboclo*, ré-imaginé, ré-habilité. Il s'est incarné en *caboclo-de-lança* dans la performance. Dans la *senzala*, le travail dans les champs de cannes représentait l'instance du corps de la coercition, de la violence et de la douleur, où l'individu se décomposait. Ce contexte d'anomie et d'humiliation qu'a été

⁴⁹ Il est arrivé que les nations, quittant les champs de canne, laissent derrière elles quelques cadavres, des règlements de compte se greffant sur ces rencontres. Faits dont ont profité les politiques pour les interdire,

l'esclavage a renouvelé le besoin de créer, au sens strict de « mettre au jour quelque chose qui n'existait pas », pour se reconstruire, se re-connaître en tant qu'individu. Peut-être de manière à reprendre le contrôle de son corps et par là, se réappropriier soi-même. Paradoxalement, les cultes et les fêtes mobilisaient le corps non pas dans la contemplation extatique immobile, mais dans l'effort continu, l'exploitation de sa puissance de vie et l'expérience de sa perte de contrôle, dans une visée esthétique, du beau, de la satisfaction. Même si les cultes ont été interdits et persécutés jusque dans les années 1970⁵⁰, ils ont trouvé de l'espace et du temps pour être transmis et codifiés : les danses étaient confondues dans les manières de rendre un culte⁵¹. La mnémogénèse de la *senzala* semble avoir été performative, s'instituer dans l'exploration de la relation esthétique. Dans cette mémoire de la *senzala*, on ne peut plus séparer les usages du corps inventés ou recréés pour le culte religieux et pour la fête profane de manière tant binaire. Le *maracatu-de-baque-solto* y prend tout son sens et toutes ses formes.

Dans chacune de ses deux modalités de présentation, spectaculaire pour carnaval, et performative pour les *sambadas*, le religieux est aussi négocié. Dans la pratique et dans les discours, le *maracatu* présente des liens plus ou moins explicites avec l'*umbanda*. Si dans les médias on nous le présente souvent comme un idéal œcuménique, lissé de ses appartenances religieuses mais aussi raciales (le processus d'effacement des différences est le même), ou alors « afro-brésilien », certains *maracatuzeiros* déclarent ne pas sortir sans la protection de leurs divinités qu'ils auront déclenchée par tout l'appareil de rites du *calço* sans pour autant reconnaître tout l'univers de croyances dont il est issu. Ainsi, le caractère religieux du *maracatu* s'inscrit toujours dans le corps et ses extensions que sont les costumes, accessoires et instruments de musique : chacun de ces rites sont autant de petites interventions sur le trop plein ou le manque d'expérience de l'individu. L'*umbanda*, quant à elle, peut apparaître comme une matérialisation

⁵⁰ Pour le Pernambuco, voir Menezes, L., 2006, sous les première et deuxième dictatures.

⁵¹ R. Motta fait une réflexion sur « l'inséparabilité des besoins matériel et spirituels » dans les cultes et dans les fêtes toujours empreintes de spiritualité. In 1986. « Vida quotidiana e religiao popular : o sacrificio e as aguas », *Africa – Revista do Centro de Estudos Africanos*, n°9, pp 53-61.

par corporalisation de la foi, où le croire est traduit dans les actions physiques. L'alternative à ces trop pleins et à ces manques y deviennent des performativités esthétisées.

Ces deux modalités supposent ainsi différents états de corps donnant à voir et à percevoir différents partages du sensible⁵² entre la communauté des *maracatuzeiros*, communauté esthétique, et le reste de la sphère publique, communauté sociopolitique. Des jeux s'y opèrent où les performers relayent des stratégies très différentes d'être socialement et individuellement au monde, des jeux qui permettent aussi de comprendre ce qu'ils produisent collectivement et individuellement à partir du corps.

Dans la mesure où le *maracatu-de-baque-solto* est pris comme un produit du patrimoine, des stratégies de son appropriation émergent. La sphère publique d'un côté pour spécifier l'exception pernambucana comme marqueur identitaire contre un ensemble culturel brésilien normé ; les *maracatuzeiros* de l'autre comme détenteurs et propriétaires de leur art, les seuls d'être à même de mettre au jour ce savoir esthétique. On peut y voir, spécifiquement en contexte carnavalesque, la reconduction des logiques paternalistes, clientélistes et économistes où aucun partage de sensible égalitaire n'a lieu.

La modalité des *sambadas*, « performative », est celle où les usages du corps se jouent, négocient, confirment ou infirment la « tradition », s'inventent, sont reconduits, transmis, et cela dans un contexte festif et donc, liminal aussi. Elle porte la mémoire de la *senzala*, mais de l'inédit peut en surgir : en quelques sortes, la vérité des manières de faire est validée ou invalidée, construite et transformée par ses héritiers « directs » dans ce contexte précis. Si le carnaval suffisait à construire et donner sens au *maracatu*, les *sambadas* n'auraient pas

⁵² Selon la définition de Jacques Rancière "ce système d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps l'existence d'un commun et les découpages qui y définissent les places et les parts exclusives. Un partage du sensible fixe donc en même temps un commun partagé et des parts exclusives. Cette répartition des parts et des places se fonde sur un partage des espaces, des temps et des formes d'activité qui détermine la manière même dont un commun se prête à participation et dont les uns et les autres ont part à ce partage. » 2000:12; "Les oppositions définissent proprement un partage du sensible, une distribution a priori des positions et des capacités et incapacités attachées à ces positions. Elles sont des allégories incarnées de l'inégalité." 2008:19.

résisté devant le marché naissant de la culture populaire auquel certains *maracatuzeiros* ont cédé en se professionnalisant. Mais ces *sambadas* semblent représenter pour eux le véritable enjeu puisque même la victoire au concours du carnaval, selon certains, est « arrangée », ou le jury « n’y comprend rien ». « Se faire un nom », pour eux, ne peut qu’arriver où la liberté de l’exploration de leurs savoirs est ouverte. Par exemple Zé Duda, Mestre du *maracatu* Estrela de Ouro de Aliança explique qu’il a besoin d’improviser en face d’un bon maître pour se mesurer à lui : il faudrait donc un autre pour que le *maracatu* soit. Dans le carnaval, le régime esthétique de l’improvisation et des défis – le contexte créatif – est nié : les maîtres chantent en quelques sortes dans le vide, ils font référence à l’ élu ou au mécène qui lui « offre » cet espace dans la sphère publique, les danses ne sont plus que répétitions redondantes, et la part guerrière des *caboclos-de-lança* s’éteint puisqu’ils n’ont plus rien à protéger, un périmètre de sécurité étant déjà assuré par des vigiles municipaux. Or, il semblerait que ce soit la rencontre et l’échange entre danseurs et poètes matérialisant leurs imaginaires qui soit le régime du *maracatu*. Il n’y a pas de véritable échange permis dans l’espace du carnaval puisqu’on « montre » un *maracatu* auquel le public assiste et dans lequel il ne peut plus intervenir.

L’établissement du concours carnavalesque a profondément transformé l’esthétique formelle du *maracatu* en élaborant un lourd cahier des charges à respecter, surenchéri chaque année de manière irraisonnée. Certes, le carnaval dynamise aussi le *maracatu*. Mais cette réglementation est aveugle d’une part au « pouvoir d’achat » des groupes qui pendant six mois s’acharnent à trouver des fonds pour l’achat du matériel avec lequel ils fabriquent leurs costumes ; d’autre part, elle est aveugle à la disparition du « faire » *maracatu* derrière la richesse et la sophistication ostensiblement projetées contre la mise en valeur de savoir-faires qui eux, produisent sens et connaissance. Cette inconscience, voire ce mépris, est renforcée entre autres par la valeur qui est accordée au groupe sous la forme d’une somme d’argent qui ne parvient jamais à couvrir les frais engendrés ni à payer chacune des personnes composant le groupe. Au-delà de ce schéma un peu dichotomique des négociations autour de la propriété culturelle, d’autres politiques résolument sensibles sont mises au jour.

En guise de conclusion

L'improvisation et la recherche d'une altérité en soi semblent être les régimes esthétiques du *maracatu-de-baque-solto*. Dans la modalité *sambada*, les *maracatuzeiros* construisent leur esthétique en exerçant, sans que jamais elle ne s'essouffle, l'exploration de leurs potentialités physiques, vers l'avènement d'un autre soi, ou d'un autre en soi. L'improvisation dans les *toadas*, les danses et les jeux entre *caboclos*, l'effort maintenu, la recherche de la beauté et de la vérité du geste, la rythmicité soutenue sont des outils vers leur individuation contre une production désaffectée dans le carnaval. La performativité continue à créer de la pensée sans langage si un processus d'individuation est possible, et où la mémoire ne fonctionne pas comme une « technologie de contrôle⁵³ ». Le processus d'individuation ne peut avoir lieu dans le carnaval, puisque les *maracatuzeiros* n'ont pas les moyens d'y maintenir leurs savoirs et arts de vivre, ni le choix d'être un autre : ils ferment leur corps pour s'en protéger. L'improvisation et la recherche des potentialités physiques reconduisent l'héritage performatif de la *senzala* où la mobilisation de l'esthétique par la création, la production d'une occurrence de soi n'ayant jamais existée, advient. De cette recherche de l'expérience autre en soi, que cet autre soit une entité divine ou un multiple de soi produit par une performativité précise, émerge une politique.

Nous avons montré que les usages du corps dans le *maracatu-de-baque-solto* permettent de re-faire la liaison entre l'esthétique et l'éthique, le sensible et le social à partir d'une production performative singulière, où, pourtant, le politique ne paraît même plus négociable tellement la verticalité des rapports sociaux autour d'elle interdit toute mobilité.

Le *maracatu-de-baque-solto*, en tant que *performance* brésilienne, ne cesse de jouer (*brincar*) entre toutes ses appartenances dans une pensée et une

⁵³ Pour le processus d'individuation et les technologies de contrôle de l'esprit humain, voir Stiegler, 2004, 2006.

production de l'alternance. Les *maracatuzeiros* jouent avec leurs doubles, choisissent leurs incarnations et leurs altérités, et naviguent entre leurs présentations de soi. Il s'est constitué entre ces prises de possession, la divine, et la spectaculaire. Or, c'est dans l'instance performative que tout se joue : une politique du sensible.

Références bibliographiques

ASSIS, Maria Elisabete Arruda de, 1996. *Cruzeiro do Forte : a brincadeira e o jogo de identidade em um maracatu rural*, (Dissertação de mestrado apresentada ao programa de Pos-graduação em Antropologia da Universidade Federal de Pernambuco), UFPE, Recife. Mimeo.

BENJAMIN Roberto, 1982. « Maracatus ruraux de Pernambuco », in Pellegrini Filho A. (org.), *Antologia de folclore brasileiro*. Belém, João Pessoa, EDART, pp. 199-212.

BIÃO, Armindo,

1996. « Questions posées à la théorie – une approche bahianaise de l'ethnoscénologie ». Internationale de l'imaginaire n°5, 1996. *La scène et la terre. Questions d'ethnoscénologie*. Paris, Actes Sud – Maison des Cultures du Monde, .

2007. « Um trajeto, muitos projetos » in Bião (org.), *Artes do corpo e do espetáculo : questões de etnocenologia*. Salvador/PA, 2007, pp. 21-42.

BONALD NETO, Olimpio, 1991, “Os caboclos-de-lança. Azogados Guerreiros de Ogum”, in Soutomaior, Mario e Dantas, Leonardo (orgs), *Antologia do Carnaval do Recife*, Recife, FUNDAJ, Massangana, pp. 279-295.

BORGES DE MEDEIROS, Roseana, 2005. *maracatu rural, luta de classes ou espetáculo?* Recife, Fundação de Cultura Cidade do Recife, 216 p.

BOYER-ARAÚJO, Véronique,

1992. “De la campagne à la ville : la migration du caboclo”, *Cahiers d'études africaines*, vol. 32, n° 125, p. 109-127.

1999. “O pajé e o caboclo : de homem à entidade”, *Mana*, 5 (1), p. 29-56.

