

MÁRCIA VIRGÍNIA BEZERRA DE ARAÚJO

# "MEU CORPO É UM TEMPLO MINHA ORAÇÃO É A DANÇA"

Dimensões Étnicas, Rituais e Míticas  
na Companhia de Dança 'Balé Teatro Castro Alves'



RECIFE, 1999

**CAPA:**

**Cena de "Berimbau"  
(Detalhe da Foto de Isabel Gouveia)**

**Título inspirado em trecho de entrevista.**

Universidade Federal de Pernambuco  
Centro de Filosofia e Ciências Humanas  
Departamento de Ciências Sociais  
Mestrado em Antropologia Cultural

Márcia Virgínia Bezerra de Araújo

**“MEU CORPO É UM TEMPLO  
MINHA ORAÇÃO É A DANÇA”**

**Dimensões Étnicas, Rituais e Míticas  
na Companhia de Dança ‘Balé Teatro Castro Alves’**

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de mestre em Antropologia Cultural, pela Universidade Federal de Pernambuco, sob a orientação da prof<sup>ª</sup>. Dra. Danielle Perin Rocha Pitta.

Recife, 1999

***“Há mais sabedoria em teu corpo do que na tua melhor sabedoria”***

***(Nietzsche)***

PE-00038013-5

Universidade Federal de Pernambuco  
BIBLIOTECA CENTRAL / CIDADE UNIVERSITÁRIA  
CEP 50.670-901 - Recife - Pernambuco - Brasil  
Reg. n° 10376 - 02/12/99  
Título: MEU CORPO É UM TEMPLO MINHA ORAÇÃO É .....

Acervo: 169360

IV.06

**Para Ricardo**  
**Para Mainá e Tiane**

ERRATA

Página	parágrafo	Em vez de	Leia-se
Agradecimentos		Grupo Gênese, do Mestre King (Bahia)	Grupo Gênese e Companhia Brasileira de Danças Populares, ambos do Mestre King (Bahia)
			Inserir: A Daniel Aamot, pelas noções de fotografia.
8	3	...nas suas apresentações aqui em Recife,	...nas suas apresentações aqui no Recife,
9	2	...o que dava indícios da existência de constantes antropológicas na socialidade do grupo.	...o que dava indícios da existência de constantes culturais na socialidade do grupo.
9	3	... obteve contribuições do grupo de dança Gênese, dirigido pelo Mestre King,...	... obteve contribuições do grupo de dança Gênese e da Companhia Brasileira de Danças Populares, ambos dirigidos pelo Mestre King,...
19	4	A aproximação e a mistura com as etnias formadoras da cultura baiana...	A aproximação e a mistura das etnias formadoras da cultura baiana...
12	2		Inserir no início: O primeiro capítulo aponta algumas áreas de estudos nas quais a dança tem sido tratada como objeto, além de fazer referência à ritualidade e etnicidade na dança cênica, especialmente moderna e contemporânea.
12	2	No primeiro capítulo a companhia será descrita do ponto de vista das considerações internas e externas a seu respeito, bem como, suas formas de organização,...	No segundo capítulo a companhia será descrita do ponto de vista das considerações internas e externas a seu respeito, bem como, suas formas de organização,...
13	2	No quarto capítulo...	No quinto capítulo...
15	Nota de rodapé 4	...assim como nas ocidentais indígenas,...	...assim como nas ocidentais indígenas e afro-brasileiras,...
16	4	...na tentativa de entender o significados...	...na tentativa de entender os significados...
17	Nota 10	...em estilos de música de e estilos dança...	...em estilos de música e estilos de dança...
21	3	...desejo de romper todas regras e todos os limites...	...desejo de romper todas as regras e todos os limites...
23	1	...a mistura entre da música ligada ao <i>ethos</i> dos diversos povos...	...a mistura entre a música ligada ao <i>ethos</i> dos diversos povos...
23	2	...criado por Ariano Suassuna aqui na década de 70...	...criado por Ariano Suassuna no Recife, na década de 70...
23	Nota 17	...do livro A pedra do Reino...	...do livro A Pedra do Reino...
25	2	Embora as músicas não pertençam a uma etnicidade especificamente baiana,...	Embora as músicas de "Sanctus", como também é o caso das músicas de "O Eterno Silêncio do Começo", não pertençam a uma etnicidade especificamente baiana,...
25	3	..., Vinicius de morais, ...	..., Vinicius de Moraes, ...
26	1	"Rito do Corpo em Lua, de Ismael Ivo - São Paulo.	"Rito do Corpo em Lua", de Ismael Ivo, em São Paulo,
30	1	Apoiada pela Fundação Cultural...	Patrocinada pela Fundação Cultural...
30	Nota 1	Situado na Praça Castro Alves, ...	Situado na praça 2 de Julho,...
37	2	Durante aula de clássico...	Durante a aula de clássico...
38	2	...pois dele depende o andamento dos ensaios, para além das possíveis advertências...	...pois dele depende o andamento dos ensaios, para além das possíveis advertências...
43	2	A última fase do ritual de dançar se dá quando o elenco é aplaudido e reconhecimento pelo público, e depois de cada momento como este, o status de dançar é reconhecido dentro da sociedade.	A última fase do ritual de dançar se dá quando o elenco é aplaudido e ganha o reconhecimento do público, e depois de cada momento como este, o status de dançar é legitimado dentro da sociedade.
43	3	...alguns tem contrato fixo e dedicação exclusiva, outros tem contrato de prestação de serviço...	...alguns têm contrato fixo e dedicação exclusiva, outros têm contrato de prestação de serviço...
51	2	...amplos processos de interação, mestiçagem e interdependência, e portanto, aceitam com menos discriminação, a pluralidade de culturas.	...amplos processos de interação, mestiçagem e interdependência. A arte, portanto, tem se voltado, com menos discriminação, para a pluralidade de culturas.
61	2	...na qual culmina todas as repetições...	...na qual culminam todas as repetições...
68	2	...ganhou mais m significado a partir do cristianismo...	...ganhou mais um significado a partir do cristianismo...
75	4	E o que entendem por dança regional uma coisa que foram pesquisar...	E o que entendem por dança regional é uma coisa que foram pesquisar...
77	3	Por outro lado, o reconhecimento a importância do sincretismo...	Por outro lado, o reconhecimento da importância do sincretismo...

79	3	...formas de ritualização atualização da identificação cultural.	...formas de ritualização e atualização da identificação cultural.
93	1ª citação	<i>O ritual, na sua repetitividade é oindlcio mais seguro desse esgotamento.</i>	<i>O ritual, na sua repetitividade é o indlcio mais seguro desse esgotamento.</i>
94	3	Um coisa semelhante parece acontecer com o sentido de sagrado ...	Uma coisa semelhante parece acontecer com o sentido de sagrado ...
94	4	No caso do Brasil, a tradição católica declinou, mas vemos outras tradições religiosas secularizadas.	No caso do Brasil, a tradição católica não declinou, mas vemos outras tradições religiosas secularizadas.
95	4	Nesse sentido, podemos retomar a nossas questões...	Nesse sentido, podemos retomar nossas questões...
95	5	Este pode ser o caso do BTCA e de tantas outras companhias...	Este pode ser o caso do BTCA e de tantas outras companhias...
96	4	...a qual se apresenta em várias etapas: o aquecimento, a atuação e os aplausos.	...a qual se apresenta como uma etapa intermediária entre o aquecimento e os aplausos.
99	3	O mundo da dança profissional é assim, um mundo diferente, pertencendo ou não ao <i>metié</i> da tradição clássica.	O mundo da dança profissional é assim, um mundo diferente, pertencendo ou não ao <i>métier</i> da tradição clássica.
99	4	...mas sim de uma cia de dança profissional...	...mas sim de uma companhia de dança profissional...
101	3	Outra interpretação do ritual de preparação para entrar em cena pode ser a e que este serve com uma passagem do profano para o sagrado,...	Outra interpretação do ritual de preparação para entrar em cena pode ser a de que este serve como uma passagem do profano para o sagrado,...
106	2	Com Mauss (in:Oliveira,1988), também compreendemos também como a representação coletiva...	Com Mauss (in:Oliveira,1988), também compreendemos como a representação coletiva...
110	4	O papel dos sentidos é fundamental nesse processo, visto que estão essencialmente ligados ao simbolismo e imaginário.	O papel dos sentidos é fundamental nesse processo, visto que estão essencialmente ligados ao simbolismo e ao imaginário.
112	3	Isso também se relaciona com a da idéia de G. Durand...	Isso também se relaciona com a idéia de G. Durand...
118	4	Rudolf Otto (1992) chama de <i>adivinhação</i> a "faculdade hipotética de conhecer e reconhecer, no verdadeiro sentido da palavra, o sagrado, no mundo dos fenômenos. Ao considerar a intuição como um sentido, eles estão mostrando que não separam sentido material e espiritual.	Rudolf Otto (1992) chama de <i>adivinhação</i> a faculdade hipotética de conhecer e reconhecer, no verdadeiro sentido da palavra, o sagrado, no mundo dos fenômenos. Ao considerar a intuição como um sentido, os bailarinos estão mostrando que não separam sentido material e espiritual.
119	Nota 19	Talvez esta religiosidade se aproxime mais da dimensão da sacralidade moderna, do que à dimensão do sagrado religioso tradicional.	Talvez esta religiosidade se aproxime mais da dimensão da sacralidade moderna, do que da dimensão do sagrado religioso tradicional.
133	2	Os discursos da dança (repertório e atuação), por sua vez, são indissociáveis das imagens da dança, as quais...	Os discursos da dança (repertório e atuação), por sua vez, são indissociáveis das imagens da dança, as quais...
135	6.1		<b>Substantivos:</b> Acrescentar a palavra 'Tempo'.
140	3	Sendo o corpo, a matéria fundamental da dança, e, ao mesmo tempo, o suporte da vida sensível, no sentido de Maffesoli, e como tal, encarna concretamente a adequação do símbolo, vamos ver como os objetos escolhidos...	Sendo o corpo, a matéria fundamental da dança, e, ao mesmo tempo, o suporte da vida sensível, no sentido de Maffesoli, encarna concretamente a adequação do símbolo. Vamos ver como os objetos escolhidos...
148	4	Recorrendo à schematologia de G. Durand, os movimentos circulares...	Recorrendo à schematologia, os movimentos circulares...
149	3	Complementando a arquetipologia e a schematologia de G Durand...	Complementando a arquetipologia de G Durand e a schematologia de Dominique Raynaud...
153	1		<b>Personagens mitológicos:</b> [acrescentar a palavra 'Narciso']
153	2	...e cujas fronteiras culturais parecem não estar muito distantes.	...e cujas fronteiras culturais parecem ser muito tênues.
156	3	Vimos que a narrativa mítica tem a finalidade dar explicações de maneira imagética, da causa dos fenômenos.	Vimos que a narrativa mítica tem a intenção de compreender, de maneira imagética, a origem dos fenômenos.
Bibliografia	2	----- <i>L'air et les songes: essai sur l'imagination du mouvement</i> . 1943.	----- <i>L'air et les songes: essai sur l'imagination du mouvement</i> . 1943.
Anexo 2	(quadro)	Digestiva (com auxílios "cenestésicos", "térnicos" e derivados "táteis", "olfativos" e "gustativos")	Digestiva (com auxílios "senestésicos", "térnicos" e derivados "táteis", "olfativos" e "gustativos")



## AGRADECIMENTOS

---

Aos integrantes dos grupos e companhias de dança que contribuíram e acreditaram numa pesquisa acadêmica:

- Companhia Balé Teatro Castro Alves (Bahia)
- Grupo Gênese, do Mestre King (Bahia)
- Grupo Experimental (Recife)
- Grupo Grial (Recife)

A prof<sup>a</sup>: Dra. Danielle Rocha Pitta, pela atenção dispensada nas agradáveis orientações e pelo apoio sincero nos momentos mais difíceis.

A Cida (Maria Aparecida Nogueira) por ter me dado o impulso inicial para escrever, encorajando-me ainda a continuar esta redação.

Ao prof. Dr. Carlos Sandroni, por sua disponibilidade em refletir e sugerir caminhos nesta pesquisa.

A Lúcia Matos, pelas contribuições teóricas e a daCi (*dance and the Child international*) pelas oportunidades de compartilhar momentos de dança, e refletir sobre a diversidade cultural corporal das danças das crianças.

A Vânia Fialho, pelo grande interesse em colaborar, dispondo de vários livros de sua biblioteca.

Aos colegas da turma de mestrado, especialmente Madiana Rodrigues, que se tornou uma grande amiga, sempre disposta a discutir as teorias do imaginário, acompanhando o desenvolvimento do meu trabalho.

A Nara Salles, por todos os momentos em que compartilhamos dança e antropologia.

Aos professores do mestrado, pela ampliação de conhecimentos.

Aos funcionários do Mestrado, pelo apoio e carinho recebidos.

A Capes, pela concessão da bolsa de estudos.

A 'Papai'(Manoel do Nascimento Costa), do núcleo de estudos de religiões populares, pela acolhida na cerimônia que realizou.

A Adriana Gehres, pelos contatos com a dança em Salvador.

A Amélia Conrado, pelas indicações de grupos de dança em Salvador.

A Leo do CRIA (Salvador), pelo empenho em ajudar quando solicitei.

A Neusa Saad (Ufba), pelas informações sobre o grupo Odundê.

Ao Auçuba, pelo apoio técnico e pela amizade da equipe.

A Nandinho, pela receptividade em sua casa durante o trabalho de campo.

A Neide, pelo carinho dispensado na casa de Nandinho.

A Valderéz e Celedônio, pelo incansável apoio de sempre.

Aos meus pais, que me ajudaram a construir esse caminho.

Aos meus irmãos, em especial TeTê, pelas traduções de texto à distância.

A Ricardo, Mainá e Tiane, que estiveram sempre presentes, compreendendo minhas ausências, colaborando direta e indiretamente para a realização e finalização dessa pesquisa.

## RESUMO

---

Este estudo teve como objetivo analisar os caminhos do imaginário na arte, em especial as relações entre o rito, o mito e a etnicidade na dança da Companhia BTCA, numa perspectiva estético-antropológica de compreensão da sociabilidade do grupo em questão. Para tanto, foi preciso observar as formas de convivência dos integrantes, as atividades cotidianas e extracotidianas, a preparação corporal e o estar em cena, bem como os fatores que dizem respeito aos seus anseios e conflitos culturais, corporais, espirituais.

A etnicidade, no caso, fator fundamental na construção da ritualidade, foi analisada sob o ponto de vista dos significados para o grupo social, dos elementos étnicos gestuais-sagrados e profanos das manifestações étnicas (especialmente afro-baianas), identificados nos produtos de criação e representação coreográficos. As formas de ritualidade existentes foram tratadas tanto em relação à atuação em cena- compreendida como um rito de passagem e, portanto, uma necessidade de construção de uma corporeidade coletiva-, quanto em relação ao conteúdo coreográfico (temas e gestos)-apresentado através de uma alquimia entre o local/étnico e o universal.

A análise dos dados, feita a partir do conteúdo discursivo das danças- aulas, ensaios e espetáculos - observadas ao vivo e através de imagens de vídeo-, complementadas pelas entrevistas com os integrantes, permitiu ainda desenvolver uma discussão das dimensões míticas, nas quais o sagrado se manifesta. O confronto entre, de um lado, as categorias utilizadas nos discursos e nas imagens da dança dos sujeitos pesquisados e, de outro, as noções teóricas da antropologia do imaginário, da antropologia do corpo e da antropologia estética, revelou a existência de constantes antropológicas na socialidade do grupo.

## SUMÁRIO

---

---

	páginas
<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>08</b>
Caminhos do Imaginário.....	10
<b>1. O “EM TORNO” DESTA TEMÁTICA .....</b>	<b>14</b>
1.1.-Passagem pela dança contemporânea .....	14
1.2 –Estudos da dança na Antropologia .....	16
1.3 -Ritualidade e Etnicidade na dança .....	19
<b>2. A COMPANHIA CASTRO ALVES - DA IDENTIDADE À IDENTIFICAÇÃO, DO MODERNO AO PÓS-MODERNO .....</b>	<b>30</b>
2.1 – Espaços de convivência dos integrantes, atividades cotidianas e extracotidianas.....	33
2.2 – A preparação, o aquecimento, o estar em cena, os aplausos e a relação com o ritual.....	40
2.3 – O repertório delineando o perfil da companhia.....	44
<b>3. A ETNICIDADE QUE FUNDAMENTA O BTCA .....</b>	<b>53</b>
3.1 – Os símbolos de expressão da etnicidade .....	53
3.2 – As fronteiras étnicas .....	60
3.3 Etnicidade sagrada e profana .....	68
3.4 –Ogestual na dança contemporânea baiana .....	73
<b>4. DIMENSÕES RITUAIS .....</b>	<b>82</b>
4.1 – Ritualidade alquímica: O conteúdo estético étnico e universal .....	83
4.2 – Ritual e identidade .....	92
4.3 – O ritual do grupo em cena .....	96
4.4 – Sacralização e ritualização do corpo .....	104
<b>5. DO ESPIRITUAL NA DANÇA .....</b>	<b>108</b>
5.1 – A imagem e os sentidos .....	108
5.2 – O espiritual na dança .....	112
5.3 – O Sagrado, o palco e o corpo .....	118
5.4 – Sagrado é estar em cena .....	124
5.5 – O Sagrado e o mítico .....	130
<b>6. REDUNDÂNCIAS MÍTICAS .....</b>	<b>132</b>
6.1 Temas arquetipais .....	134
6.2 Metáforas do objeto .....	137
6.3 Redundâncias das imagens gestuais nas obras .....	146
<b>7. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>152</b>
Mitos predominantes- do explícito ao implícito.....	152
<b>8. BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>162</b>
<b>ANEXOS</b>	

## INTRODUÇÃO

---

Embora sendo da área da arte-educação, descobri a importância da Antropologia quando me deparei com a enorme diversidade de práticas culturais corporais existentes no contexto extra-escolar de meus alunos de dança. Depois de várias tentativas de encontrar um olhar antropológico para a dança-educação, parti para a escolha do tema e realização dessa pesquisa, dando ênfase, inicialmente aos aspectos da ritualidade étnica na dança contemporânea, desta vez com grupos artísticos profissionais. Neste momento estava esquecendo a professora que era e encarnando a pesquisadora, e por que não dizer, antropóloga, interessada em descobrir os caminhos do imaginário na arte.

Reconhecendo a importância da arte como uma das formas de expressão do símbolo e do sentimento, compreendi seu aspecto antropológico de ser responsável pela ligação entre as gerações humanas, transmitindo e projetando valores ancestrais para o presente e o futuro. Se, por um lado, as obras de arte têm uma referência cronológica, ao serem realizadas em determinado lugar e época, por outro lado, estas podem transcender o tempo, atingindo, ao nível simbólico, um plano universal. Essas características- de ser simbólica e universal- indicam o sentido da arte como necessidade humana .

Não muito por acaso, o tema partiu da apreciação do Balé do Teatro Castro Alves, de Salvador<sup>1</sup>, nas suas apresentações aqui em Recife, na década de 80. As coreografias marcaram meu olhar e minha trajetória como bailarina que era, deixando em mim um sentimento do sagrado. Eu havia percebido que a dança podia ser um meio de expressão do numinoso, através de elementos que causavam um certo fascínio e deixavam uma impressão mágica, embora não soubesse de onde vinha essa mágica, a qual também chamei de 'energia'. Hoje, acredito que esse sagrado, numinoso-mágico, pudesse vir dos elementos rituais apresentados na própria dança, os quais, tinham relação com a etnicidade, com a sinergia do coletivo de pessoas em cena, que várias vezes remetia a imagens tribais.

A partir da apreciação da produção cênica desse grupo baiano, além de outros grupos brasileiros de dança profissionais, pude verificar a presença de elementos do ritual étnico

---

<sup>1</sup> Na tentativa de encontrar uma nomenclatura mais simples para o grupo pesquisado, vou adotar, ao longo dos capítulos, a sigla "BTCA". Poderei ainda, para me referir ao grupo, usar a palavra "companhia", ou ainda "Balé Castro Alves".

brasileiro na criação coreográfica. Assim surgiu a curiosidade de compreender como se articulam estes elementos na criação e representação estética.