- CASCUDO, L. da Câmara, 1978. *Meleagro. Pesquisas do catimbó e da magia branca no Brasil*. Rio de Janeiro, Livraria Agir, 208p.
- FERREIRA, Ascenço, 1951. « O maracatu » in BORBA FILHO, HERMILO. *É de tororó*, Rio de Janeiro, Livraria Editora da casa do Estudante do Brasil.
- FREYRE, Gilberto,
(1933) 1974. *Maîtres et esclaves. La formation de la société brésilienne*. Paris, Gallimard.
- (1934) 2007. *Guia prático, histórico e sentimental da cidade do Recife*. Sao Paulo, Global Editora.
- GROTOWSKI, J., 1997. *Leçon Inaugurale au Collège de France*.
« L'anthropologie théâtrale : la lignée organique au théâtre et dans le rituel ». Villefranche du Périgord, Le livre qui parle.
- GUERRA-PEIXE, César, 1980. *Maracatus do Recife*. São Paulo, Rio de Janeiro, Irmãos Vitale Ed., 171 p.
- LAPLANTINE, François,
1999. *Je, nous et les autres. Être humain au-delà des appartenances*. Paris, Le Pommier-Fayard, 153p.
2005. *Le social et le sensible. Introduction à une anthropologie modale*. Paris, Téraèdre, 224p.
- LODY, Raul Giovanni, 1977. « Samba de Caboclo ». *Cadernos de folclore*, nº17. Rio de Janeiro, Campanha de defesa de folclore brasileiro, 29p.
- MAUSS, Marcel, (1923-1924) 2001. « Essai sur le don » in *Sociologie et Anthropologie*. Paris, PUF, pp 145-279.
- MELO, L. D. de., 1997. *Um maracatu rural como forma de contestação*. Trabalho de conclusão de Curso. UFPE, Recife.
- MELLO e SOUZA, M. de, (2001) 2006. *Reis negros no Brasil escravista. Historia da festa de coroação de Rei Congo*. Belo Horizonte, UFMG, 387p.
- MOTTA Roberto (coord.), 1985. *Os Afro-brasileiros. Anais do III congresso afro-brasileiro*. Recife, Ed. Massangana.
- NASCIMENTO, Mariana Cunha Mesquita do, 2005. *João, Manuel, Maciel Salustiano. Três gerações de artistas populares recriando os folguedos de Pernambuco*. Recife, Associação Reviva, 233p.

- OLIVEIRA, Valdemar de, 1948. « Os indecifráveis Tuchaus », *Contraponto*, Ano II, nº7 (março 1948).
- PEREIRA DA COSTA, F. A., (1908) 2004. *Folk-Lore Pernambucano*. Recife, CEPE Ed, 747p.
- PEREZ, L. Freitas, 2003. « Le métissage au Brésil vu à travers les fêtes », *Hermès* nº35, pp 261-268.
- PRADIER, Jean-Marie,
1996. « Ethnoscénologie. La profondeur des émergences ». Internationale de l'imaginaire nº5, 1996. *La scène et la terre. Questions d'ethnoscénologie*. Paris, Actes Sud – Maison des Cultures du Monde.
2007. « Ethnoscénologie : les incarnations de l'imaginaire ». *Degrés*, Bruxelles.
- PRANDI, Reginaldo (org.), 2001. *Encantaria Brasileira. O livro dos Mestres, Caboclos e Encantados*. Rio de Janeiro, Pallas, 383p.
- RANCIÈRE, Jacques,
2004. *Malaise dans l'esthétique*. Paris, Galilée, 172p.
2000. *Le partage du sensible*. Paris, La Fabrique, 74p.
2008. *Le spectateur émancipé*. Paris, La Fabrique, 145p.
- REAL, K., (1966) 1990. *O folclore no carnaval do Recife*. Recife, MEC – Fundação Joaquim Nabuco, 265p.
- RIBEIRO, R., 1978. *Cultos afro-brasileiros do Recife*. Recife, Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais.
- SCHECHNER, R., 2002. *Performance studies. An introduction*. New-York-London, Routledge, 304p.
- SILVA, Severino Vicente da, 2005. *Festa de caboclo*. Recife, Associação Reviva, 76p.
- SOUSA, J. Galante de, 1960. *O teatro no Brasil, t.1 : evolução do Teatro*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e cultura – Instituto Nacional do livro.
- STIEGLER, Bernard,
2005. *De la misère symbolique. 2. La catastrophe du sensible*. Paris, Galilée, 287p.
2006. *Réenchâter le monde. La valeur esprit contre le populisme industriel*. Paris, Flammarion, 176p.
- VELOSO, S. « Historia do maracatu ». In *Diário Oficial do estado de Pernambuco*. Recife, fév. 2001. Caderno suplemento cultural., p. 15.

VICENTE, Ana Valeria, 2006. *Maracatu rural. O espetáculo como espaço social*. Recife, Associação Reviva, 148p.

VIEIRA, Sèvia Sumaia, 2000. *Dinâmica de transmissão e reprodução : o caso do maracatu rural Cambinda Brasileira*, monografia de conc. de curso em ciências sociais, UFPE, Recife, 2000. Mimeo.

Um caminho de sensibilização: relato sobre uma experiência de criação e montagem coreográfica

Flávio Soares Alves¹

Marília Vieira Soares²

RESUMO: O objetivo deste texto é apresentar os caminhos experimentados num processo de criação e montagem coreográfica. A partir da Técnica Energética (T. E.), nos lançamos à dança, como recurso para extrair daí uma obra artística e, como desdobramento, uma reflexão sobre a natureza do processo criativo. Estivemos atentos ao movimento de transformação de uma técnica instituída, segundo as demandas do processo, o que revelou uma metodologia vulnerável à escrita do instante, e uma essência furtiva, por vir da criação, em meio às relações em curso no ato performático.

PALAVRAS-CHAVE: dança; processo criativo; montagem coreográfica; Técnica Energética.

ABSTRACT: The aim of this paper is to present the paths tested in the process of creating and assembling choreography, from the Energetic Technique (T. E.), launched in the dance, as a resource to draw from it an artistic work and to unfold a reflection on the nature of the creative process. We were attentive to the movement of transformation of an established technique, according to the demands of the process, a methodology which proved vulnerable to the writing at the very moment of it, and a stealth essence, coming out the creative process, amidst the ongoing relations in the performative act.

KEYWORDS: creative process; choreographic assembly; Energetic Technique

¹ Doutorando em Educação Física pela Universidade de São Paulo – USP, Brasil. Mestre em Artes pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Brasil.

² Docente do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Brasil. Diretora do grupo “Ar Cênico”, onde desenvolve, junto a seus orientandos, laboratórios de criação e montagem coreográfica a partir da Técnica Energética.

Introdução

Qual a natureza do processo criativo? Esta pergunta foi a cerne deste trabalho e a matriz de uma pesquisa experimental em busca da compreensão desta questão. Como na dança o processo criativo se dá como evento na experiência corporal, foi aí, nos domínios deste “corpo-experiência”, que traçamos as perspectivas de criação.

Logo no início do processo de investigação, verificou-se, em meio à experiência que a dança abre a dimensão da obscuridade, da *insolitude*, num espaço que nos é bem íntimo – o próprio corpo. Esta injunção se evidencia em meio ao processo de criação, deixando-nos em estranhamento. No estado perceptivo marcado pelo estranhamento, a dança rompe o contorno do Eu, ampliando a unidade corporal, até alcançar uma dimensão mística, da qual o corpo não tem controle consciente. É na fruição deste estado alterado da consciência que o processo criativo ganha vida e se abre como espaço potencial de criação de arte corporal.

O processo criativo traz a luz o esboço de uma força incontrolável. O corpo dá procedimento a esta demanda, dando forma aos gestos corporais. É no corpo, portanto que a linha gestual vai sendo gerada e a cada investimento, vai lapidando e aprimorando o gesto, segundo as demandas internas que lhe dão estímulo.

Os laboratórios de criação são essenciais para predispor o corpo a esta autoria criativa. A forma como o corpo negocia com o espaço, com seu próprio corpo ou com o corpo do outro, dá origem a matrizes cênicas que, quando organizadas vão dispendo uma linha coreográfica, ou seja, um produto estético.

Existem várias formas de se trabalhar a relação entre gestos numa linha coreográfica. Cada atuante lida com esta relação da maneira como sente todo o processo. Todavia, este processo não é gratuito, ele requer uma disciplina que vem da persistência, do treinamento e da entrega do atuante a uma forma específica de trabalho criativo. Tudo em favor da criação de condições corporais, através das quais o corpo abre possibilidades de atuação, na inscrita de um atuante imerso em estados alterados da consciência.

Para se chegar neste deslocamento perceptivo tivemos que assumir um processo que possibilitasse esta abertura. Só então seria possível adentrar no universo da criação e encontrar aí seus traços, sua natureza. Para tanto, assumimos como caminho possível o trabalho com a Técnica Energética (T.E.).

Construindo um caminho de sensibilização

A TE é um trabalho técnico corporal para bailarinos e atores se conscientizarem do seu campo energético, através da análise da qualidade da mensagem transmitida na expressão. Esta análise leva a definição dos chacras, ou seja, canais de energia que emanam certas qualidades de energia expressiva. A consciência corporal destes canais amplia as possibilidades comunicacionais do bailarino/ator (SOARES, 2000).

O estudo das manifestações de energia, na especificidade expressiva de cada chakra é um foco fecundo de desenvolvimento de processos criativos, pois possibilita a experimentação de infinitos arranjos expressivos, partindo da qualidade de movimento própria de cada canal de expressão. Segundo Soares há sete canais expressivos: “1. pés; 2. joelhos; 3. região sacral; 4. plexo solar; 5. cardíaco; 6. faringe/laringe; 7. visual/coronário” (SOARES, 2000, p. 42).

Os laboratórios de criação desenvolvidos através da T.E. permitem ao atuante uma abertura a estados alterados da consciência, a partir da conscientização destes pontos de energia expressiva. Nesta ampliação perceptiva, o atuante tange graus de transe, o que lhe permite experimentar possibilidades relacionais, como desdobramento das relações em ato.

No transe, o olhar penetra além do consciente, num plano exterior e fora da órbita do controle, eclipsando o Eu – espaço virtual do narcisismo – para adotar diferentes pontos de vista, dobrando-se perante uma interioridade estranha (CESAROTTO, 1996). Nesta outra abordagem perceptiva, a superfície da consciência se dilui e mostra um Outro³ atuante constitutivo deste mesmo Eu que delibera. Na vazão de uma percepção alterada, as possibilidades gestuais

³ O Outro no Eu diz respeito à alteridade radical, que não se confunde com o semelhante. Corresponde ao registro simbólico, no qual se desenvolve a Linguagem, ou o Inconsciente. (Cf. LACAN, 1978, p. 255-6).

se ampliam, e é aí que a criatividade se evidencia, pois dá abertura para novas conjecturas gestuais.

A única prerrogativa que se estabelece como determinante na T.E., nesta busca pelo alcance de estados alterados, é a consciência dos pontos energéticos (os chacras). Desta determinação, que é imanente ao corpo, prepara-se à atuação para a observação de uma certa qualidade de energia.

O indivíduo que dá livre vazão ao transe vive a experiência da relação na sua plenitude, a despeito de qualquer imposição externa, que por ventura queira se colocar imperativa. Todavia, o artista não tangencia graus de transe gratuitamente, no fundo ele busca ali algo que faça sentido numa certa ordem de apresentação artística. A arte, portanto, não se faz só através da plena vazão da espontaneidade, ela deve suportar em si certos graus de organização, para estruturar as relações que vão se estabelecendo na atuação. O que seria de Dionisos sem a mediação de Apolo?

De fato, a própria arte não se faz sem assegurar um certo nível de organização. O laboratório de criação desenvolvido na T.E. vem dar equilíbrio a esta mediação, possibilitando ao atuante tornar ativos os graus de representação, através do constante retorno do produto estético ao processo que lhe deu origem, com isto, o gesto está sempre se re-desenhando, como que aprimorando seu esboço a cada traço de movimento.

A pesquisa de mestrado mostrou diferentes perspectivas desta relação que faz do corpo um campo de duelo entre Dionisos e Apolo. A saga de Dionisos na peça **As Bacantes** traz este duelo, para o âmbito das artes, abrindo caminho para tomarmos a discussão realizada, sob o olhar do atuante. É pelo olhar de Dionisos em **As Bacantes** que vemos possibilidades de transformar a prosa – o curso teórico da pesquisa – na poesia do movimento corporal. Dionisos traduz o esforço do entendimento em energia de despojamento, na fruição dos gestos corporais.

Um estalo criativo

A leitura de Lacan (1978) sobre a indissociável relação entre o Eu e o Outro desconhecido em mim, nos levou a pensar na imagem do corpo frente ao espelho

– imagem esta, suscitada pelo próprio Lacan em sua abordagem psicanalítica. É deste motim discursivo que surgiu a pergunta “Quem dança em mim quando danço” e, como desdobramento criativo, surge o tema: FACE A ECAF.

Face a quem? Ora, face a si mesmo, numa perspectiva Outra, não circunscrita ao contorno do Eu que acusa o estranhamento. ECAF bem poderia ser FACE, mas se assim o fosse não haveria estranhamento e o Eu se reconheceria no ato sem qualquer equívoco. Mas como já verificado, a dança é um momento de *insolitude*, no qual nos encontramos em estados alterados da consciência. É aí que FACE se encontra em frente a ECAF e indaga a si mesmo, alimentando o processo de criação.

Eis aí um ponto sobre o qual edificamos o processo criativo. Como recurso cênico para dar procedimento a este processo aparece Dionisos, na obra **As Bacantes** de Eurípedes. A imagem do Dionisos trágico converge em si o drama da tensão entre opostos, e nos instiga a desenvolver uma obra artística centrada neste tema.

As Bacantes é um hino de louvor a Dionisos. A peça, no fundo trata de “um conflito entre o equilíbrio racional e a exaltação religiosa, esta apresentada como legítima sabedoria” (EURIPEDES, 1993, p, 13). Dionisos nos coloca “Face a ecaF”, ou seja, face ao estranho em nós e foi esta sensação que colocamos em cena. A seguir, passo a apresentar a forma como trabalhamos este tema como matriz de um processo criativo fundamentado na T.E.

Instalando o processo

O laboratório de criação se abre como um espaço de experimentação. A partir dos laboratórios é possível selecionar fragmentos gestuais, formando assim, a linha coreográfica. As células de movimentos trazem, em meio ao ato, uma significação que as justifica na composição, no entanto, a cada nova atuação de uma linha gestual, esta significação deve ser recuperada, do contrário, torna-se uma estrutura ausente. Para evitar tal injunção é preciso dar vazão na performance a um retorno ao processo, só então os graus de representação de uma composição se tornam ativos.

A energia corporal instalada no laboratório de criação deve possibilitar este retorno ao processo. O acesso a esta energia específica de criação pode ser alcançado através de experiências rituais.

O ritual é a encenação de uma atividade simbólica que busca o retorno à unidade primordial. Neste estado os opostos se reconciliam e são re-articulados numa dimensão simbólica, onde se instala uma outra percepção do tempo e do espaço, em sintonia profunda com o nível inconsciente (BRITTO, 2001).

Os gestos do ritual são recriados a cada nova instalação, sua re-atualização dá margem a estados alterados de consciência. Esta alteração é vista como a chegada de um deus, que desperta forças que ultrapassam as limitações do corpo detectadas pela percepção ordinária. Segundo Wosien, “a estrutura de todo ritual é constituída sobre o princípio da intensificação gradual da experiência [...]” (1974, p. 18 – 19). Esta ativação da energia é condição básica para instalação do transe.

A T.E. surge a partir destes princípios, daí sua pertinência enquanto um dispositivo que pode nos colocar em contato com a percepção insólita.

Mesmo correndo o perigo de desmistificar o ritual da T.E. – o que decorreria a injunção de observá-la sem a magia da atividade simbólica – me lanço a um trabalho de descrição do ritual da T. E., como recurso metodológico para estruturação do processo criativo.

Técnica Energética: convocando a potência de criação

O ritual de instalação da energia criativa começa em meio a uma breve informalidade, nos diálogos e nas conversas casuais entre os membros do grupo. É aí que o vínculo entre cada participante vai se fortalecendo e os corpos vão se permitindo, seja pelo tom da voz, seja pelo toque, pelo abraço ou pelo desabafo. Afinal, cada qual vem com sua experiência de vida e sua sorte no dia. Compartilhar estas experiências serve como um processo de preparação na celebração do encontro.

O grupo vai aos poucos se despojando da energia cotidiana e se concentrando na potencia latente de sua atuação. Auxiliando a evolução deste processo, está o facilitador, ou seja, a pessoa que convida à experimentação, conduzindo o grupo à busca da energia criativa.

Dispostos em círculo, o facilitador abre o ritual apresentando uma proposta de trabalho, baseado na instalação de um chacra – ou seja, instalação de uma qualidade de energia, que emana de um centro específico, os chacras.

Equilíbrio Energético:

Todos de mãos dadas, fechando a roda, cada qual concentrando sua energia, percebendo a postura dos pés, para garantir uma boa base de apoio; joelhos levemente fletidos, para permitir o fluxo de energia; inicia-se um *swing* com os joelhos como que testando a flexibilidade desta articulação: uma leve compressão, seguida de uma reação contrária – o que faz o corpo fluir, num movimento para cima e para baixo, na ação articular do joelho. Deste movimento inicial, o gesto se amplia, atingindo os braços e as mãos, fazendo-os, balançar para frente/cima e para baixo/traz, assim como o tronco e a cabeça, que acompanham o movimento e balançam firme e fortemente numa ação em série. Ao mesmo tempo, a respiração tem sua dinâmica: enquanto os braços balançam para frente expira-se, ejetando a energia da respiração para dentro da roda, favorecendo a ampliação da energia coletiva.

O gesto vai se intensificando, sua velocidade aumenta vertiginosamente, mantém-se por um instante o movimento no ápice do esforço anaeróbio, até provocar uma hiperventilação momentânea. Ao comando do facilitador, todos juntos jogam a energia produzida para o alto e, simbolicamente – pela ação dos braços, cedendo gradualmente em direção ao chão – trazem a energia para a terra e para a região do plexo solar, como que guardando a energia produzida.

A hiperventilação é como chamamos quando uma pessoa está com a respiração acelerada. Quando o corpo hiperventila há a eliminação excessiva de gás carbônico na respiração. A diminuição da demanda de gás carbônico no organismo funciona, num primeiro momento, como uma ação tóxica que aliena a percepção, ou pré-dispõe a esta alteração. Com isto, cai o nível de gás carbônico no sangue e no cérebro, provocando aceleração nos batimentos cardíacos, palpitações, sensação de falta de ar, formigamento e dormência nas pernas, braços e lábios. Em casos extremos pode provocar a sensação de morte iminente e, algumas vezes perda de consciência – desmaio. Segundo Soares, esta alteração dá vazão a um estado receptivo, que favorece a instalação de um corpo criativo (SOARES, 2000).

Nesta primeira atuação, provoca-se um equilíbrio da energia coletiva. Fechando este momento de abertura, todos, ainda em círculo, agradecem uns aos outros num cumprimento: *Namastê*.

Abertura dos Chacras:

Para se chegar à sensibilização corporal, a T.E. usa *mantras*. É através do entoar monotônico das vogais do alfabeto que os canais de energia são liberados.

Num trabalho individual, cada um no seu canto da sala, procurando uma boa base de apoio sobre os pés e a base do sacro; inspira-se profundamente e, na expiração, entrelaça-se as mãos atrás da nuca, fletindo o tronco gradualmente da coluna cervical até o sacro, ao mesmo tempo em que se emite o som de uma vogal. A flexão da coluna permite a abertura da parte posterior das vértebras, levando à oxigenação da medula espinhal e de todo sistema nervoso.

O som “A” abre o chacra Básico; o som “E” abre o Laríngeo; o som “I” abre o Plexo Solar; o som “O” abre o Cardíaco e o som “U” abre o Coronário (SOARES, 2000, p. 41).

O entoar da vogal deve ser emitido até se exaurir a potência expiratória, provocando, assim um aumento momentâneo da frequência cardiorrespiratória. Isto favorece a alteração perceptiva, por alterações nos processos bioquímicos do sistema cardiorrespiratório.

Machadadas:

Para que a energia concentrada no sistema nervoso chegue bem concentrada na glândula Pineal⁴ e na Hipófise⁵, segue-se o ritual da “machadadas”. Em apoio defasado dos pés (uma perna à frente e afastada da

⁴ A Glândula Pineal, ou Epífise é considerada a nossa central elétrica. É uma espécie de radar psíquico, nosso sexto sentido. Disponível em: <<http://www.geocities.com/siliconValley/Lakes/4394/pineal.htm>>. Acesso em: 25 maio 2006.

⁵ A Hipófise é o centro de ativação das energias corporais e os hormônios são os operadores que impelem esta energia, dando-lhe ação. Citando Keleman, complementa: “Os hormônios são excitação sob forma particular, são águas que mantêm o fogo ardendo, os fogos da epinefrina, o calor contínuo da pituitária ou as transações contínuas do cérebro com os neurotransmissores” (*apud*. Soares, 2000, p. 44).

outra), na inspiração armar o braço sobre a cabeça, entrelaçando as mãos como que empunhando um machado e num movimento firme, forte e instantâneo, cortar o espaço à sua frente, “despencando” o tronco, mas ainda mantendo a base firme dos pés.

O movimento veloz para baixo provoca uma queda brusca da corrente sanguínea, o que é facilitado pela ação da gravidade, de maneira que o sangue tende a se concentrar em maior quantidade na cabeça. Este exercício estimula o *chakra* laríngeo, desbloqueando a potência criativa e ofuscando a racionalização e a autocensura (SOARES, 2000).

Jogar a energia para fora:

Depois de energizar o corpo como um todo, investindo em caminhos corporais para a alteração do estado perceptivo, inicia-se um processo de despojamento desta energia construída, como que tornando-a volátil, ou seja, ampliando-a para uma dimensão não estritamente pessoal, mas coletiva, mística. Para tanto, é preciso jogar a energia para fora.

É neste estado de vulnerabilidade, ou seja, num estado em que não se tem poder e controle sobre a atuação, que a potência criativa emerge. Num gesto simbólico demonstrado pela imagem do “jogar para fora”, lança-se a energia para todas as direções no espaço. Para finalizar este processo de despojamento, realiza-se o “Cachorro molhado”, no qual se sacode freneticamente o corpo, como que acometido por um ataque epiléptico, despertando a potencia criativa.

As Articulações:

Depois de transcorrido todo este processo de sensibilização corporal, o corpo se encontra num momento propício para se voltar ao olhar de si e perceber aí, seus poderes latentes, seus limites e suas invenções. É aqui, portanto, que cabe uma verificação mais atenta das possibilidades de movimento, na observação do operador que o torna possível, ou seja, as articulações. Para Soares (2000), o princípio do movimento criativo está na plena consciência das possibilidades articulares. Sem esta consciência, o fluxo da energia criativa fica comprometido.

O ritual de abertura à percepção sensível passa por um trabalho minucioso, no qual o indivíduo vai experimentando e descobrindo os graus de liberdade articular, percorrendo o corpo desde os dedos dos pés, passando pelos joelhos, coluna vertebral, braços, mãos, até a cabeça.

A Respiração:

O trabalho com a respiração auxilia este processo de experimentação articular, dando possibilidade de movimento a articulações de mobilidade restrita, associadas à ação de grandes grupos musculares. Aliás, este trabalho introduz na experimentação, uma atuação expressiva, pois a respiração flui no campo onde a energia expressiva é mais evidente: o tronco e a cabeça.

O exercício de experimentação da respiração percorre uma trajetória ascendente, que vai desde o baixo abdômen, passando pelo diafragma, a caixa torácica, pescoço e face.

Energético:

Aberto à escuta de um corpo sensível e consciente de sua potencia afirmativa, é o momento de elevar este estado energético com a ajuda de uma atividade que promova uma aceleração no ritmo cardio-respiratório e uma conseqüente aclamação da energia corporal. O corpo deve entrar no laboratório de criação com um vigor energético intenso e para isto é preciso agitar o corpo, girar, cair, levantar, correr, saltar, enfim, dar-se à experimentação, numa intensidade forte e vigorosa.

O facilitador dá o ritmo e marca a cadência, enquanto os atuantes dançam alternando os planos espaciais baixo, médio e alto. A dança vai progressivamente ficando mais intensa, assim como a experiência perceptiva.

Eis neste momento, um corpo aberto a criação e a imprevisibilidade da experiência relacional, pois despojou-se da energia cotidiana, para alcançar uma outra dimensão energética: liberta, potencial e criativa.

O processo/ produto estético

A energia corporal instalada dá possibilidades de busca e libertação do material que se oculta a nível inconsciente e é este processo de escuta e efetuação das possibilidades que dá corpo ao laboratório de criação.

Ao facilitador, cabe a tarefa de indicar caminhos para otimizar a energia criativa do atuante, em função de um objetivo de trabalho previamente proposto. Para tanto, sua condução deve ser sutil e breve, pois é o próprio atuante quem vai desbravando caminhos, no curso de seus desejos. Cabe a ele, isto é, ao próprio atuante, a projeção de seu itinerário gestual. O facilitador só auxilia o atuante, atento à trilha que liga o gesto à qualidade expressiva instalada no ritual.

Para ampliar as possibilidades gestuais no laboratório, o facilitador pode fazer uso de princípios corporais, que quanto suscitados em estados alterados da consciência, podem resultar em novas imagens e novas relações que vão ampliando a capacidade comunicacional do atuante. Dentre estes princípios estão: a relação peso/equilíbrio; a oposição entre movimentos, sua duração e seus ritmos – fluxo de tempo; a energia no espaço-tempo (BRITTO, 2001). A operacionalização destes princípios pode ser feita de diversas maneiras. Como queremos preservar a percepção insólita, sabendo de sua presença furtiva, optamos em trabalhar estes princípios através da improvisação.