Imaginei como seria emocionante pesquisar, quase dez anos depois, o BTCA, pois seria um reencontro com imagens da minha memória. A expectativa tornou-se ainda maior pelo fato de não saber que poderia encontrar aquela mesma energia, tão forte, que tinha visto anteriormente, uma vez que não tinha referências atuais dessa companhia. Para minha surpresa, fui ao encontro do BTCA e detectei muitos motivos para se realizar uma pesquisa antropológica, inclusive o de observar que esta companhia continuava atuando, com um estilo muito próximo ao que se apresentava na década passada, o que dava indícios da existência de constantes antropológicas na socialidade do grupo.

Além do BTCA, resolvi investigar outros grupos de dança de Salvador e Recife, com a intenção de encontrar diferentes pontos de vista sobre a etnicidade na dança, que ampliassem a minha visão daquela companhia. Em Recife, os Grupos Experimental e Grial ajudaram a constituir a pesquisa. Em Salvador, obtive contribuições do grupo de dança Gênesis, dirigido pelo Mestre King, além de algumas referências sobre a Escola de Dança da UFBA, encontrando subsídios para compreender o contexto no qual a companhia BTCA está inserido.

Assim, o período de afastamento do mundo da dança me permitiu o distanciamento necessário para a pesquisa, durante a qual, por outro lado, o contato com o campo, e especialmente, o reencontro com o BTCA, mostrou-me a afinidade que ainda tinha com o tema, dez anos depois de ter sido bailarina. E foi justamente por ter passado por esta experiência, que a compreensão deste grupo social se deu através da empatia que constitui os processos de identificação com os outros, sem, no entanto, esquecer a inevitável alteridade que nos separava. Além disso, o fato de constatar a necessidade de ritual no grupo, e ainda, a alquimia existente entre o local e o universal nessa ritualidade do objeto de estudo, a princípio pareceu ser tão óbvio, mas foi adquirindo significados cada vez mais amplos para mim, na medida em que os atos cotidianos e profanos mostravam metaforicamente sua passagem para a ordem do sagrado.

Quanto às entrevistas, foram muito prazerosas para mim, e parece que também para os entrevistados. Senti que havia despertado o gosto por aquele tipo de trabalho, especialmente por descobrir como as pessoas estão disponíveis para contar a respeito de suas vidas e seu trabalho, ou seja, como é interessante ouvir as pessoas falarem com

entusiasmo sobre o que são interrogadas (Quem foi que disse que bailarino não fala?). Além da voz falada, quem dança usa a voz dos movimentos, quero dizer, a voz do corpo inteiro. Assim, a tarefa de ver e ouvir a voz do corpo do outro foi muito além da satisfação de senti-lo e compreendê-lo, ela tomou-se uma experiência transcendente.

### **Caminhos do Imaginário**

Diante da diversidade de maneiras de utilização da temática étnica/ritual por grupos de dança, optei neste estudo pela delimitação do universo a ser analisado, propondo investigar as relações entre o rito e a arte na dança da Companhia BTCA de Salvador, que se aproxima de elementos ritualísticos e míticos, bem como étnicos, nas obras coreográficas ou criações estéticas modernas ou contemporâneas.

O interesse em compreender o significado dessas referências étnicas, rituais ou míticas, na cosmologia de seus participantes, delimitou a problemática da pesquisa. O objetivo de identificar e reconhecer nas obras, os mitos e seus significados para os membros dos grupos, implicava em estudar as relações entre os mitos e os rituais, e as maneiras de atualização dos mitos. A partir daí, descobri que as questões sobre etnicidade seriam fundamentais para o entendimento dessas relações, na medida em que davam suporte para a ritualidade do grupo. Era preciso, portanto, investigar se e de que maneira os elementos sagrados e profanos das manifestações étnicas (especialmente afro-brasileiras) são identificados, incorporados, interpretados, ressignificados e atualizados pelo grupo na criação e representação estética.

Diante disso, perguntamos ainda se:

- A aproximação e a mistura com as etnias formadoras da cultura baiana torna explícita a ritualidade da dança cênica deste grupo?
- Essa ressignificação de elementos organiza um universo simbólico comum entre os integrantes, criando novas maneiras de estar junto no grupo?

Para chegar à compreensão da associação entre a etnicidade e a dimensão mítico-ritual do objeto de estudo, essa pesquisa partiu da concepção do Imaginário como um universo dos mitos e ritos que organizam a socialidade dos grupos, situando-se, portanto, na linha do imaginário encontrada nos estudos de Bachelard, Eliade, G. Durand, Morin, Maffesoli e outros autores da Antropologia Simbólica.

A definição de mito de G. Durand, é a de que o mito “é um sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e *schemes*<sup>2</sup>, que tende a se compor em narrativa. O mito já é um esboço de racionalização, dado que utiliza o fio do discurso, no qual os símbolos se resolvem em palavras e os arquétipos em idéias”<sup>3</sup>. Um dos aspectos analisados por este autor, que me interessa na compreensão da arte da dança é justamente a estética. G. Durand compreende que há uma trajetória que vai do grande mito sagrado à emoção estética na qual o homem se inspira para escapar à morte e às vicissitudes do tempo. Para ele, “é quando a imaginação mágica perde seu caráter operacional que se transpõe em estética”<sup>4</sup>.

Quanto ao conceito de rito, autores como os clássicos Van Gennep e Victor Turner e ainda o recente Claude Lévi-Strauss indicam os dois aspectos inerentes aos processos rituais que também interessam na análise dos processos da dança: o sentido do ritual como passagem e o seu caráter de repetição.

Vale salientar que esta temática -que envolve a relação da dança com o mito, o ritual e a etnicidade- já foi e ainda tem sido preocupação de alguns autores, uns ligados à etnologia da dança, à etnocologia, à antropologia estética, à história da dança ou ainda à pesquisa coreográfica. Minha proposta metodológica, embora utilize alguns recursos similares aos existentes nos estudos feitos nas áreas da Etnocologia e na Antropologia Estética, procura dar ênfase aos processos dinâmicos que estruturam o imaginário da dança. Considerando que o Balé Teatro Castro Alves tem características próprias na sua proposta de criação artística, acredito que a utilização neste trabalho de um método de análise compreensiva, fenomenológica, mais específico da área do Imaginário, possa contribuir para enriquecer o debate já existente.

Esta proposta de compreensão da dança da companhia BTCA, contou com dados documentais sobre a mesma e dados bibliográficos para as referências históricas do balé<sup>5</sup> clássico, moderno e contemporâneo, utilizando também as consultas aos trabalhos teóricos que se referiam à dança que se faz na cidade de Salvador. As análises foram

---

<sup>2</sup> *Scheme* é uma “generalização dinâmica e afetiva da imagem, constitui a factividade e não substantividade geral do imaginário. Faz junção entre os gestos inconscientes da sensório motricidade, as dominantes reflexas e as representações. São estes Schemes que formam o esqueleto dinâmico, o esboço funcional da imaginação, trajetões encarnados em representações concretas precisas” (G. Durand, 1997:42 )

<sup>3</sup> G. Durand, 1997:62.

<sup>4</sup> *idem*, p. 406.

<sup>5</sup> Do francês *ballet*.

feitas a partir de entrevistas semi-estruturadas<sup>6</sup>, incluindo especialmente, questões sobre história pessoal e coletiva, e ainda, conversas informais com os integrantes do grupo, bem como da observação de aulas, ensaios e espetáculos, alguns tendo sido registrados em vídeos. Algumas informações adicionais foram enviadas por correio pela administração da companhia, e ainda encontradas na página da internet do próprio BTCA.

No primeiro capítulo, a companhia será descrita do ponto de vista das opiniões internas e externas a seu respeito, bem como, suas formas organização, espaços de convivência dos integrantes, atividades cotidianas e extracotidianas, realizações coreográficas, antecipando algumas reflexões sobre a preparação corporal, o aquecimento, o estar em cena e os aplausos em sua relação com o ritual.

As imagens das obras coreográficas foram o material das análises do objeto cultural, considerado aqui como discurso não verbal, da dança propriamente dita, no que diz respeito à sua “efemeridade fenomenológica”. Estas imagens serão analisadas ao longo dos três capítulos seguintes, os quais discutem a natureza da mistura entre elementos étnicos e universais, a relação dessa mistura com a ritualidade no trabalho da companhia e ainda a dimensão mítica presente nos elementos da mistura.

O capítulo que trata da etnicidade, no caso, considerada fator fundamental na construção da ritualidade do elenco, destaca os significados que os integrantes da companhia dão aos elementos estéticos particulares e universais atribuídos e identificados por eles. Discute ainda de que maneira a vivência do produto coreográfico tem gerado formas peculiares de estar no grupo, quanto ao sentimento de pertencimento de grupo e identificação cultural.

Para a discussão sobre a socialidade do grupo de bailarinos, o paradigma estético de Maffesoli (1986) é fundamental no que diz respeito ao “tocar”, ao sensível, enfim, ao sentimento de estar junto, de ser membro do coletivo e experimentar algo junto. Neste estudo pretendo abordar a dimensão da estética, não apenas no que diz respeito à qualidade simbólica da arte, mas também a partir da perspectiva, na qual a estética pode ter uma função de agregação, e fortalecer o que Maffesoli chama de sociabilidade.

O próximo capítulo visa compreender a ritualidade, refletindo a atuação (durante o espetáculo) como um rito de passagem, que tem como suporte o conteúdo coreográfico,

---

<sup>6</sup> Roteiro em anexo.



procurando entender de que maneira a mistura entre o étnico e o universal, presente nas obras, está relacionada com a ritualidade, que, por sua vez será tratada em duas dimensões:

- a□ A do conteúdo mítico-ritual dos temas e gestos das obras coreográficas;
- b□ A da atuação em cena, compreendida como uma necessidade de ritualização do grupo social em questão.