Para Soares, a improvisação é “a experimentação dos impulsos advindos dos chacras, traduzidos em movimento corporal” (2000, p. 71). É na improvisação, portanto que a tensão dual se dilui em gesto, dissolvendo a fratura entre estados internos e movimentos expressivos. A improvisação, portanto, valoriza a atuação na primicidade do ato, ou seja, no momento em que a dança é plena energia.

A experimentação em meio à improvisação abre caminho para descobertas poéticas. Algo que se dá no ato, mas que só é percebido, como efeito estético depois da efetuação – daí a necessidade de um observador (o facilitador) ou de uma câmera filmadora.

As matrizes de movimento criativo podem se justificar por si mesmas, no caso de uma obra performática (vazão plena da energia dionisíaca), ou servir como um repertório de imagens, para a montagem de um linear coreográfico

(mediação apolínea). A esta última, Dionisos se mantém vivo na ligação entre os gestos, na possibilidade tenaz de re-organização do itinerário gestual, e no próprio gesto eleito que, por certo, ali está porque algo na experimentação clamou por seu retorno.

Exposto as vias metodológicas, passamos a operacionalização do processo, frente ao tema proposto.

Considerações sobre o processo de criação

Como já salientado, o primeiro impulso à escrita veio da experimentação e esta, em momento algum esteve alheia ao desenvolvimento reflexivo. Paralelo a formulação da monografia, fui tendo contato com a dança nas suas mais diferentes faces. Uma delas, particularmente me atraiu: a experiência com o Grupo “Ar Cênico”⁶. Foi aí que encontrei um ambiente propício para dialogar com a dança, trazendo à discussão o que me instigava na atuação. Foi neste movimento, também que fui entrando em contato com uma experiência de criação coletiva.

A experiência coletiva potencializa o trabalho criativo. A instalação de uma outra cena de sentidos no processo criativo do ator transporta cada atuante a uma dimensão além de seus limites pessoais. A própria T.E. é baseada em experiências corporais que favorecem este deslocamento, na medida em que se desenvolve como num ritual. Não poderia deixar de considerar este trabalho coletivo na minha montagem artística, uma vez que já estava acostumado com esta experiência de contato com o corpo do outro. A relação dos corpos no processo criativo amplia a energia grupal, tornando os atuantes cúmplices de um deslocamento furtivo que aliena as convenções sociais em função de uma outra ordem perceptiva.

As relações corporais que se estabelecem em meio à criação, portanto, estão acima de qualquer proposição impositiva que não esteja diretamente ligada

⁶ Grupo de pesquisa liderado pela Profa. Dra. Marília Vieira Soares, no Instituto de Artes da Unicamp, que visa a investigação e a pesquisa em artes cênicas, através da participação de estudantes e de educadores interessados no estudo da Técnica Energética para intérpretes e para professores.

à energia da relação criativa. A energia criativa, portanto, é alheia à energia cotidiana, que categoriza e organiza a consciência segundo uma superestrutura moral, social e macro-política. Foi pensando nisto que resolvi trabalhar em parceria e aproveitar esta energia de contato experimentada durante os laboratórios do Grupo “Ar Cênico”.

Por outro lado, o tema proposto – *Face a ecaF* – nos alertou de que esta energia deveria – e o imperativo aqui é intuitivo – ser trabalhada em dupla, até como recurso simbólico para recuperar a imagem dada por Lacan – Eu e o Outro – ou por Nietzsche – Dionísio e Apolo. Delimitou-se, portanto, um trabalho criativo em co-autoria. A busca por um parceiro de trabalho não seria difícil, foi só recorrer aos amigos de Grupo “Ar Cênico”, apresentar a proposta de trabalho e esperar por interessados.

Sobre a Obra: instalando o tema

O tema proposto é uma junção entre duas grandes imagens que permearam todo nosso processo de pesquisa: Dionisos – “Face a ecaF”. É o tema da obra que nos traz a qualidade de energia que deve ser trabalhada.

Dionisos é o Deus do vinho e dos estados alterados da consciência, sua energia, portanto, é eminentemente Básica, pois está ligada a intempestiva energia da natureza e da fertilidade agreste. A imagem do “Face a ecaF” amplia a imagem de Dionisos, fazendo-nos experimentar a energia Básica em todas as suas dimensões: Dionisos é extremamente sensual e atraente, esta dimensão emana do canal Básico numa projeção frontal. É na região do baixo ventre, próximo ao púbis que a sensualidade dionisiaca irradia.

Por outro lado, Dionisos traz consigo a dimensão do estranhamento, ou seja, aquela dimensão de obscuridade, na qual mergulhamos num universo de vulnerabilidade que ofusca a potencia fálica dos convencionamentos e das determinações – “Face a ecaF”. Neste estágio, a energia Básica tem uma outra dimensão e flui numa projeção posterior, na região do cóccix e do sacro, puxando o gesto para traz, numa expressão de temor e incompreensão.

Frente à eminência do Outro, atuante, o corpo se revela, como que absorto numa crise de autoria, que o faz querer dissolver a elipse que o oculta de si

mesmo. É aí que a energia se torna agressiva e é translocada do Chakra Básico para o Plexo Solar. A energia que emana do Plexo tem um princípio masculino, temporal, mecânico e rígido. O Plexo Solar é o centro do poder físico. Sua projeção centrífuga (energia divergente, que se expande) revela o gesto do guerreiro, do ataque, do prazer e da vitalidade, já sua projeção centrípeta (energia convergente, que minguia) faz surgir expressões de medo, desânimo, pessimismo e covardia (Soares, 2000). A imagem do “Face a ecaF”, portanto, tem no Pleno Solar seu grande canal de expressão. É aí que se instala um conflito, tendo como eixo o caráter Básico da energia dionisíaca.

A energia total da obra – ou seja, o *axé* – é Básico, mas o conflito instalado dá a Dionisos um estado mediado no Plexo Solar. Assim, podemos dizer que Dionisos é Básico, mas frente ao estranhamento que ele nos traz, instala-se a energia do guerreiro, como recurso para negar-lhe o poder.

Desta aventura, duas sortes podem ser traçadas: a negação a Dionisos, ou a entrega plena a sua perversão. Nesta última, o fluxo da energia se amplia numa projeção tridimensional, integrando as diversas faces da energia Básica na busca de uma elevação da energia, que passa pelos demais chacras – Plexo, Cardíaco, Faríngeo, Terceira Visão – até alcançar o Chakra Coronário. Nesta resolução cênica, o conflito encontra uma conciliação, que dilui a dualidade, em função das relações em ato.

Propostas de trabalho criativo: inspirações à criação

Partindo dos princípios da T.E., associados aos exercícios de contato e improvisação, fomos estruturando os laboratórios e dando processo a obra.

A seguir, apresentamos os principais propostas trabalhadas nos laboratórios:

- Exercícios para abrir o Chacka Básico: na etapa do reconhecimento das articulações, trabalha-se com mais ênfase a região da cintura pélvica, tomando consciência de toda estrutura muscular que envolve esta região e que está diretamente ligada ao funcionamento dos órgãos sexuais e do sistema excretor. A ativação neuromuscular da região do períneo, os movimentos de

báscula do quadril (projeção anterior e posterior do sacro e da crista-ílica) e as circunvoluções do quadril abrem a energia Básica.

- Exercícios de contato e improvisação sobre o tema da primeira Cena do projeto: A imagem do deus Dionisos chegando à cena, nos remete a exercícios cênicos, que dêem ênfase à progressão espacial na relação de contato entre os atuantes.

- Exercícios para abrir o Plexo Solar: na etapa do reconhecimento das articulações, trabalha-se com mais ênfase a região da coluna lombar e, os músculos abdominais. Para tanto, os exercícios técnicos devem centralizar a respiração no baixo-abdomen, acelerando a frequência respiratória. Esta ativação neuromuscular da musculatura abdominal abre a energia do Plexo;

- Estímulos para a criação (imagens poéticas):

1. Face a face – experimentação de possibilidades gestuais no momento em que o reflexo coincide com sua imagem. Há uma idéia de harmonia implícita aqui, uma vez que é incongruente pensar que o reflexo no espelho possa ser diferente da imagem que lhe deu origem. A sincronia dos gestos, no entanto, vai pouco a pouco, dando margem à incompreensão, devido à chegada furtiva do estrangeiro. Como esta imagem vai sendo produzida nas relações de improvisação do processo criativo?

2. O conflito: o contato visual de apreensão e agressividade mantém a relação de combate entre os atuantes. É na projeção deste olhar que atua o guerreiro, na busca da autoridade frente a seu oponente. A observação firme e atenta do rival quer prever seu ataque furtivo e projetar seu golpe derradeiro. A investida agressiva, no entanto, é sempre errante, pois o curso do ataque faz surgir uma defesa, que não tarda em traçar seu ataque e assim, sucessivamente, a relação vai se espiralando, Como este processo vai se sucedendo nas relações em ato?

- Exercícios de contato e improvisação sobre a Cena do furtivo êxtase dionisíaco e a relação entre este estado alterado da consciência e uma gradual recuperação da razão;

- Estímulos para a criação:

1. A peça **As Bacantes** nos oferece a imagem das *mênades* correndo freneticamente pelas montanhas, num delírio em busca do êxtase. Desta imagem, propomos um trabalho de correria pelo espaço da sala, traçando uma trajetória tumultuada como se o espaço estivesse sendo ocupado por uma multidão; Trabalho próximo à experiência do “energético” (movimentação intensa e acelerada);

2. Num segundo momento, trabalhar uma gradual recuperação da razão, na medida em que as brumas do delírio vão se diluindo, até o corpo se deparar com seu reflexo no espelho. Como esta proposta vai se desenrolando nas relações em ato?

Organização do material dos laboratórios

Desde o primeiro encontro, nos preocupamos em filmar o conteúdo dos laboratórios, para poder observar a evolução do processo criativo. A observação destas gravações foi fundamental para nos dar um retorno de nossa própria criação. Como já salientado, o corpo, em meio ao transe, dança numa percepção outra que ofusca a habilidade do entendimento em arquivar sistematicamente todas as relações que vão se sucedendo na forma de gestos corporais.

O laboratório provê o itinerário gestual e é através da análise da filmagem que este caminho vai sendo montado. Ao longo de cinco laboratórios, mais de três horas de dança foram gravadas, de maneira que obtivemos um material suficiente para iniciar uma montagem.

A análise dos laboratórios filmados teve por objetivo traçar um esboço dramático das cenas. Um esboço que passou pelos crivos da experimentação na ocasião de novos laboratórios, de maneira que, até o dia da apresentação da obra, a construção coreográfica se manteve como uma montagem em processo, na medida em que os gestos selecionados eram testados a cada novo investimento da linha coreográfica.

Uma tentativa de transformar poesia em prosa: “Face a ecaF”

Considerando a tridimensionalidade do palco italiano e sua relação de oposição com o espectador observa-se, da platéia, o espaço da cena: ao fundo, à direita, surge o Deus Dionisos, o estrangeiro, portando uma luz. Opondo-se a esta imagem, no canto superior esquerdo, uma tina com ramos de videira e um cântaro remete à sabedoria dionisíaca, imersa em obscuridade, portanto se opondo à luz. Numa projeção ao fundo, da direita para a esquerda, Dionisos vem “chegando”; traça uma progressão angular na diagonal até alcançar o proscênio, à direita, de onde traça o caminho final até o



Legenda: cartaz da obra “Face a ecaF” – Flávio Soares Alves e Carlos Contijo

vinho; Sobre a tina, Dionisos brinca com a luz: claridade iluminando obscuridade (o vinho). A intenção, no entanto, vem do ato de um sátiro e, como que aniquilando a ilusão da claridade, Dionisos apaga a luz, derramando sobre ela o vinho.



Legenda: Deus Dionisos

Sem a mediação da luz o sátiro se entrega ao delírio e à busca do êxtase, correndo freneticamente, como que preenchendo todos os espaços da cena. A energia dos atuantes é de intensa excentricidade. Os corpos estão fora de si. Vez ou outra, esta imagem de “excentricidade” é demonstrada usando um recurso cênico-coreográfico: o redemoinho. Os atuantes vêm de lados opostos e se



Legenda: Corpo que escapa

encontram no centro do palco, sempre mantendo a oposição entre eles e o esforço centrípeta que garante a progressão circular. Quanto mais próximos os atuantes se encontram, maior a força centrípeta que os impele para fora, nas margens do palco.