No quarto capítulo farei algumas reflexões a respeito da dimensão espiritual na dança, bem como suas ligações com o sentimento do sagrado e o sub-texto mítico das coreografias. O último capítulo pretende encontrar as dimensões míticas, nas quais o sagrado se manifesta. Para as análises dos aspectos mítico-rituais do discurso verbal e não-verbal, as referências da antropologia do imaginário foram imprescindíveis, além da utilização de alguns aspectos do sistema Laban<sup>7</sup> de análise de movimentos. Partindo da idéia de G. Durand de que todo relato e toda imagem têm um significado mítico subjacente, utilizei os dois tipos de material, de maneira que a interpretação das imagens e do conteúdo das entrevistas terminaram sendo complementares. Tanto nas imagens quanto no discurso encontramos temáticas e identificamos um micro-universo mítico, em suas dimensões cultural, sociológica e individual.

Através das metáforas e redundâncias míticas, a análise de conteúdo do senso comum, se somou à mitocrítica, a qual, segundo G. Durand<sup>8</sup>, considera que toda criação artística tem, ao mesmo tempo, raízes na cultura e é absolutamente original, e portanto, um ato de liberdade.

---

<sup>7</sup> LABAN, Rudolf. *Domínio do Movimento*, 1978.

<sup>8</sup> As Estruturas Antropológicas do Imaginário.

## 1 - O "EM TORNO" DESTA TEMÁTICA

---

As discussões sobre a etnicidade, a ritualidade e o mito estão intrinsecamente relacionadas neste trabalho, de maneira que, para clarear a problemática da pesquisa, será necessário, além de expor em que concepções de mito e de rito estou me baseando, apresentar alguns estudos da dança na Antropologia, passando por uma compreensão do termo *dança contemporânea*, e fazendo algumas considerações sobre a ritualidade e a etnicidade na história da dança.

### 1.1 Passagem pela Dança Contemporânea

O conceito de 'contemporâneo' é bastante impreciso, assim como é o de 'moderno' para entender uma categoria de dança, porque remetem inicialmente à uma referência histórica. O estilo chamado moderno começa a surgir no final do século XIX e início do século XX, período denominado contemporâneo na história. Para se entender a dança contemporânea, não podemos nos remeter particularmente à época em que vivemos, antes é preciso saber o que se considera moderno, embora ambas as categorias- dança moderna e dança contemporânea-tenham sido freqüentemente denominadas com o mesmo termo "modern dance".

Segundo Navas (1987) a dança viveu na Europa e nos Estados Unidos, momentos de ruptura e negação, onde cada nova dança estruturava uma técnica acadêmica, instaurando uma tradição cíclica no desenvolvimento da dança. A dança moderna, que nega os artifícios do balé clássico, se introduz no Brasil, quando na Europa já havia se estruturado enquanto técnica acadêmica.

A dança contemporânea no Brasil está assim denominada por influência, ora da dança americana pós anos 60, ora do modelo europeu atual, os quais estão se institucionalizando como técnica, tendo como princípio básico, a inovação em suas coreografias, incorporando outras linguagens e a pesquisa de elementos do cotidiano. Navas (1999)<sup>1</sup> compreende que conceito de dança contemporânea é bastante amplo, abrangendo, na atual Europa, várias tendências tais como dança moderna, pós-

---

<sup>1</sup> Navas, Dança e Mundialização, p. 25.

moderna, dança-teatro, butoh, nova dança francesa, belga ou canadense, e a new dance (pós- *postmodern dance* norte-americana).

Embora tais nomenclaturas indiquem um distanciamento dos parâmetros do balé clássico, paradoxalmente, grande parte das companhias contemporâneas utilizam-no em sua preparação corporal, mantendo ou atualizando, portanto, este tipo de tradição acadêmica<sup>2</sup>. Algumas companhias contemporâneas brasileiras atuais transitam entre a estética moderna e a pós-moderna, ambas inseridas na tradição da dança acadêmica. Outras identificam-se predominantemente com a dança pós-moderna, movimento surgido na década de 60, nos Estados Unidos, que tentou superar princípios "naturais" modernistas<sup>3</sup>, para chegar à fragmentação e descontinuidade do cotidiano. O grupo 'Quasar', de Goiás, é um dos exemplos mais representativos atuais dessa linguagem "antinatural" do cotidiano.

Recorrendo à história da dança, considerando algumas características predominantes dos períodos clássico, moderno e contemporâneo, discutimos aqui de que maneira o Balé Castro Alves se encaixa ao mesmo tempo na estética moderna e pós-moderna ou contemporânea, cuja proposta é verificar suas maneiras de utilização das temáticas étnicas, além do conteúdo mítico e ritualístico, uma vez que o fato de representar elementos étnicos da cultura, este grupo remete ao mito e apresenta formas de rito.

Sobre a relação entre a arte, o mito e o rito, da mesma maneira que alguns autores consideram que a arte teve que se desprender do mundo mítico para surgir como arte (Grassi, s/d), a dança contemporânea artística ocidental tem sido compreendida como dissociada de conteúdos mágico-míticos, e vista como apresentando-se de maneira essencialmente estética (Laban 1978; Mendes, 1988; Garaudy, 1980), e portanto distante da concepção de dança-ritual de algumas sociedades, como por exemplo, as indígenas ou as não ocidentais<sup>4</sup>.

No entanto, essa impressão de perda do caráter mítico, se deve ao fato de que a dança, em alguns momentos de sua manifestação como arte, deslocou o foco das questões

---

<sup>2</sup> Um tipo de atualização é a recente adaptação da técnica clássica para bailarinos contemporâneos.

<sup>3</sup> A dança moderna, que negou os artifícios do balé clássico, tentou se voltar para os movimentos, que sobretudo a partir de Isadora Duncan, foram chamados de 'movimentos naturais' do corpo humano. Embora tentasse resgatar a particularidade étnica das culturas, a dança moderna procurava ver o que tinha de universal no movimento da dança humana.

<sup>4</sup> Nas sociedades não ocidentais, assim como nas ocidentais indígenas, a dança tem uma significação profunda, apresentando-se ao mesmo tempo como uma celebração da continuidade orgânica entre o homem e a natureza (dimensão sagrada) e realização da comunidade entre os homens (dimensão profana).

étnicas que lhe deram origem, como no caso da dança clássica, que se tornou cada vez mais elaborada, embora também possuidora de mitos e ritos, e portanto de elementos étnicos da sociedade emergente da época. Acredito que os precursores da dança moderna tentaram recuperar a questão étnica, que havia sido abafada, na Europa, dos séculos XVII e XVIII, nos períodos de construção de uma dança sofisticada acadêmica, mas não menos associada aos mitos e ritos 'prometeicos' românticos.

Sem concordar com o fato de que a arte perdeu sua relação com a magia e o rito, pretendo compreender, do ponto de vista antropológico, um fenômeno de expressão do ritual na arte, em especial a dança, na perspectiva de mostrar a associação entre os aspectos estético e mítico-ritual presentes no trabalho de um grupo baiano de dança contemporânea como o Balé Castro Alves.

## 1.2 Estudos da Dança na Antropologia

A dança na antropologia tem sido estudada sob pontos de vista diversos, em áreas de pesquisa conhecidas como *Antropologia da Dança*, *Antropologia Estética* e *Etnocenologia*. A Antropologia da Dança é considerada uma Ciência Social e humana que recebe diversas denominações nas diferentes línguas: Etnocoreografia, Etnocoreologia, Etnologia da dança e Etnografia da dança. Existem duas abordagens principais da dança na Antropologia, segundo Georgiana Gore<sup>5</sup>:

- Como objeto estético e artístico, a dança é vista como processo e produto de apreciação visual.
- Como atividade humana e social que envolve vários momentos igualmente importantes para o observador e executante, sem deixar de considerar a dança como objeto artístico.

As possibilidades de análise estão relacionadas inicialmente à tradição da análise estrutural (na qual a dança é um sistema de movimentos estruturados), que procura distinguir a estrutura da dança (a parte fixa) do estilo (as ações), na tentativa de entender o significados de suas estruturas sociais profundas.

Outro tipo de análise procura fazer emergir a "representação" que os praticantes possuem daquela dança. Descrevem e analisam com a linguagem 'nativa', a partir das

categorias locais. Para os que trabalham numa linha pós-estruturalista e pós-modernista francesa de Derrida e Foucault (Andrée Grau<sup>5</sup>, Georgiana Gore e Theresa Buckland<sup>7</sup>), não há uma estrutura superficial e outra profunda. As atividades humanas são textos (práticas discursivas) que reinventam e negociam seus significados. Nesse sentido, a dança não é um produto fixo e uma apresentação ou espetáculo nunca é o mesmo cada dia. A dança é realmente parte da comunidade, na qual os significados estão sendo negociados.

Numa perspectiva antropológica, a dança é uma forma cultural que resulta de processos criativos focalizados no movimento de corpos humanos no tempo e no espaço (Kaeppler, 1978:32)<sup>8</sup>. Com tradição Boasiana<sup>9</sup> e de Kroeber, os etnólogos da dança entendem que a forma cultural produzida na dança, embora transitória, tem conteúdo estruturado e é uma manifestação visual da relação social. Assim, alguns estudos têm sido feitos no sentido de compreensão da dança como uma importante parte da cultura, como manifestação sócio cultural de valores. Se, por um lado estes estudos têm comprovado que métodos antropológicos são úteis para o estudo da dança, mostram por outro, que a dança também pode ser assunto para um sistema estético elaborado-realmente do domínio dos antropólogos.

A dança está quase sempre presente nos estudos sobre etnomusicologia (Jonh Blacking: *How Music is Man?* e *Le Sens Musical*, Alan Lomax: *Atlas Etnográfico*<sup>10</sup>, Alan Merriam: *The Anthropology of Music*) por sua afinidade com a música, com a qual está integrada. Ambas são atividades altamente padronizadas, além de possuírem alto nível

<sup>5</sup> Informações retiradas de anotações realizadas durante as aulas dessa professora, em 1998, na Universidade do Porto.

<sup>6</sup> Ver seu artigo etnográfico "Gender Interchangeability among the Tiwi". In: *Dance, Gender and Culture*. Londres: Helen Thomas, 1993.

<sup>7</sup> Ver ambas as autoras em *Dance History*. Londres, Adshad-Lansdale and Layson, 1994. (p-39-80: Gore, G. *Traditional Dance in West Africa*; p- 45-58: Buckland, T. *Traditional Dance: English ceremonial and social forms*).

<sup>8</sup> Tradução do artigo original em inglês *Dance in Anthropologic Perspective*, de Adrienne Kaeppler.