O delírio vai aos poucos se destrinchando, a energia centrípeta do Chakra Básico estaciona e os atuantes se descobrem numa dimensão aberta ao entendimento, portanto mediada no Chakra Laríngeo. Os atuantes se dão conta da oposição entre ambos e se reconhecem como iguais. A cena vai “morrendo”, a luz vacila e num ímpeto: *black out*. De repente, surge entre ambos a fratura: uma moldura de espelho separa o atuante à direita de seu oponente à esquerda. A direção em diagonal da oposição dá maior dramaticidade à cena. Está instalado o conflito;

O sentimento de agressividade para com o duplo é a tônica da terceira cena. Num primeiro momento os atuantes tentam se reconhecer no corpo do outro, na medida em que a frustração aumenta, a agressividade fica mais evidente. Os atuantes trocam gestos de repulsa, na tentativa de desestabilizar o oponente. Se dois corpos não podem ocupar um mesmo lugar no espaço o outro só pode ser meu, então se agarram,



Legenda: face a face



Legenda: Ataque

se ventem um no outro, como que tomando para si a pose de seu “ser fora de si”. A moldura de espelho, no entanto, impede a satisfação da unidade, pois expõe a realidade eclipsada do corpo. Todavia, um imperativo egóico insiste em colidir, em agarrar, em machucar e em se esquivar.

A intensidade dos gestos aumenta vertiginosamente. O corpo vai perdendo o controle de si mesmo, dando margem ao inesperado. O cansaço e a frustração da ilusão intangível aumentam a ansiedade, dando vazão a um delírio, onde a razão não mais alcança. É esta injunção a grande abertura para a conciliação, pois frente a irremediável fratura, o imperativo regulador do corpo se entrega aos desígnios da dança.



Legenda: Persuasão

Os atuentes, cansados de lutar, entre um fôlego e outro da frustração, descobrem-se como parte um do outro e descobrem possibilidades de movimento. A cena se desenvolve nas tentativas de dar movimento a um corpo uno, que se articula dividindo as demandas de esforço, se envolvendo, se enroscando e se arrastando um no outro.

Por fim, como que ampliando a potencia desta unidade, os atuentes descobrem o vinho, na tina dionisiaca. A imagem do Deus Dionisos é resgatada. Dionisos sai levando consigo o cântaro, enquanto a chuva encharca, desfaz, dilui. Não se sabe mais se o Deus está indo ou vindo. Sua experiência furtiva nos mantém apreensivos. A luz vai esmorecendo.

Considerações Finais

O processo de construção de uma obra artística deixou a mostra um processo vulnerável à inscrita do instante. A T.E. abriu caminho para uma experiência corporal mediada num nível insólito da percepção, que reporta a consciência corporal a uma outra cena de sentidos, na qual se desenvolve a performance artística. Esta experiência revelou que a dança não é uma série de movimentos seriados, mas antes uma presença furtiva que preenche o traço de movimento, dando dinâmica à sua trajetória.



Legenda: Amor pornéia

O criador se viu como um aventureiro que desbravou as brumas de um espaço-tempo por vir – a dança – no curso intempestivo de estados alterados da consciência. Este desbravar não garantiu a visão de nada, a não ser do rastro atrás descrito por seu itinerário furtivo. E foi exatamente aí que a dança se encontrava, na sua dimensão mais espontânea, aberta à experiência sensível.

A abertura a este desbravar não é nada fácil. A criação provê a possibilidade de se tanger a percepção insólita da dança, mas são os laboratórios de experimentação que nos aproxima desta realidade. É aí (nos laboratórios) que o corpo faz seu treinamento, em busca do encontro com a percepção sensível. O termo “treinamento” faz referência à estrutura de organização da prática artística. No caso da obra por nós apresentada, - “Face a ecaF” – os laboratórios foram estruturados a partir da vivência de contato e improvisação, suscitado através da Técnica Energética. Esta experiência possibilitou trabalhar um movimento convergente entre prática corporal e criação, como processos complementares que dão origem à arte corporal. A técnica em dança deve estar atenta a estas frentes de trabalho, para dar suporte à experiência do encontro furtivo. É neste encontro que a espontaneidade emerge, como uma faísca dionisiaca, em meio ao vigor do gesto corporal.

O treinamento que não leva em conta a furtiva experiência da criação se fecha a um sistema de convenções específicas, rendidas por suas próprias prerrogativas instituídas. O movimento de negociar a cifra (o traço de movimento) como figura torna-se tão neurótico e viciado, que a suposta dança, torna-se representação, ou seja, torna-se uma máscara, um “faz de conta”.

A criação, por outro lado, não é senão uma forma que irrompe do corpo. Assim, se o meio expressivo não apresenta condições mínimas sobre as quais a criação ganha forma, perde-se o controle desta mediação, dando origem a conflitos ou à imobilidade. É possível extrair uma experiência estética deste desequilíbrio? Não duvido que seja, mas não é isto que está em discussão, mas sim o fato de que, sendo como for, de qualquer maneira a criação reclama por um meio, se não puramente corporal, pelo menos híbrido. A evolução das tecnologias permite a negociação destes meios, abrindo possibilidades infinitas à arte de performance. Todavia, o artista do corpo não pode prescindir do corpo como meio fundamental de expressão – daí a necessidade do treinamento.

Criação e treinamento: duas faces da mesma moeda: ambos são construtores da arte corporal e sinalizam um furo que impossibilita ver a dança como produto, mas como processo em contínua re-construção.

Referências

Para dissertação e tese, ver exemplo de referência:

ALVES, Anamaria Feijó. **Docentes da PUCRS e suas concepções sobre universidade**: um diálogo necessário. 1995. 118p. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Pontifícia Universidade do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1995.

ALVES, Flávio. Soares. **“Face a ecaF”**: quando Tu dança. 2006. 151p. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP – Campinas, 2006.

BRITTO, A. B. **O inconsciente no processo criativo do ator**: por uma cena dos sentidos. 2001. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-graduação, Escola de Comunicações e Artes – ECA – Universidade de São Paulo – USP – São Paulo, 2001.

CESAROTTO, O. **No olho do Outro**. São Paulo: Iluminuras, 1996.

EURÍPEDES. **Ifigênia em Áulis; As fenícias; As Bacantes**. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

LACAN, J. **Escritos**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1978.

SOARES, M. V. **Técnica Energética**: fundamentos corporais de expressão e movimento criativo. 2000. Tese de doutoramento – Programa de Pós-graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP - Campinas, 2000.

WOSIEN, M. G. **Sacred Dance**. London, Thames and Hudson, 1974.

Ciranda de Histórias: construção coletiva de poesia e conhecimento

Sonia Rangel e turma 2004 a 2007 da Licenciatura em Teatro da UFBA¹

RESUMO: Texto dramático musical infanto-juvenil, incluindo diversas técnicas do Teatro de Animação, resultado de processo criativo e colaborativo desenvolvido e levado a público em vários componentes curriculares, como parte da formação da turma da Licenciatura em Teatro, da Escola de Teatro da UFBA que concluiu seu curso em 2007.

PALAVRAS-CHAVE: Processos Criativos; Dramaturgia; Teatro de Animação

ABSTRACT: Dramatic musical text for children and youth, including various techniques of Animation Theater, as the result of a collaborative and creative process developed and led to the audience in various disciplinary university components, as final requirements of training students in the class of degrees in Theater, at the Theatre School of UFBA, in 2007.

KEYWORDS: creative process, Script, Animation Theater

¹ Atriz e artista plástica, docente dos Programas de Pós-Graduação em Artes Cênicas e em Artes Visuais da Universidade Federal da Bahia, Brasil.

Ciranda de Histórias sinaliza a consequência produtiva que o sistema modular, em atual vigência na Escola de Teatro na Graduação, estimulou e permitiu acontecer. Nascido da continuidade grupal e integração de módulos em vários componentes que tive a oportunidade de lecionar e coordenar para uma turma ao longo de cinco semestres; nos dois primeiros, ano de 2004: Fundamentos da Arte na Educação, Improvisação e Jogos Dramáticos, Teatro de Formas Animadas I, quando as primeiras improvisações e roteiro cênico, que deram origem a esse texto, compuseram a mostra final do segundo módulo. Realizamos apresentações em sala de aula para convidados, crianças e adultos. Deste primeiro momento participaram: Bira Azevedo, Camila Bonifácio, Carla Bastos, Daiane Gama, Diana Ramos, Eliana Souza, Eliete Teles, Emiliano Souza, Fábio Gonzalez, Francisco André, Gessé Araújo, Ive Carvalho, Jandiana Barreto, Jorge Cardoso, Laili Flórez, Roque Souza, Roseli dos Santos, Rubenval Menezes, Valdéria Souza e Wellington Borges.

Num segundo momento evoluímos para a escrita em forma dramática, realizada a partir dos roteiros e anotações das aulas e improvisações anteriores. Essa escrita foi uma unidade de trabalho do componente Dramaturgia e Criação Coletiva. Em paralelo, com Teatro de Formas Animadas II, estudamos em prática de atelier os aspectos teóricos e técnicos relativos a materiais, forma, cor e luz e a diferentes modos de construir objetos, bonecos e máscaras para cena. Em Teatro de Formas Animadas III, aperfeiçoamos os objetos realizados anteriormente, adequando-os através dos vários modos de uso nas improvisações e na criação de personagens e cenas com os mesmos. Em Teatro de Formas Animadas IV, cenas novas foram criadas em grupos menores, ao lado do estudo histórico e estético desta forma teatral em sua tradição e na contemporaneidade. Também o texto dramático foi corrigido e concluído.

Num terceiro momento, como projeto de pesquisa, **Ciranda de Histórias** foi incorporado ao Núcleo de Plástica e Cena, integrando ensino-pesquisa-extensão e realizamos leituras dramatizadas para apreensão de todas as modificações operadas desde o seu início. Aperfeiçoamos o canto e o próprio texto, com público de convidados, almejando a sua futura encenação. O espetáculo finalmente foi apresentado, na sala 5, na Escola de Teatro; na “Escola

Apito”, Associação Paulo Donucci, em Camaçari; e no Liceu de Artes e Ofícios, durante o ano de 2007; para alunos de escolas públicas do Pelourinho e seu entorno, ONGS, professores da capital e do interior e outros convidados; perfazendo um total de 10 apresentações, para um público de cerca de 700 espectadores. Repercutiu na memória dos que o fizeram, assistiram e debateram, pois também nos ensinou a perceber e produzir, de modo coletivo e aventureiro, o conhecimento pela via da poesia.

Como resultado de pesquisa, a atual publicação do seu texto dramático poderá ser utilizada em outros momentos da nossa vida profissional e também inspirar outros artistas-educadores. Essas pequenas conquistas se tornaram valiosas, meus parabéns a essa turma com o carinho que levamos para muito além do texto e do espetáculo.

CIRANDA DE HISTÓRIAS

Texto musical infanto-juvenil para atores e Teatro de Animação.

Abertura

Personagens:

MESTRE DE CERIMÔNIA

NARRADOR

DUAS ÁRVORES (personagens coletivos, nascem da transformação das duas pedras brancas que compõem o cenário)

VENTO (personagem coletivo, um pequeno grupo de atores)

GORDA

RECÉM-NASCIDO

O POVO (todo o grupo de atores e atrizes)

Quando o público entra há no palco pouca luz. Na penumbra, compondo um “cenário”, visualizam-se três volumes formados pelo elenco escondido sob panos de malha. Representam, em formas arredondadas e congeladas, duas pedras brancas, uma de cada lado do palco e outra maior e colorida ao centro. No meio do volume maior e central esconde-se também um pequeno praticável, vazado ao centro, ele permitirá esconder a atriz, ou o ator, que fará o recém-nascido e, também, possibilitará que a atriz que fará a Gorda fique num nível mais alto e o mesmo pano da pedra colorida componha, com os atores ainda embaixo, o volume da sua grande saia para o desenrolar da cena até o nascimento.

Entra o Mestre de Cerimônia.

MESTRE DE CERIMÔNIA

Se você ficar, verá
Pedras, vento e brinquedo,
Pés e mãos personagens,
Baú de fantasma e circo
Muita intriga e segredo.
Filha do vento e das flores
A imaginação é quem conta
Convido você a escutar
Em canto, música e dança
Essa história está quase pronta.

Quase porque uma parte,
Escute bem, eu garanto,

Dela, nunca se encontra,
 É seu coração quem revela
 Em graça, alegria e espanto.

Brincadeira levada a sério
 Por nós, brincantes da arte,
 Para história de aprendizes,
 Foram mares, céus, lembranças,
 Nossos “Livros” em toda parte.

Respeitável público, aqui, antes,
 Muito obrigado/a por sua presença,
 Para dar início à Ciranda
 De amor e de outras histórias
 Pedimos, honrados, a sua licença.

O mestre-de-cerimônia se dirige para o canto do palco e inicia, no violão, a música “Pedrinha miudinha”. A primeira estrofe ele canta só, depois cantam as atrizes, em terceiro, somente atores, e, por último, todos cantam juntos a segunda estrofe da música. Durante este canto atores e atrizes continuam ainda debaixo dos panos compondo o cenário como pedras.

Música

Pedrinha miudinha
 Pedrinha de Aruanda ê
 Lajedo, tão grande...
 Tão grande de Aruanda ê

Três pedras
Três pedras dentro dessa aldeia
Uma é maior, outra é menor...
A mais pequena é que nos alumeia.

NARRADOR

Era uma vez, numa terra muito distante, lá, bem pra lá de Aruanda, quando um dia...

O mestre-de-cerimônia puxa a segunda música “Vamos Chamar o Vento” e num jogo de ação e reação, junto com o mestre-de-cerimônia, os atores cantam para que as atrizes possam responder. As pedras brancas começam a se mexer até virarem árvores. Na pedra do meio aparece apenas uma mulher no alto, a Gorda, o pano da pedra vira a sua saia. Logo após, entra o Vento, personagem coletivo, enquanto o mestre-de-cerimônia puxa com o pandeiro a batida de “Vamos chamar o vento”. Nesse momento, as árvores já formadas começam a cantar também a mesma música do vento.

GORDA

O Vento falou comigo,
Eu ouvi, ninguém ouviu.
Ouvindo falar o Vento
O meu coração se abriu.
Dentro dele entrou um mundo
E nunca mais saiu.

Mestre-de-cerimônia com o pandeiro puxa a música e cantam duas vezes.

Música

Vento que balança as palhas do coqueiro...
 Vento que encrespa as ondas do mar
 Vento que assanha o cabelo da morena
 Me traz notícias de lá....

Vento diga, por favor,
 Aonde se escondeu o meu amor...

Em seguida, o Vento puxa a música e as árvores respondem com “Eu vou” intercalando e mais baixo para não encobrir a voz da Gorda. O ritmo desta cena vai num crescente até o ab... da Gorda.

VENTO (*cantando*)

Eu vou balançar gandaia.

GORDA

Pára vento!

VENTO (*cantando*)

Eu vou balançar gandaia.

GORDA

Pára vento!

VENTO (*cantando*)

Eu vou balançar gandaia.

GORDA

Assim não, vento!

VENTO (*cantando*)

Eu vou balançar gandaia.

GORDA

Papai não deixa!

VENTO (*cantando*)

Eu vou balançar gandaia.

GORDA

Mamãe também não!

VENTO (*cantando*)

Eu vou! Eu vou! Eu vou! Eu vou... (*Vento e Gorda dialogam numa efusão*)

GORDA Ahaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa.

Inicia-se outra música com todos cantando duas vezes. Durante esse canto, os atores e atrizes que faziam as árvores colocam os tecidos brancos na frente da Gorda, como se fosse um berço.

Música

A menstruação não desce

A chuva não dá sinal,

Quem seu mal no mel padece,

Seu bem conserva no sal.

Nesse momento, uma atriz sai debaixo do pano da Gorda como um bebê nascendo e cai em cima do berço. O bebê chora. Os outros atores que ainda estavam debaixo da saia da Gorda, saem agora do pano e num ritual vão levantando a criança até colocá-la no chão de pé. Os atores que compõem o personagem Vento pegam seus panos e os transformam em asas colocando-se por trás da Gorda. Todos cantam.

Música

Periquito Maracanã, cadê a sua laiá. (*duas vezes*)

Faz um ano, faz um dia, que eu não vejo ela passar.

No final dessa música para o início da próxima, a composição anterior com as asas se desfaz, todos se juntam ao centro do palco, parte do grupo, de costas para o público e situado mais atrás, pega os tecidos que estão em cena e os colocam sob a roupa, criando volume na barriga, reaparecem de frente fazendo uma homenagem às grávidas. Todos cantam.

Música

Tá caindo fulô, ê, tá caindo fulô.

Tá caindo fulô, ê, tá caindo fulô.

Lá do céu, cá na terra, ê, tá caindo fulô.

Lá do céu, cá na terra, ê, tá caindo fulô.

Essa estrofe é repetida algumas vezes, cantada e dançada num ritmo de Samba de Roda, evoluindo de uma forma livre, individual ou em duplas, até formar um semicírculo de frente para a platéia. Cantando e dançando vão saindo aos poucos.

Primeira história: um amor quase perfeito

Personagens-objetos:

AMARELINHA (uma estrela, boneco de vara)

DAVI (uma estrela, boneco de vara)

PAN (uma lua feita num pandeiro)

CADERNO DE TUDO DE GESSÉ (um caderno)

LUCÍOLA-LUCÉLIA (uma só boneca com duas personagens ligadas pela cintura, aparecem, uma de cada vez, escondidas pela saia.)

Esta cena acontece por trás de um pano estendido para esconder os manipuladores. As estrelas Amarelinha e Davi e a lua Pan entram em cena cantando, emendando com o canto do final da cena anterior.

Música

Tá caindo amor
Ê! Ta caindo amor
Tá caindo amor
Ê! Ta caindo amor
Lá do céu
Cá da terra
Ê! Tá caindo amor
Lá do céu
Cá na terra
Ê! Tá caindo amor.

Lucíola entra em cena também cantando, enquanto as estrelas e a lua formam cenário e coro e acompanham. Toda a cena é cantada.

LUCÍOLA

Ó lua

CORO

Thurururu....

LUCÍOLA

Me arranja um namorado

CORO

Thurururu....

LUCÍOLA

Um príncipe encantado

CORO

Thurururu...

LUCÍOLA

Que goste só de mim

CORO

Thururururu...

Entra o Caderno de tudo de Gessé também cantando.

CADERNO DE TUDO DE GESSÉ

Às vezes no silêncio da noite

Eu fico imaginando nós dois

E fico ali sonhando acordado

Juntando o antes, o agora e o depois.

Lucíola interrompe a cantoria.

LUCÍOLA

(suspirando) Ai que voz bonita!

CADERNO DE TUDO DE GESSÉ

(nervoso) Que... que... que... que... quem é você?

LUCÍOLA

Oi! Eu sou Lucíola. Uma menina muito triste.

CADERNO DE TUDO DE GESSÉ

Oh! Mas porque você é triste? Você é tão bonita!

LUCÍOLA

Ah! Obrigada, mas é por que eu tenho uma irmã gêmea e nós somos siamesas.

CADERNO DE TUDO DE GESSÉ

(*surpreso*) Mas se é siamesa, onde ela está?

LUCÍOLA

Espere um momento que eu vou chamá-la.

Lucíola girando rápido faz aparecer o 2º personagem, Lucélia.

LUCÉLIA

(*antipática e implicante*) O que você quer com a minha irmã? Hein?

CADERNO DE TUDO DE GESSÉ

(*assustado e recuando*) É... e... e... eu... não... não... não quero nada!

LUCÉLIA

E de mim? O que você quer?

CADERNO DE TUDO DE GESSÉ

De você eu quero distância... E quer saber de uma? Eu vou dar no pé.

O Caderno de tudo de Gessé sai de cena deixando Lucélia sozinha resmungando. Lucélia zangada torna a girar e faz aparecer o 1º personagem, Lucíola.

LUCÍOLA

Ah! Onde está o Caderno de tudo de Gesse? (*Inconsolável*) Oh! Como sou infeliz. Oh! Estrelas... Eu queria tanto me separar de minha irmã.

A estrela Davi despenca do céu.

DAVI

Ohooooooooooooops!

LUCÍOLA

(admirada) Ih! A estrela caiu do céu!

DAVI

Oi! Eu ouvi o seu desejo e... eu posso ajudar você!

LUCÍOLA

Mas como?

DAVI

Eu vou fazer uma mágica 'pala' 'sepalar' vocês duas.

LUCÍOLA

Será que isso vai funcionar?

DAVI

'Clalo'! É só você 'acleditar' que tudo 'dalá' 'celto'.

LUCÍOLA

(eufórica) Está bem! Eu acredito em você!

DAVI

(fazendo uma mágica) 'Etlelinha' 'estlelinha' 'sepale' essas duas menininhas.

'Estlelinha' 'estlelinha' 'sepale' essas duas menininhas.

Lucíola sai de cena rodopiando. Pan, a lua, despenca do céu.

DAVI

(à parte para o público) Ih! Acho que eu fiz alguma coisa 'elada'.

Davi retorna ao céu.

PAN

(atordoado) Aaaaaii!...O que foi que aconteceu? (olhando para todos os lados) O que é que eu estou fazendo aqui?

O caderno de tudo de Gessé entra em cena cantando sem perceber a presença de Pan.

CADERNO DE TUDO DE GESSÉ

Índia seus cabelos nos olhos caídos

Negros como a noite que não tem luar...

PAN

(interrompendo e admirado) Nossa! Que voz bonita! Quem é que está cantando?

CADERNO DE TUDO DE GESSÉ

Sou eu o Caderno de tudo de Gesse. Quem é você? Cadê aquela menina que estava aqui? O que você fez com ela?

PAN

Eu sei lá de menina nenhuma. Epa! Ta me estranhando rapaz? Eu sou Pan, o pandeiro. *(Confuso)* Eu nem sei o que estou fazendo aqui. Eu sou ator, sabe? Estava servindo de cenário numa história de amor onde eu era a lua, e de repente vim parar aqui.

CADERNO DE TUDO DE GESSÉ

(cheirando Pan) Hummm! Estou reconhecendo esse cheiro.

PAN

Que cheiro o quê? *(Nervoso)* Sai pra lá, Mané.

mágica sem saber! Irei desfazer esse mal entendido.

Estrelinha Amarelinha desfaz o encanto como num passe de mágica. Lucíola volta.

ESTRELINHA AMARELINHA

(para Pan) E você suba!

PAN

Opa! Nem precisa mandar duas vezes.

Pan retorna ao céu.

ESTRELINHA AMARELINHA

Agora que está tudo resolvido (para Lucíola) você deve se aceitar como você é.

(Para o Caderno) e você deve aceitar as pessoas como elas são.

Estrelinha Amarelinha retorna ao céu.

CADERNO DE TUDO DE GESSÉ

Lucíola! Sabe de uma coisa?

LUCÍOLA

O quê?

CADERNO DE TUDO DE GESSÉ

Você é muito bonita!

LUCÍOLA

Ah! Obrigada!

CADERNO DE TUDO DE GESSÉ

E sabe qual é o meu segredo?

CADERNO DE TUDO DE GESSÉ

Não, qual é?

CADERNO DE TUDO DE GESSÉ

Eu sempre olhava pra você quando ia lá na biblioteca.

LUCÍOLA

Eu também ficava de olho em você, mas é que eu tinha vergonha...

CADERNO DE TUDO DE GESSÉ

Sua capa vermelha é muito linda!

LUCÍOLA

Obrigada.

CADERNO DE TUDO DE GESSÉ

Posso te fazer um pedido?

LUCÍOLA

Depende... Que pedido?

CADERNO DE TUDO DE GESSÉ

Você promete não contar nada pra sua irmã?

LUCÍOLA

Ah! Ela gostou de você, ela é tão boazinha...

CADERNO DE TUDO DE GESSÉ

Você quer namorar comigo?

LUCÍOLA

(eufórica) Ah! Seria maravilhoso!

CADERNO DE TUDO DE GESSÉ

Posso te dar um beijo?

LUCÍOLA

Mas aqui, na frente de tanta gente?

CADERNO DE TUDO DE GESSÉ

É verdade, é melhor não. Dança comigo?!

LUCÍOLA

Dançar eu quero.

Lucíola e o Caderno dançam enquanto as estrelas e a lua cantam uma música no céu.

Cena de Transição

Personagens:

FILOSOFANDO (um boneco)

GIRA-MUNDO (personagem-objeto, um livro)

FILOSOFANDO

Ah... O amor! Eu já viajei pela França, pela Inglaterra, pela Espanha, pela África e nunca vi um amor tão lindo assim...

GIRA-MUNDO

(entrando em cena, interrompe) Blah! Blah! Blah! Amor? Filosofando, Blah! Sai pra lá pegajoso. Eu prefiro história de terror!!!

FILOSOFANDO

Você não é nem um pouquinho romântico, Gira-mundo.

GIRA-MUNDO

História de amor é pra menina. Eu prefiro história de suspense, como esta que vem aí. Era uma vez, numa noite bem escura, numa casa grande, todos estavam dormindo, aí, os objetos acordaram e começaram a brincar... aí...

FILOSOFANDO

(*interrompendo*) Ih!... Já vai contar tudo sozinho é? Quero só ver se é boa mesmo.

GIRA-MUNDO

Com vocês...