→<sup>9</sup> Kaeppler diz que o estudo do antropólogo Franz Boas- entre os índios *Kwakiutl*-, embora não sendo específico do assunto, foi muito importante para o estudo da dança, uma vez que oferece parâmetros para análise da dança, valorizando a variedade cultural. Ao recusar encaixá-la em teorias generalizantes, ele coloca a possibilidade de examinar a dança em termos da própria cultura, ou seja, de repertórios culturais, ao invés de considerá-la como uma linguagem universal, embora suas manifestações possam explicar a universal existência do fenômeno da arte. Ver seu artigo: *They seldom dance on Star-Trek: A cautionary tale for the study of dance and ritual*. In: "Dance Ritual and Music. Institute of Art-Polish Academy of Sciences, 1995.

<sup>10</sup> Segundo Kaepler, (op cit), Alan Lomax juntou dados para uma "taxonomia evolucionária da cultura". Seus dados até agora são baseados principalmente em estilos de música de e estilos dança com linguagem e análises textuais. Dispondo de recursos filmados, Lomax e seus assistentes compararam a dança dos

de redundância. No Brasil, temos Mário de Andrade, com suas pesquisas da tradição oral e gestual, ligadas à notação musical: *Dicionário Musical Brasileiro, Danças Dramáticas do Brasil*.

Kaepler<sup>11</sup> cita ainda Gertrude Kurath, pioneira de um estudo etnográfico da dança como parte formal da disciplina antropológica em 1960, e Anya Royce, que elaborou uma abordagem histórica, comparativa e simbólica para a dança, considerada como o primeiro passo em direção a uma modernização da tradição *boasiana* na área da dança.

As relações de gênero, assim como as de identidade e etnicidade, estão presentes na antropologia da dança. Podemos citar os artigos de Ted Polhemus *Dance, Gender and Culture* e de Cynthia Novack *ballet, Gender and Cultural Power*, ambos publicados no livro de mesmo título do artigo de Polhemus (1993).

Segundo Kaepler, poucos antropólogos têm se interessado pela estética, a qual significa um caminho para pensar formas culturais que resultam de um processo criativo de articulação de movimento, som, palavras ou materiais. Para esta autora, a dança, como uma dessas formas culturais, é antropológicamente relevante para o estudo da estrutura, relações sociais, rituais e filosofia. O estudo de Kealiinohomoku<sup>12</sup>, que foi aluno do discípulo de Boas, Herskovits, é citado por Kaepler como relevante na área da Antropologia da Dança, um dos quais aborda questões pertinentes sobre a etnicidade do ballet ocidental.

O estudo da dança como objeto cultural também está inserida na área de Etnocologia, uma nova disciplina criada a partir da hipótese de que “a atividade espetacular humana é um traço fundamental da espécie, sustentado pela unidade do corpo/pensamento” (Pradier, J-M., *Etnocologia: A carne do espírito* 1998). Neste artigo o autor diz ainda que:

“A ambição da etnocologia consiste menos em compor um repertório das práticas espetaculares humanas que em compreender a natureza dos vínculos que unem, em profundidade, formas tão diversas”. (p. 12)

---

movimentos diários com o objetivo de verificar a hipótese de que o movimento dançado é padrão reforçado dos padrões de movimentos habituais de cada cultura ou área cultural. (p- 43)

<sup>11</sup> Op cit.

<sup>12</sup> Ver KEALIINOHOMOKU, J. An Anthropologist Looks at Ballet as a form of Ethnic Dance. In: What is dance? Readings in theory and criticism. Roger Copeland & Marshall Cohen. Oxford University Press, 1983.

Um estudo que se aproxima da Etnocologia é o de Eugênio Barba (1995), na área de Antropologia Teatral, que visa a aplicação dos paradigmas da antropologia cultural ao teatro e à dança, especialmente quanto ao uso extracotidiano do corpo, chamado também de técnica.

Na área da Antropologia Estética<sup>13</sup>, cuja ênfase é nas representações dos fenômenos sensíveis, podemos destacar o trabalho de Regina Müller (1998) sobre o corpo em movimento e o espaço coreográfico dos rituais dos Asurini do Xingu. Propõe um modelo de análise interdisciplinar baseado em teorias antropológicas que consideram a dimensão estética da experiência social, como as de Turner, Geertz, Goffman, associadas à perspectiva da enunciação da Lingüística. Utiliza ainda o modelo de análise do movimento proposta por Rudolf Laban (1879-1958)<sup>14</sup>. As práticas rituais são entendidas pela autora como discurso, sendo a qualidade do movimento corporal, a coreografia e a cenografia, os elementos formais desse discurso, os quais, confrontados com o discurso verbal, levam à produção dos sentidos. Essa proposta parece, portanto, se identificar com a referida linha dos pós-estruturalistas.

A propósito, observo que a relação entre dança e movimento ritual tem sido vista, nos estudos de dança-ritual ou ritual dançado, apenas sob o ponto vista estruturalista. Vale ressaltar que não pretendo fazer uma análise estrutural neste estudo. No entanto, a noção de estrutura dada por G. Durand (1997), autor que considera seu método de análise como pós-estruturalista, será uma das bases para a análise da dimensão mítica. Minha análise se compõe de duas coisas distintas: uma é a análise do conteúdo mítico da dança para justificar sua dimensão ritual; a outra é demonstrar que a dança é um ritual porque se compõe das fases descritas pelos autores da teoria dos rituais de passagem (Van Gennep, 1977 e Victor Turner, 1974).

### 1.3 Ritualidade e Etnicidade na Dança

A história da dança está repleta de conteúdos mítico-rituais, embora alguns autores acreditem que a arte perdeu esse tipo de características quando abriu caminho para a estética. Não é necessário ir muito longe para reconhecer que o rito nunca deixou de

---

<sup>13</sup> Embora cada vez mais consolidado, o campo da antropologia da arte, da estética ou das representações sensíveis, cujas reflexões acontecem nos grupos de trabalho nas reuniões da ABA, ainda carece de análises que permitam abordar teoricamente essa temática no seio da disciplina antropológica. (Anais da XIX RBA)

<sup>14</sup> Um dos representantes da dança moderna na Europa. Na busca do retorno aos movimentos “naturais” e “espontâneos” humanos, desenvolveu um sistema de análise do movimento corporal, baseado nos fatores de Movimento, Peso, Espaço, Tempo, Fluxo.

estar presente, mesmo que seja como fonte de inspiração coreográfica. Na atualidade observa-se cada vez mais a presença de rituais étnicos/religiosos nas criações estéticas. Isto pode indicar que a arte não se separou do rito, mas que tratou de vivê-lo de maneiras esteticamente diferentes.

Acredita-se, no entanto, que a dança acadêmica ocidental se tornou uma língua morta pelo período de um século, até ser iniciado um período revolucionário, que rejeitava os cânones do ballet clássico. Foi Isadora Duncan, chamada de 'dançarina dionisíaca', que abriu caminho para que, na dança moderna, os seus sucessores despertassem para o sentimento místico e sagrado na dança. Assim como Zarathustra<sup>15</sup>, só acreditava em um deus que soubesse dançar, e dedicando-se ao renascimento do espírito dionisíaco, reviveu o movimento das danças dionisíacas da tragédia grega.

Garaudy cita Martha Graham, dançarina norte-americana, que escreveu em 1937:

*"A dança tem sua origem no rito, eterna aspiração à imortalidade. O rito nasceu, fundamentalmente do desejo de conseguir uma união com os seres que poderiam conceder a imortalidade do homem. Hoje, praticamos um rito de outro gênero, apesar da sombra que pesa sobre o mundo, pois buscamos uma imortalidade de outro tipo- a grandeza potencial do homem" (Garaudy, 1980: 94)*

A obra de Martha Graham influenciou várias gerações de bailarinos não apenas pela profundidade de seus temas, a maior parte deles inspirados nos mitos reveladores da trajetória humana, mas também pelo fato de ter difundido uma técnica de dança moderna, baseada no ato fundamental da vida: o ato de respirar. Graham pregava a necessidade do bailarino tomar consciência de si mesmo e do milagre que é o ser humano motivado, disciplinado e concentrado.

Essa disciplina, ainda considerada por muitos como um critério fundamental para a profissionalização em dança, como é o caso dos bailarinos do BTCA, está bem representada na obra de Graham *Acrobatas de Deus*, de 1969, aparecendo como algo tão exigente para o bailarino quanto a ascese dos monges do deserto. A essa racionalidade socrática desta coreografia se mistura, paradoxalmente, a imagem do "deus que dança" de Nietzsche.

---

<sup>15</sup> Assim falou Zarathustra. Ensaio de Nietzsche (1883-85). In: Os Pensadores: Nietzsche, 1978.



M. Graham foi buscar mitos tanto no ritual dos índios de seu país, quanto na Bíblia, na tragédia grega e na filosofia da Índia. Garaudy escreve sobre a monumentalidade da dança de Marta Graham na coreografia *Dithyrambic*, na qual ela reencontra a tragédia grega exaltada por Nietzsche em *O Nascimento da Tragédia*:

*“Contato dionisíaco com as forças do universo e da história, a dança não é a arte de evadir-se da realidade mas, ao contrário, a de identificar-se com ela, de crucificar-se nela, para alcançar uma vida mais elevada”* (Garaudy, p 102).

Garaudy comenta a descoberta de Doris Humphrey – baseada na oposição que Nietzsche faz entre o sentido apolíneo da medida e do equilíbrio e o fervor dionisíaco do desejo de romper todas regras e todos os limites- de que a dança, como a vida, é o lugar do confronto entre Dionísio e Apolo. Este autor compreende que a dança *“cria um núcleo mais denso de vida, nos dá mais claramente a consciência desta tensão e da iminência de sua ruptura, um sentimento mais agudo da vida e de seu perpétuo combate”* (p. 126). Conclui que foi este motivo que levou esta bailarina a compor coreografias dedicadas à religião, como *A Dança dos Eleitos*, sobre os Shakers (1931) e *História da Humanidade*, de 1946.

Outra criadora da dança moderna, a alemã Mary Wigman, para quem não há dança sem êxtase, entendia, diz Garaudy, que a dança não conta uma história sobre o que já existe, mas concentra num símbolo ou mito, a essência imediata e indivisível da vida. *Templo* é uma coreografia que mostra, através de um monumento aos ancestrais, a arte como uma manifestação extática da existência.

Uma obra importante a ser destacada é a da bailarina, coreógrafa e antropóloga norte-americana Katherine Dunham, inteiramente dedicada à expressão da cultura negra. Estudou o ritual das danças sagradas e seculares do Haiti e procurou definir o papel social da dança na vida da sociedade, como fator de integração do indivíduo na comunidade. Segundo Mommensohn (1987), Dunham criou uma técnica de dança baseada na movimentação independente das partes do corpo e na fluência liberada característica das danças de origem africana, deixando sua marca renovadora na dança moderna-contemporânea.

Para citar um nome brasileiro, a bailarina Felicitas Barreto, tornou-se etnóloga ao entrar em contato com as sociedades indígenas, na década de 50, abandonando a academia

de dança para incorporar-se à dança-ritual desse mundo, as quais, a fizeram compreender o que é o universo para os índios *Tucano*. Ao invés de levar ao palco esses rituais, como fizeram os precursores da dança moderna, Felícitas preferiu escrever livros sobre a dança indígena brasileira<sup>16</sup>.

Todo ritual está ligado a uma etnia e falar de etnicidade na dança remete às questões sobre a importância antropológica do estudo da dança, bastante contempladas nos estudos acima citados. A dança não é apenas aquisição de habilidades físicas e motoras, mas também fonte de subjetividade, de sensibilização estética, de conhecimento ético e étnico, na medida em que a percepção de nossos corpos na sociedade é que nos possibilita um tipo diferenciado de expressão, uma determinada concepção de tempo e espaço e transformação do mundo em que vivemos.

É também através da dança que os povos se fazem conhecer. Cada região, com seus ritmos, cânticos e adornos, transmitem mensagens para outros povos através dos símbolos estéticos, que são expressões universais dos sentimentos, ao mesmo tempo que particulares quanto às formas de apresentação. Podemos nos referir à dança como um fenômeno universal, na medida em que modelos similares da dança são encontrados em áreas largamente separadas e sem relação. Por outro lado, compreendemos que cada cultura tem uma configuração única para modelos de movimento, estilos, dinâmicas, valores e razão de ser.

Aqui no Brasil, a dança de nossos povos tem sido bastante apreciada através da música, esta última vista como marca fundamental de identidade e etnicidade. A busca de uma linguagem de dança brasileira tem acontecido fundamentalmente com base numa música, na qual haja o reconhecimento de elementos rítmicos brasileiros. Vale salientar que o reconhecimento desses elementos rítmicos está baseado, antes em traços sociais do que estéticos. Dizer que uma música é deste ou daquele lugar implica em reconhecer o papel desempenhado por ela na vida de uma sociedade. A princípio, não existe nada nos sons em si, que indiquem a nacionalidade de cada música, de maneira que, o que reconhecemos é o seu sentido social profundo- o *ethos* social.

Sem deixar de reconhecer o *ethos* que está subjacente às manifestações e produções musicais brasileiras, podemos observar ainda o papel formal que a música tem tido nas construções coreográficas, inclusive as que misturam 'estilos', fenômeno este que

---

<sup>16</sup> Ver Felícitas Barreto. DANÇAS DO BRASIL. Rio de Janeiro, Ediouro.

prefiro chamar de mistura de elementos étnicos dentro de um estilo, seja moderno, contemporâneo, ou mesmo afro. Na dança cênica, essa mistura não é um fato novo, especialmente a mistura entre a música ligada ao *ethos* dos diversos povos formadores, e os movimentos e gestos acadêmicos. Na história da dança teatral no Brasil, o elemento mais característico da mistura tem vindo justamente da composição musical, ou seja da fusão que já existia na cena musical brasileira desde Villa-Lobos, Chiquinha Gonzaga e outros compositores brasileiros que fizeram isso em suas músicas, muitas delas compostas para bailados.

Parece que esse movimento musical baseado na junção de estilos, influenciou coreógrafos a juntarem também a diversidade de gestos e movimentos de dança de origens diferentes existentes no país. Podemos citar como exemplo o Balé Armorial criado por Ariano Suassuna aqui na década de 70, dirigido por Flávia Barros, o qual, fazia uma espécie de releitura, tanto da música, quanto da dança, chamada popular, de Pernambuco, na tentativa de fusão do balé clássico com a dança popular. Hoje o Grupo Grial de Dança, também criado por ele, tenta misturar o contemporâneo com a tradição popular do local<sup>17</sup>.

A tentativa de criação de uma dança teatral brasileira tem origem com a bailarina brasileira Eros Volúcia, em 1937, que se apresentou acompanhada de orquestra regida por Francisco Mignone, composições coreográficas com os nomes: “Frevo”, “Maracatu”, “Maxixe”, Dança dos Caboclinhos”, “Candomblé”, “Batuque” e “Samba”. Foi muito elogiada pelo fato de ter sido a primeira vez que os ritmos e as danças ‘singelas’ de nosso país entraram naquele templo de arte que era o teatro. Sucena(1989) cita em seu livro um trecho de uma conferência realizada por ela em 1939, sobre a criação do bailado brasileiro:

*“Estamos ainda na infância de nossa arte, mas o que acaba de nascer na música, na pintura, na literatura, na escultura e na dança é o verbo da nacionalidade até*

---

<sup>17</sup> O espetáculo “A Demanda do Graal Dançado” baseia-se, segundo Ariano Suassuna, que concebeu o roteiro, na novela de cavalaria de Portugal, do século XV, narrando a procura, pelos Cavaleiros da tábua redonda, do cálice com o sangue de Cristo, o Santo Graal. Também baseia-se numa poesia de Ariano Suassuna, do livro A pedra do Reino, que faz uma reflexão sobre o homem, a origem do homem e do mundo. A idéia principal do trabalho é comparar a busca do belo símbolo sagrado com a busca de uma dança brasileira. São palavras dele ainda a tentativa de fusão da dança contemporânea com a ‘popular’ (*sic*), de maneira que, reuniu bailarinos de formação ‘erudita’ (*sic*) com dançarinos ‘populares’, para dançarem um repertório musical mesclado de músicas regionais e clássicas, como as de Antônio Carlos Nóbrega, José Madureira, Mestre Salustiano, Villa Lobos e Bethoven. É interessante observar que todos os integrantes do grupo enfatizaram a idéia da criação de uma dança brasileira como linha fundamental desse espetáculo, e também o fato de, para conseguirem isso, optaram por unir dois grupos de formação diferenciada, os quais chamam o das ‘eruditas’ e o dos ‘populares’.

*então abafado pela predominância do vozerio estrangeiro, até então titubeante pelo confusãoismo da transfusão das raças. O Brasil está descobrindo a si mesmo e finalmente se encontrando".(p. 354)*

São inúmeros os trabalhos de grupos de dança moderna- contemporânea que tentam evocar algumas realidades brasileiras, tendo especialmente a música como base, e como consequência, o gesto, entre os quais estão "Kuarup" e "Missa dos Quilombos", do Balé Stagium(SP), "Bailarinas do Terreiro" pesquisa realizada na Unicamp, (SP), entre outros.

No caso de Salvador, como nos mostra Nadir Nóbrega a música percussiva dos tambores afro-brasileiros está sempre presente nessa mistura, sendo muitas vezes, mais que o próprio movimento gestual, o componente étnico afro-brasileiro mais forte dessa mistura<sup>18</sup>. Por outro lado, a reciprocidade da música com o movimento, é uma das características da dança afro-brasileira, que na Bahia recebe o nome de afro-baiana. Dessa maneira, quando se incorpora os tambores numa coreografia contemporânea, o gestual "afro" é de certo modo evocado, mesmo que seja de maneira estilizada.

No repertório do BTCA encontramos fortes componentes musicais nas coreografias, como é o caso de "Saurê" e "Iê Camará", que tiveram como suporte as músicas de Emília Biancardi, musicóloga, compositora e pesquisadora que também compôs para o Grupo Viva Bahia e o Balé Folclórico da Bahia. Egberto Gismont compôs especialmente para a companhia BTCA, em vários trabalhos como "Sonhos de Castro Alves", "Orixás", e junto com Naná Vasconcelos, "Berimbau". A obra "Pangéa", também composta especialmente para a dança, tem na trilha sonora, e especialmente nos elementos rítmicos, a inspiração para a movimentação. Podemos sugerir que as músicas, servindo de suporte para as recriações gestuais, têm contribuído para uma modificação na concepção de dança cênica, especialmente na Bahia. O batuque dos tambores tem, portanto, muita presença na elaboração das trilhas sonoras, como também tem importância o som do berimbau e os movimentos gestuais da capoeira e a dança "afro", esta última, valorizada no folclore baiano e desenvolvida como um sincretismo de movimentos proveniente da mistura de povos ocorrida na cidade. Para os integrantes do elenco, a trilha sonora de "Sanctus", faz dessa coreografia uma espécie de símbolo da

---

<sup>18</sup> A cultura negra em Recife se apresenta diferente da de Salvador em termos de dança e de mistura. O maracatu, ligado ou não a um terreiro de candomblé, não exalta a dança dos orixás, antes tem mais a ver com a coroação de reis negros. Em Recife a ancestralidade é mais diluída entre elementos de povos formadores como portugueses, índios e negros.

companhia, daí a importância da música na identificação dos bailarinos com a companhia a que pertencem:

*A Música de "Sanctus", ... é a cara do povo, o povo já faz por osmose, o corpo já faz naturalmente. Sanctus, É um balé que realmente é a cara da companhia, principalmente a companhia mais antiga. É um balé que durante 12 anos foi 'carro-chefe' da Companhia e até hoje a gente dança. Então é uma coisa meio que por osmose que o povo faz, é uma coisa muito forte, de energia, que tem o que você pode dizer: a cara da Companhia.(sujeito 8)*

Apesar de não serem músicas nacionais, na trilha de "Sanctus", de David Fanshawe, tem um pouco de tudo, inclusive uma faixa da trilha sonora do filme 'Platoon'. Embora as músicas não pertençam a uma etnicidade especificamente baiana, dizem respeito a todos os povos, no que eles têm de universal, como veremos no capítulo sobre etnicidade. Assim como Katherine Dunham compreendeu a universalidade do gesto humano na particularidade de um povo africano, e incorporou a dança negra à dança moderna norte-americana, os coreógrafos na Bahia procuram ultrapassar a tradição etnocêntrica de bases européias, para a visão do homem universal, encontrada em várias culturas, inclusive nas etnias afro-baianas.