OS DOIS

Uma noite do barulho!

Segunda história: uma noite do barulho

Personagens-objetos:

RADIOLITO (um radinho portátil)

PIRÂMIDE (uma pirâmide feita de papelão ou de qualquer outro material leve, em proporção menor que a chave)

COLAR (um colar)

CHAVE (uma chave antiga e bem grande)

FLAUTULITO (uma flauta)

Palco sobre um móvel pequeno, de quarto, tipo uma mesinha de cabeceira ou um baú, após as pessoas irem dormir, objetos ganham vida. Os atores manipuladores, com luvas e roupas pretas, atuam em volta do móvel. Radiolito acorda a turma.

RADIOLITO

Boa noite pessoa! Está na hora de acordar! Ah! Ninguém ouviu? Acho que vou despertar. Pim pim pim pim pim pim...

PIRÂMIDE

Boa noite, Radiolito!

COLAR

Boa noite, dona Chave!

CHAVE

Oi pessoal, ainda bem que vocês acordaram...

TODOS

Vamos brincar de que hoje!?

PIRÂMIDE

Sei lá. Quem decide é a chave.

CHAVE

Eu já estou velha, cansada, quero dormir, não quero brincar...

RADIOLITO

Então vamos brincar sem a chave!

COLAR

Ah! Então vamos!

CHAVE

Ah! É? Vocês vão ver... Me aguardem.

PIRÂMIDE

Vamos brincar de quê?

COLAR

Vamos brincar de futebol!

PIRÂMIDE

Ótimo! Eu sou a bola.

COLAR

E eu sou a trave!

Brincam de bola e comemoram um gol. De repente ouvem um barulho estranho e interrompem a brincadeira.

RADIOLITO

O que foi isso?

PIRÂMIDE

Não fui eu.

COLAR

Nem eu!

CHAVE

(escondida debaixo do móvel) Buuuuuuuuu, buuuuuuuuu, buuuuuuuu (de repente ouve outro barulho que não é o dela e grita revelando o seu disfarce)

Uaiiiiiiiiiii...

RADIOLITO

Ah! Então era você Dona Chave? Fazendo barulho pra assustar a gente?

CHAVE

Não, dessa última vez não fui eu, juro!

Ouvem novamente o barulho, agora mais forte.

PIRÂMIDE

Ouçam. O barulho vem de lá.

Ouvem novamente o barulho. Correm para o lado oposto.

TODOS

Uaiiiiiiiiiii

CHAVE

Vem de lá mesmo. Quem vai ver?

COLAR

Vai você pirâmide, que é mais velha.

PIRÂMIDE

Eu não. Mais velha é a Dona Chave... Tá bom, eu vou... *(ouve novamente o barulho e corre)* Aiii...Vai você Chave. Você é a mais velha.

CHAVE

Ai, tô com medo, não quero ir sozinha...

RADIOLITO

Então vamos todos!

TODOS

Coragem! Vamos! *(tremendo de medo, vão juntos)*

Quando todos se aproximam sai de dentro do móvel Flautulito.

TODOS

Aiiiiiii!

FLAUTULITO

Oi pessoal!

TODOS

Ah! É o Flautulito!

FLAUTULITO

Fiquei tanto tempo preso aqui dentro que acabei descobrindo sozinho novas possibilidades de ressonância do meu corpo.

RADIOLITO

Então mostra aí pra gente!

Flautulito improvisando e experimentando consigo mesmo emite vários sons. Um som de outra flauta é produzido fora da cena para acompanhar a sua performance. De repente o dia amanhece. Ao longe alguém cantarola “Ciranda, cirandinha... vamos todos cirandar”... Ouvem-se conversas e ruídos de pessoas na casa.

COLAR

Chi!... Já é de manhã! Vamos dormir.

TODOS

Vamos!

FLAUTULITO

Vamos logo antes que nos vejam.

Os objetos congelam na posição do início da cena. Os atores manipuladores saem de cena. O canto aumenta de volume cantado por todos nas coxias.

Música

Ciranda cirandinha vamos todos cirandar

Vamos dar a meia volta

Volta e meia vamos dar...

Cantando e brincando durante a mesma música, dois atores entram e rapidamente tiram de cena o móvel com todos os objetos.

Cena de Transição

Personagens-bonecos:

VOVÔ (tipo marionete)

NETINHA (tipo de luva ou também marionete)

Netinha entra em cena cantarolando um pouco da cantiga “Ciranda cirandinha...” procura e espera pelo avô, que entra em seguida, chegando da rua, depois conversam.

NETINHA

Vovô! Vovô! Vovô!

VOVÔ

O que é minha netinha?

NETINHA

Eu brinquei a tarde toda, já é de noite Vovô, conta uma história pra mim?

VOVÔ

Tudo bem...

NETINHA

Vovô, você tinha que perguntar primeiro se eu fiz o dever de casa!

VOVÔ

Ah, sim. Você já fez?

NETINHA

Sim. Eu fiz o dever de matemática, português, geografia, o de história e inglês...

VOVÔ

Tudo bem. Mas que história você quer que eu conte?

NETINHA

Qualquer uma. Eu gosto de todas que você conta!

VOVÔ

Ta bom, vá pro seu quarto que daqui a pouco eu vou lá contar. Vai, vai... (Netinha sai de cena) Hummm, mas que história vou contar hoje... Essa menina cada dia me pede uma... deixe-me ver... Ah!... Já sei! Hoje vou contar uma história de circo! É isso aí, do Grande Circo Braço... Mas de onde foi mesmo que eu tirei essa agora? Circo Braço? Hum... hum... (vai saindo de cena rindo com ele mesmo) Circo Braço!?!...

Terceira história: o Grande Circo Braço

Personagens-mãos caracterizados com poucos elementos e maquiagem:

PALHAÇO (maquiagem e um nariz sobre a mão)

MARIA TERERÊ (mãe, uma saia no pulso e maquiagem sobre a mão)

MARGARIDA (idem)

CHIQUITA BACANA (filha, idem)

MAURO METRALHA (um colarinho no pulso e maquiagem sobre a mão)

Uma cortina, agora com fitas coloridas penduradas, os manipuladores estão escondidos por ela. O Palhaço aparece no centro do palco e as outras, Maria Tererê, Margarida e Chiquita Bacana se colocam como platéia.

PALHAÇO

Boa tarde criançada! Boa tarde garotada! Senhoras e senhores! Eu sou o palhaço Mão-mão do Grande Circo Braço!

TODOS

Êh, êh, êh!

PALHAÇO

Hoje tem marmelada?

TODOS

Tem sim senhor.

PALHAÇO

Hoje tem palhaçada?

TODOS

Tem sim senhor.

PALHAÇO

E o palhaço o que é?

MARGARIDA

Ladrão de mulher!

CHIQUITA BACANA

Mãe, o palhaço é ladrão???

MARIA TERERÊ

Não, minha filha. Fique quietinha.

PALHAÇO

Não... não... não... não... Aqui não tem ladrão. Aqui é tudo muito seguro.

CHIQUITA BACANA

Ah! Bom...

PALHAÇO

Então vamos dar início ao nosso *show* de calouros. Quem gostaria de vir aqui mostrar o seu talento?

CHIQUITA BACANA

Eu! Eu! Escolhe eu!

MARGARIDA

Não, eu! Eu! Escolhe eu!

PALHAÇO

(para Margarida) Você mocinha! Pode vir! Você de roupa branca.

MARGARIDA

(Alegre) Ele me escolheu, fui eu, fui eu.

CHIQUITA BACANA

(Triste) Olha mãe ele não me escolheu. Eu queria tanto ir!

MARIA TERERÊ

Calma minha filha, hoje não foi a sua vez, mas você terá outra chance.

PALHAÇO

E então minha jovem! Como é o seu nome?

MARGARIDA

Margarida!

PALHAÇO

E o que você sabe fazer?

MARGARIDA

Eu sei dançar e cantar e o meu sonho é ser bailarina.

PALHAÇO

Ah, você quer ser bailarina aqui do nosso circo?

MARGARIDA

Não! Eu quero ser bailarina do circo de Moscou.

PALHAÇO

Ah! Mas aqui têm muitas “moucas”, baratas, ratos...

MARGARIDA

Piada sem graça! Eu quero ser bailarina do circo de Moscou!

PALHAÇO

Está bem... Está bem! Mostre todo o seu talento.

MARGARIDA

(cantando e dançando) Percebendo bem, todo mundo tem piolho, marca de vacina ou bexiga, se for olhar bem, todo mundo tem preba só a bailarina que não tem.

PALHAÇO *(interrompendo)*

Garotinha você gosta de cantar, não é?

MARGARIDA

Gosto.

PALHAÇO

Então, por que não aprende?

MARGARIDA

(*chorando*) Piada sem graça.

PALHAÇO

Aplausos! Aplausos! Pode voltar para o seu lugar. Obrigada pela sua participação. E o *show* de calouros é patrocinado pelo xampu de laranja... Para os seus cabelos ficarem um bagaço!

MARGARIDA

Outra piada sem graça.

MAURO METRALHA (*entra roubando a cena*)

Mauro Metralha na área, rapaziada.

PALHAÇO

Desculpe meu amigo, mas o *show* de calouros já acabou.

MAURO METRALHA

Que mané *show* de calouro o quê, isso aqui é um assalto!

PALHAÇO

De fato o senhor é um bom ator, quase me convenceu.

MAURO METRALHA

Que ator que nada, Mauro Metralha não é brincadeira não e eu tô falando sério.

Todos começam a gritar e a correr, desesperados.

MAURO METRALHA

Mãos ao alto! (*Todos gritam e suspendem a mão*) Passa a grana! (*voltam a gritar*)

Cala a boca todo mundo.

CHIQUITA BACANA

Ahaaaaaaaaaai!...

MAURO METRALHA

E a menininha também.

CHIQUITA BACANA

Seu ladrão, porque o senhor não vai roubar um banco?

MARIA TERERÊ

Minha filha fique quieta... Não se meta nisso.

PALHAÇO

E por que o senhor não vai assaltar um salão de manicure? Lá tem um monte de mãos.

(Mauro se volta para Margarida e antes que ela diga qualquer coisa) Não precisa dizer nada.

MAURO METRALHA

O meu ramo é o circo. Vamos, passa logo a grana.

(O Palhaço sai de cena e volta com um saquinho de dinheiro, dá o dinheiro para Mauro).

MAURO METRALHA

Valeu rapaziada pela colaboração de vocês. Fui...

MARIA TERERÊ

Esse circo não tem segurança nenhuma...Vamos embora, minha filha.

PALHAÇO

Oh desculpem, isso nunca aconteceu antes.

MARIA TERERÊ

Eu quero meu dinheiro de volta.

TODOS

(Burburinho) Que falta de segurança! Vamos embora! Nunca mais eu volto aqui.

Mauro entra. Todos começam a gritar.

MAURO METRALHA

Calma, calma. Só voltei para agradecer a participação de vocês na minha performance e devolver a grana de vocês.

PALHAÇO

Como assim, performance?

MAURO METRALHA

É, sou ator profissional, tenho DRT e tudo. Sou formado pela escola de teatro da UFBA.

Ouve-se um burburinho geral.

PALHAÇO

Ah! É? Quer dizer que era tudo brincadeira? Volta aqui que eu vou te meter a mão.

Todos saem em balburdia atrás de Mauro Metralha.

MAURO METRALHA

Nada disso, pode ir parando, todo mundo saindo que eu tenho que anunciar a próxima cena... bora... bora... filinha indiana... isso mesmo... saindo, saindo.
(*Todos saem*)

MAURO METRALHA

Finalmente um solo. (*dança e faz gaiatices*) Tudo o que Mauro Metralha merece ahhhh PALHAÇO

(*aparece e imita Mauro*) Ahhhh

MAURO METRALHA

E para acabar com essa leseira, quero anunciar uma história muito boa ahhhh

PALHAÇO

(reaparece e imita Mauro de novo) Bahhhhhhhh.

MAURO METRALHA

Sai daqui Palhaço... mas é palhaço mesmo! Com vocês:

PALHAÇO

Quem anuncia hoje não é você rapaz, Bhhhaa!... É só isso que eu queria te lembrar.

Cena de Transição

Personagens:

MARICOTINHA, uma cobra, boneco de meia, ou vara.

MARICOTA, outra cobra, boneco de meia, ou vara.

Ao final da disputa de cena de Mauro Metralha com o Palhaço, entra em cena Maricotinha, a rabugenta. A cobra desce devagar e fica na boca de cena esperando, fica olhando impaciente à espera da outra. São duas velhas amigas, Maricota é bem humorada, de bem com a vida. As duas adoram fofocar.

MARICOTA

(meio sem graça) Olá!