Considerando a estreita relação entre ritual e identidade, posso refletir o fato de que, ao realizarem e mostrarem suas produções coreográficas, os bailarinos, diretores e coreógrafos da companhia BTCA, estão de certa maneira criando uma identidade para o grupo- através da identificação, especialmente com os elementos afro-baianos- ao mesmo tempo que estão também se reconhecendo dentro de uma tradição da dança contemporânea brasileira. Esta, identificada, por sua vez, com a tradição da dança moderna argentina, fundada por coreógrafos como Luís Arrieta, Victor Navarro, Oscar Arraiz e continuada por brasileiros como Tíndaro Silvano, os quais circulam entre as companhias. Podemos citar pelo menos umas 3 companhias profissionais de dança brasileiras que estão inseridas nesta tradição: O Grupo Corpo(MG), o Balé da Cidade de São Paulo e a Companhia de Dança Cisne Negro(SP), todas atualmente dedicadas a trabalhar com temas brasileiros, especialmente aqueles que vêm através da música brasileira de Egberto Gismonti, Naná Vasconcelos, Vinícius de morais, Tom Jobim, Chico Buarque, UAKTI<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> Grupo de percussão mineiro.

No entanto, parece ter sido a década de oitenta a época mais efervescente em termos de criação coreográfica preocupada com questões de identidade nacional, quando surgiram, em São Paulo, alguns trabalhos independentes, com pessoas que tiveram formação na Europa e nos Estados Unidos, trabalhos esses que colocavam o rito em cena, seja de forma universal, seja com elementos étnicos brasileiros. Um deles se chamava "Festarola", de Célia Gouvêa, que inclusive coreografou para o BTCA em 1989. A coreografia mostrava as características comuns aos rituais das festas populares desde a Antigüidade e Idade média até nossos dias. Com um caráter mais universal, tivemos o solo "Rito do Corpo em Lua, de Ismael Ivo. São Paulo - que pretendia ser a dança do ritual do homem/ natureza. O bailarino trabalhava o espaço de maneira tridimensional, e com diferentes pontos de apoio no chão, acentuando a tendência da volta à terra dos pioneiros modernos.

O que se pode observar nas criações da companhia Teatro Castro Alves é muito menos uma fusão, e muito mais uma reunião por associação e contiguidade de elementos, sejam eles mais próximos da etnicidade baiana, sejam eles com características mais universais, o que parece estar em consonância com uma condição pós-moderna, na qual várias identidades contribuem na construção da identidade de um grupo. Relativizando os termos *étnico* e *universal*, um dos caminhos para a discussão sobre a etnicidade e a ritualidade da companhia BTCA, está na maneira como esses elementos se articulam, tanto nas produções coreográficas, quanto no discurso verbal dos entrevistados.



fotos 1 e 2 - sala de aula



foto 3 - ensaio geral



foto 4 - solidariedade com a companheira machucada





fotos 5 e 6 - preparação  
nos camarins



## 2 - A COMPANHIA CASTRO ALVES - DA IDENTIDADE À IDENTIFICAÇÃO, DO MODERNO AO PÓS-MODERNO

---

---

O Balé Teatro Castro Alves é uma companhia de dança criada em 1981 em Salvador. Apoiada pela Fundação Cultural do Estado da Bahia, órgão da Secretaria de Cultura e Turismo, essa companhia consolidou-se na década de oitenta, como uma das mais importantes companhias de dança do Brasil, tendo se apresentado regularmente na Bahia e em quase todos os estados do País, além de países estrangeiros, projetando-se internacionalmente a partir de 1992. Mesmo mudando de direção algumas vezes, a companhia sempre teve Carlos Moraes ligado de maneira muito estreita ao grupo, ora respondendo pela direção artística, ora coreografando ou como "maitre de ballet". Ele, juntamente com o atual diretor Antônio C. Cardoso, foram de fato, os fundadores da companhia oficial de dança atual, que funciona no Teatro Castro Alves (TCA)<sup>1</sup>, e por isso é conhecida pelo mesmo nome, embora preferiam chamá-la de Bahia Ballet durante as apresentações fora do país.

Observando as práticas estéticas passadas e atuais da companhia, e os discursos internos e externos sobre essa prática, reflito a possibilidade da mesma estar situada entre o pensamento moderno e o pós-moderno, visto que apresenta ora a tendência modernista 'heróica' de superação da diferença entre o localismo e o universalismo, ora tentativa pós-moderna de reconhecimento das múltiplas formas de alteridade existentes, no que diz respeito às diferentes formas de subjetividade, raça, classe social. Compreendendo que há mais continuidade do que diferença entre uma prática e outra (Harvey, 1998: 111), a diferença consiste nos diferentes modos de compreensão da relação espaço-tempo.

Segundo críticas da imprensa, O BTCA transformou-se numa companhia de dança que reflete a cultura, a arte e a força da Bahia, numa linguagem contemporânea e expressiva:

---

<sup>1</sup> Situado na praça Castro Alves, no bairro do Campo Grande, foi construído nos anos 50 e destruído pelo fogo antes de sua inauguração, tendo sido reconstruído na década de 60 e reformado há 5 anos, mantendo corpos estáveis compostos pelo Balé Castro Alves, Orquestra Sinfônica da Bahia e Núcleo de Teatro de Repertório. Além da sala principal, abriga uma concha acústica, uma sala de coro, arquivo de pesquisa e várias salas de ensaios, costura e cenografia, distribuídas em seus 10 pisos.

*“O BTCA exibiu em sua apresentação uma impressionante energia étnica combinada habilmente com uma preparação acadêmica de primeiro nível. Antônio Carlos Cardoso impôs características definitivas que mostram a essência da terra de origem. Mesmo que suas propostas vistas aqui sejam produtos de uma inquestionável universalidade, ninguém pode ignorar que a origem da companhia é o Brasil”.*

*Eduardo Giorello - La Prensa-Buenos Aires - Outubro 1992.*

*“Pluricultural, o BALÉ TEATRO CASTRO ALVES transborda de energia rítmica e de um alto poder de comunicação. Nada parece inacessível para estas suntuosas bacantes e faunos de raça pura: os saltos mais variados, lances acrobáticos, corridas desenfreadas”.*

*Jean Pierre Pastori- Tribune de Genève*

*“O BALÉ TEATRO CASTRO ALVES realiza uma extraordinária síntese do balé clássico com a técnica corporal extremamente pessoal dos bailarinos baianos. Demonstam uma sólida base de técnica clássica através da qual transmitem uma energia explosiva.”*

*Il Gazzettino, Abano - Terme - Itália Julho 1993*

*“O BAHIA BALLET de Salvador, Brasil, nem é um conjunto folclórico nem uma companhia de Ballet Clássico. Ainda assim, seus dançarinos, tecnicamente bem trabalhados, fazem aula de ballet clássico diariamente e as coreografias da companhia apresentam-se calcadas ora em uma inspiração tradicional, ora em linguagens de movimento. Na verdade, o BAHIA BALLET é uma companhia de dança moderna com sotaque brasileiro. Assim sendo, a companhia abre-se aos vários tipos de influência cultural eclética que se encontram no Brasil”.*

*Ana Kisselgoff-The New York Times-julho 98.*

*“A primeira apresentação do BTCA na Alemanha foi festejada com enorme júbilo em sua estréia no Festival de Ruhr, ... Todos os membros do conjunto têm formação clássica que influencia cada coreografia misturando meios estilísticos da dança moderna e reminiscências<sup>2</sup> da tradição africana e sul-americana. Um exemplo da harmonia entre o clássico e o exótico, a civilização e a natureza pura, é a explosiva coreografia de “SANCTUS”, um hino ao mundo além do visível.”*

*Elisabeth Hoving, Was – Alemanha, Maio – 1994*

---

<sup>2</sup> Cabe aqui questionar esse termo usado: ‘reminiscências’, pois ao contrário do que essa crítica coloca, a tradição africana continua bem viva, especialmente em Salvador.

Baseada na visão consensual aparentemente dicotômica dessas opiniões estrangeiras sobre uma certa *mistura*, proponho, neste trabalho, uma apreciação dialógica da referida *mistura*, noção encontrada também no discurso dos integrantes<sup>3</sup> do grupo social em questão, como no seguinte depoimento:

*O que difere o bailarino de uma Companhia contemporânea profissional de um grupo de dança folclórica: a gente dança coisas puxadas da terra de nossas raízes, mas sempre de forma estilizada. (sujeito 12).*

O conteúdo dos comentários tanto dos críticos sobre a companhia do TCA, quanto dos integrantes sobre a mistura existente, se referem ao conteúdo do repertório- *universalidade e terra de origem, síntese de balé clássico com a técnica corporal baiana, e à atuação- mescla de perfeição técnica e energia(sic)*. Em relação ao conteúdo das obras, observo que se apresenta através de duas características aparentemente distintas, mas indissociáveis: uma ligada a elementos étnicos mais particulares da região (os termos *energia, força e virilidade* foram muito usados para se referir aos elementos específicos dessa mistura), e outra ligada a elementos identificados como universais (como por exemplo, a Mandala). Estas duas características na maioria das vezes estão numa relação de contigüidade, identificada não apenas na observação das obras, mas também na fala dos entrevistados, como sendo uma *mistura* ou *junção*, seja do *sofisticado* com o *primitivo*, seja do *contemporâneo* com as *raízes*, seja do *clássico* com o *tribal(sic)*<sup>4</sup>.

Quanto a esses termos utilizados pelos sujeitos, incluindo os termos 'regional', 'afro', 'folclórico', entre outros, estou considerando-os como conceitos atribuídos pelos próprios bailarinos, categorias construídas socialmente, nas quais os sujeitos acreditam de uma maneira naturalizada. Quando emprego esses termos, estou me referindo a essas categorias do senso comum, discutidas na parte sobre etnicidade.

Ao preferir falar de uma contigüidade de elementos, sejam eles étnicos ou universais, sejam modernos ou contemporâneos/ pós-modernos, privilegio aqui uma perspectiva moriniana da complexidade, onde a relação entre os elementos é ao mesmo tempo complementar, concorrente e antagonista. Em outras palavras, os elementos étnicos e

<sup>3</sup> Optei por não identificar os interlocutores desse diálogo.

<sup>4</sup> O termo *tribal*, apesar de estar associado a fenômenos universais, por se referir a grupos étnicos, encontrados em diversas culturas, no caso em questão, remete aos grupos específicos, principalmente africanos, de que Salvador é descendente.

os elementos universais presentes no objeto de estudo, são vistos ao mesmo tempo como contidos um no outro, e estão num diálogo entre o pensamento técnico/ racional e o pensamento simbólico/ mítico. Esse diálogo, por sua vez, permite uma reafirmação das particularidades, no sentido da lógica da identificação de Maffesoli (1996). Nessa linha de pensamento, podemos chegar à compreensão não apenas do imaginário espetacular do repertório da companhia, como também da socialidade dos que fazem a companhia.

## 2.1 Espaços de convivência dos integrantes, atividades cotidianas e extracotidianas

A companhia é composta de 24 bailarinos, mais o diretor, a assistente de direção, professores, coreógrafos e o pessoal técnico. Em termos de estrutura, a organização não difere muito de outras companhias profissionais existentes no Brasil<sup>5</sup>, cuja rotina de trabalho diária –das 13 às 19 horas- compreende aulas de técnica clássica<sup>6</sup>, aulas de técnica de Pilates<sup>7</sup>, ensaios de montagens novas ou coreografias antigas, e reuniões, atividades estas realizadas no espaço próprio da companhia, o Teatro Castro Alves.

Conhecer todas as dependências do teatro, nos leva a admitir que este é um mundo à parte: vários andares com salas de ensaios de teatro e dança, dois teatros, salas de pesquisa, salas de oficinas de artes plásticas, salas de exposições, salas com figurinos antigos de todas as coreografias já dançadas, salas de ensaio de orquestra, salas de escritórios, etc. É uma estrutura estatal grandiosa, que dá suporte estrutural para a

<sup>5</sup> Algumas Companhias de dança profissionalmente consolidadas são o Grupo Corpo (BH), O Cisne Negro (SP), o Balé da Cidade de São Paulo (SP), Balé Stagium (SP), ...

<sup>6</sup> A técnica clássica de balé desenvolveu-se na França no século XVII, durante o reinado de Luís XIV, como resultado da mistura entre a acrobacia dos ciganos e saltimbancos de feira e a sofisticação da corte. Atingiu o seu ápice no período romântico, tendo se difundido em vários países do mundo, especialmente como técnica acadêmica.

<sup>7</sup> O método Pilates foi desenvolvido pelo alemão Joseph Pilates(1880-1965), um estudioso em diversas atividades físicas. Começou nos anos 20, a aplicar seus conhecimentos de condicionamento físico e reabilitação num campo de internamento da Iª Guerra. Mais tarde, por ser eficaz na recuperação pós-lesão, o método popularizou-se entre os bailarinos do N.Y.City Ballet e a dançarina Martha Graham (1894-1991), sendo utilizado por companhias profissionais de ballet em 17 países. E atualmente conquistou perfis diversos e objetivos variados. Em Salvador os instrutores especializados trabalham o Pilates baseados na Técnica de Pilates Evolved –técnica de condicionamento físico de caráter individualizado, - com exercícios de baixo impacto- que visa melhorar e desenvolver a flexibilidade, força e resistência dos músculos, através de exercícios realizados tanto no chão, com auxílio de acessórios tais como: fitballs (bolas), pesos, theraband (elástico), tubo de Feldenkrais, como também, com a utilização de aparelhos de mecanoterapia (sistema de molas), importados dos E.U.A.. Atualmente diversos fisioterapeutas, quiropatas e ortopedistas, indicam a Técnica de Pilates como programa de reabilitação, designado a uma recuperação dos tecidos lesionados, por proporcionar de forma harmoniosa, anatomicamente correta, sem fadiga e dor, o preparo físico e mental. Ver *The Pilates Method Offers Body Control for Men & Women*. Philadelphia: BainBridgeBooks, 1998

manutenção dessa companhia de dança (aulas, ensaios, montagens, salários), embora esta se apresente poucas vezes para o público ao longo de um ano inteiro de trabalho.

De uma maneira breve, descrevo algumas formas de organização e os espaços de convivência dos integrantes e suas atividades cotidianas e extracotidianas, as quais envolvem a preparação, o aquecimento para estar em cena, os aplausos e as realizações coreográficas. Todos esses elementos, por sua vez serão tratados em sua relação com o ritual.

Compreendo o termo *cotidiano* como a realização de atos rotineiros, que embora tenham forte carga simbólica, têm um menor grau de sacralização, se forem comparados aos atos extra-cotidianos<sup>8</sup>. Maffesoli (1987) entende o cotidiano na sua dinâmica, na sua polissemia, na sua pluralidade, na sua contraditoriedade, e sua grande contribuição está na análise do gesto maquinal de todos os dias, as paixões, esses elementos que fazem com que cada um se levante a cada manhã. Ao destacar a importância das redundâncias na análise do cotidiano, mostra que este serve de matriz, a partir da qual se cristalizam todas as representações.

*“A realidade da vida cotidiana está organizada em torno do ‘aqui’ de meu corpo e do ‘agora’ do meu presente. Este ‘aqui e agora’ é o foco de minha atenção à realidade da vida cotidiana”<sup>9</sup>.*

Para Berger & Luckmann<sup>10</sup>, a vida cotidiana apresenta-se como uma realidade interpretada pelos homens e subjetivamente dotada de sentido para eles na medida em que forma um mundo coerente. Nesse sentido, ao tomar esta realidade por objeto de análise, na descrição do grupo levei em consideração a realidade tal como foi descrita pelos sujeitos.

Apesar de algumas alterações na rotina, que varia com as mudanças que acontecem com a saída e entrada de pessoas, tanto do elenco, quanto da parte administrativa, é sempre mantido o mesmo o tipo de atividade: a preparação corporal e artística. É um

---

<sup>8</sup> No que diz respeito às artes cênicas, Eugênio Barba, no Dicionário de Antropologia Teatral, referindo-se a Mauss, distingue a situação cotidiana da situação de representação, na qual usamos técnicas extracotidianas. “Na vida cotidiana usamos uma técnica corporal que foi condicionada pela nossa cultura, nossa condição social e profissão. Mas numa situação de representação o uso do corpo é completamente diferente. Portanto, é possível diferenciar entre técnica cotidiana e a técnica extracotidiana”.

<sup>9</sup> Maffesoli citado por Danielle R. Pitta, Métodos do Imaginário, 1995, p. 39

<sup>10</sup> Cf. A Construção Social da Realidade, p- 35.

fazer específico, de um mundo particular, preservado pela longa tradição da dança acadêmica e teatral, ou cênica.

De uma maneira mais geral, a concepção de corpo do bailarino é peculiar. Diferentemente do mundo dos atletas esportivos, no mundo dos bailarinos, embora exista sobrecarga de esforço e condicionamento físico, não há a busca de rendimento, mas do resultado estético, da harmonia das formas e da força expressiva. Também difere do universo dos atores, na medida em que a linguagem do corpo é auto-suficientemente explorada, em detrimento da voz falada. Em oposição ao mundo circense, os riscos de vida são muito menores na carreira dos bailarinos, os quais também diferem dos dançarinos de rua ou de salão, uma vez que, mesmo baseado no “gostar” e no prazer pela atividade, não se trata de diversão, nem festa, mas de trabalho de profissional.

O mundo da dança profissional, apesar de se expressar corporalmente como todos estes anteriores, tem sua lógica própria, seu *ethos* peculiar. E quando se trata de um grupo como o Balé Castro Alves, encontramos algumas especificidades, a começar das maneiras próprias de transmissão aos bailarinos das técnicas acadêmicas institucionalizadas, passando pela utilização particular dessas técnicas por cada bailarino do elenco, com a finalidade principal de atingir interpretações originais de seus papéis, os quais por sua vez estão ligados ao contexto cultural da cidade de Salvador.

A preparação e formação dos bailarinos consistia em anos anteriores, além da técnica clássica, de aulas de dança ‘afro’, ministrada pelos próprios integrantes do elenco, e mais a dança contemporânea. Atualmente, estes últimos estilos têm sido vivenciados apenas durante a montagem e execução coreográficas.

Um fato que não tira o mérito da companhia de ser uma das que representa a cultura baiana, mas que merece ser aqui refletido é o de que esta parece ter uma proposta de certa forma ambígua, sobre a idealização de corpos dos bailarinos e bailarinas que compõem seu elenco. Apesar de haver a preocupação em privilegiar a cultura local, valorizando as ‘raízes’, durante a preparação corporal, o referencial de corpo é predominantemente europeu. Por um lado, os integrantes negros precisam adaptar-se a uma concepção de corpo hegemônica idealizada no academicismo do *ballet*, de maneira que sejam cada vez mais alongados e flexíveis; por outro lado, há uma preocupação em

adaptar o modelo acadêmico ao corpo do brasileiro, como explica o professor Carlos Moraes:

*Eu dou aula de balé clássico... é uma aula que se permite uma série de liberdades. Eu sei que o bailarino brasileiro não pode se dar bem com um clássico que vai dançar Gisele, que vai dançar o Lago dos Cisnes, porque não é isso que eles vão dançar. Então, eu dou dentro da aula de balé clássico uma série de outras coisas também... Acho que a técnica clássica é básica, porque foi criada dentro de uma grande verdade, ou seja, durante muito tempo foi sendo criada ...contribuição de diversos professores ... e começaram como? Através da dança do povo, pegando os passos que o povo faz e transformando, dando a eles já um caráter mais requintado, mais refinado, já começando a teorizar, ou seja, tantos passos à frente, ao lado, atrás, criou uma matemática dentro daquilo. Criando a matemática, então cria um método, criando um método, você bota dentro de uma sala de aula, botando dentro de uma sala de aula, vira clássico, porque a classe é a sala de aula, ... e foram criando a dança chamada clássica. Isso foi um trabalho de ...centenas de anos, até que um dia, um rei que também gostava de dançar, criou em 1600, a Ópera de