MARICOTINHA

Olá Maricota! Até que enfim! Estou lhe esperando há horas! Quase que a gente perde a cena!

MARICOTA

(Rindo) Minha filha você ouviu a história daquele roubo que ocorreu no circo? Tudo disfarce! Menina, e aquela desafinada! Hum... Acha que cantar é pra

qualquer um...

MARICOTINHA

Bem feito, são umas metidas, era justamente o que elas queriam, tomaram foi susto.

MARICOTA

Na verdade, eu cheguei até a cochilar bem enroladinha lá no alto da goiabeira, acordei na hora da gritaria, mas achei divertido, bem que o tal de Metralha é um gaiato, enrolou até o Palhaço, o dono do circo.

MARICOTINHA

Deixa de ser besta! Aquilo fazia parte do número, claro que o Palhaço sabia. E foi ele que defendeu a entrada da gente. Você cochilando, vendo o roubo no circo e eu aqui lhe esperando! Ora! Não combinamos de anunciar a outra história, eu e você?

MARICOTA

Bem, deixa isso para lá. Chiiii!... Você tá cada dia mais rabugenta. (*se dirige ao público sozinha*) Então com... com vocês, mais uma volta bem desenrolada, bem animada dessa Ciranda de...

MARICOTINHA

(interrompendo zangada) *Puxa vida! Eu esperei você um tempão!* (Maricotinha dá uma pequena mordida na amiga, como se fosse um beliscão) *Agora pelo menos me espere!*

MARICOTA

Está bem, tá bem. Não se fala mais nisso. (*meio sem graça, dividida entre a amiga e o público*) Essa nova história também é cheia de arte, vamos. Vamos logo! Pra depois assistir lá do alto da goiabeira. (*as duas se aproximam, se olham fazendo as pazes, pigarreiam para limpar a garganta e juntas anunciam*)

O rato que queria ser astro.

Quarta história: o rato que queria ser astro

Personagens brinquedos e objetos:

ESQUILODONGO, boneco de pelúcia.

JAMES MIAU, boneco de pelúcia.

SÍLVIO SAPO, brinquedo de madeira com rodas, cabo para empurrar e boca articulada com as rodas.

ANGÉLICA, boneca com saia ampla, tipo abajur.

FELIPE, rato-brinquedo de dar corda.

ROBOTINIC, um celular, ou calculadora, ou qualquer aparelho eletrônico pequeno.

O espaço para o início desta história poderá ser limitado por um tapete redondo sobre o chão. Está em cena James Miau. Entram Esquilodongo - montado no cabo de madeira do outro personagem-brinquedo - Silvio Sapo, conduzidos pelo mesmo ator-manipulador.

ESQUILODONGO

E aí Miau, beleza?

JAMES MIAU

Quem tá falando? Cadê?

ESQUILODONGO

Aqui em cima, cara!

JAMES MIAU

Ah, cara! E aí?

ESQUILODONGO

Beleza cara, perãê que eu tô descendo (*Esquilodongo desce de Silvio Sapo escorregando pelo cabo. James Miau e Esquilodongo se cumprimentam*) Ó,

esse aqui é um amigão, Silvio Sapo.

JAMES MIAU

E aí, Silvio Sapo? (*Cumprimentam-se*) Hei, tem alguma coisa na boca dele.

ESQUILODONGO

Deixa-me ver... Hei, é uma mosca.

SÍLVIO SAPO

O quê? Nem gosto disso.

Entra Angélica gritando. Ela tem um rato debaixo de sua saia e entra sendo puxada por ele.

ANGÉLICA

Ah! Socorro! Tem um rato no meu vestido!

JAMES MIAU

Um rato?

O rato sai da saia de Angélica e James Miau corre pra cima dele, é surpreendido por golpes de luta por parte do rato.

JAMES MIAU

Calma, cara! Eu tô de barriga cheia.

FELIPE

Eu não acredito em gato nenhum.

JAMES MIAU

Peraê! Eu tô te reconhecendo de algum lugar.

FELIPE

Me reconhecendo? Como assim? Eu não sou amigo de gato nenhum.

JAMES MIAU

Você não é o Felipe Folgado?

FELIPE

Ah! Tô te reconhecendo. (*Cumprimentam-se*).

JAMES MIAU

E aí, cara? Ta fazendo o quê?

FELIPE

Ah! Tô tentando atravessar a fronteira e ir pra Hollywood.

A conversa é interrompida pela entrada de Robotinic.

ROBOTINIC

Eu sou Robotinic. Eu vim para destruir a vida de vocês e neste exato momento estou mandando uma onda de radiofrequência extremamente cancerígena para o cérebro de vocês que os destruirá em 10 segundos.

FELIPE

Ih... O caixa eletrônico aí pirou de vez e está querendo destruir a gente.

TODOS

(*assustados*) Ahhhhhhhhhhhhhh

FELIPE

Deixa comigo!

(*destrói o Robotinic com seus golpes*)

JAMES MIAU

Pô, que golpes!

ESQUILODONGO

Cara, você é parente do mestre Pastinha?

FELIPE

Pô, não espalha não, ele é meu avô! Aprendi capoeira vendo ele jogar! Vocês conhecem o Jerry que aparece na TV todo dia? É meu parente também!

ANGÉLICA (*apaixonada*)

Ah! Me ensina esses golpes, me ensina.

JAMES MIAU

Essa Angélica é toda espaçosa.

FELIPE

Ah! Vocês querem aprender? Então vamos montar uma peça lá em Hollywood!

ESQUILODONGO

Sei não... muito longe... melhor ficar aqui mesmo.

TODOS

Ah, vamos, vamos!

ESQUILODONGO

Da última vez que brincamos de cinema, *Hollywood* foi debaixo da goiabeira, e tinha um formigueiro, se lembra?

JAMES MIAU

É, mas bom mesmo foi daquela vez que brincamos no quarto dos fundos.

ESQUILODONGO

Está certo, beleza, vocês me convenceram, então vamos no Silvio Sapo.

JAMES MIAU

Como assim?

ESQUILODONGO

A gente monta nele. É de graça. Peraê que eu mostro.

Todos sobem em Silvio e saem para Hollywood rodando primeiro em volta do tapete até sair de cena.

Cena de Transição

Personagens-pés caracterizados com poucos elementos e maquiagem:

BUSCAPÉ

PEDALADA

BUSCAPÉ (*entra em cena primeiro, dançando e se exibindo*)

Ah! Eu também quero ser astro! E fazer “Au” que nem o Michel-jegue.

PEDALADA (*entra logo em seguida*)

Qual é Buscapé, pra fazer “au” que nem o Michel-jegue primeiro você tem que se pintar de branco, meu chapa.

BUSCAPÉ

Sai pra lá Pedalada! Eu adoro a minha negra cor, sou diamante negro do Pelô. Quando eu passo as meninas suspiram... só querem nego lindo e bom feito eu!

PEDALADA

(*para o público*) Astro ele ainda não é, mas em gincana de convencido ele é medalha de ouro, tira o primeiro lugar.

BUSCAPÉ

Como? Não ouvi direito! O que foi mesmo, Pedalada?

PEDALADA

Você não quer ser astro? Então, Buscapé, vamos primeiro dar conta do nosso papel aqui nessa ciranda.

BUSCAPÉ

Você viu? Que lindo! (*sonhador*) O rato foi pra Hollywood...

PEDALADA

É, eu vi. Mas eu gostei muito mais do Assalto à mão armada, tinha suspense!

BUSCAPÉ

Qual é, Pedalada, suspense maior foi na noite do barulho.

PEDALADA

Mas os brinquedos queriam brincar sozinhos! Como é que pode?

BUSCAPÉ

Melhor, melhor mesmo foi no amor quase perfeito, ah... a lua que caiu do céu...

PEDALADA

É mesmo, não é? Tão lindo... Será que um dia se acabam todas as histórias?

BUSCAPÉ

Qual nada, Pedalada! Histórias não acabam nunca e essa ciranda ainda tem muito pra rodar.

Quinta história: a réplica

Um bicho de pelúcia aparece no vão da cortina fechada imitando o leão da Metro do cinema.

VOZ NAS COXIAS (*com projeção em paralelo*)

Teatro licenciatura expresso 200407 “*Entertainment pictures*”

Apresenta

Ciranda de Histórias: A Réplica...

Versão Brasileira Herbert Read

Repete-se a Abertura do espetáculo recriada na técnica de luz e sombra.

Inicia-se com sombras feitas pelas mãos fechadas que formam as três pedras do primeiro cenário. Todos cantam a música uma vez.

Música:

Pedrinha miudinha
Pedrinha de Aruanda ê
Lajedo, tão grande...
Tão grande de Aruanda ê
Três pedras
Três pedras dentro dessa aldeia
Uma é maior, outra é menor...
A mais pequena é que nos alumeia.

NARRADOR

Era uma vez... numa terra bem distante, lá, bem pra lá de Aruanda, quando um dia...

TODOS

Música:

Vamos chamar o vento...

Entra o Vento, personagem coletivo, um pano transparente sobre mãos para dar a idéia do seu movimento. Duas mãos que faziam as pedras se abrem transformando-se nas árvores e na sombra da pedra maior; ao meio, emerge a personagem da Gorda recortada em papelão.

GORDA

O vento falou comigo, eu ouvi, ninguém ouviu. Ouvindo falar o vento o meu coração se abriu. Dentro dele entrou um mundo e nunca mais saiu.

Todos se movimentam cantando.

Música

Vento que balança as palhas do coqueiro...

Vento que encrespa as ondas do mar

Vento que assanha o cabelo da morena

Me traz notícias de lá...

Em seguida, o vento puxa a música e as árvores respondem com “Eu vou” intercalado e mais baixo para não tapar a voz da gorda. Toda a cena é cantada.

VENTO

Eu vou balançar gandaia.

GORDA

Pára vento!

VENTO

Eu vou balançar gandaia.

GORDA

Pára vento!

VENTO

Eu vou balançar gandaia.

GORDA

Assim não, vento!

VENTO

Eu vou balançar gandaia.

GORDA

Papai não deixa!

VENTO

Eu vou balançar gandaia.

GORDA

Mamãe também não!

VENTO

Eu vou! Eu vou! Eu vou! Eu vou...

GORDA

Aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa.

Todos cantam.

Música

A menstruação não desce
A chuva não dá sinal,
Quem seu mal no mel padece,
Seu bem conserva no sal.

Paralelo a esta cena, em dois outros painéis laterais, sombras feitas com lanternas e formas recortadas representam os espermatozóides correndo e um óvulo, mostrando o processo da fecundação.

Surge na cena central um bebê que a gorda segura com sua mão.

As mãos que faziam as árvores levantam o bebê, cantam e dançam.

Música

Periquito Maracanã,
Cadê a sua laiá.
Faz um ano, faz um dia,
Que eu não vejo ela passar.

Em seguida cantam.

Música

Ta caindo fulô, ê, ta caindo fulô.
Ta caindo fulô, ê, ta caindo fulô.
Lá do céu, cá na terra, ê, ta caindo fulô.
Lá no céu, cá na terra, ê, ta caindo fulô.

Com essa canção, as luzes do teatro de sombras vão se apagando, os atores silenciam. Voltam a cantar para sair de trás do anteparo, dançando samba de roda, envolvendo-se com a platéia para encerrar o espetáculo distribuindo flores ao público.

Cadernos do GIPE-CIT

Números publicados

Ano 1: 1998

n. 1 Etnocologia: a Teoria e suas Aplicações

Ano 2: 1999

n. 2 Estudos do Corpo I

n. 3 Os Novos Dramaturgos

n. 4 Dramaturgia e o Centenário de Brecht

n. 5 Memórias do Teatro Brasileiro e Novos Dramaturgos

n. 6 Estudos da Cultura, da Comunicação e da Filosofia na Arte

n. 7 Estudos do Corpo II

n. 8 Recepção na Arte e na Educação

Ano 3: 2000

n. 9 Heranças Africanas: Mito, Tradição e Teatro

n. 10 Arte e Psicologia

Ano 7: 2004

n. 11 Os Cinemas

n. 12 Matrizes Estéticas na Cena Contemporânea

Ano 8: 2005

n. 13 Estudos do Corpo III

n. 14 Nova Cena

n. 15 Estudos Teatrais e Dramaturgias

Ano 9: 2006

n. 16 Coreógrafos Brasileiros

n. 17 Estados da Dança

Ano 11: 2008

n. 18 Estudos em Movimento I

n.19 Estudos em Movimento II

n. 20 Festas

n.21 Teatralidade, Política e Sexualidade em Espetáculos Musicais

Ano 12: 2009

n. 22 Análise Crítica da Dança Contemporânea

Este número

n. 23 Artes Populares Brasileiras do Espetáculo e Encenações

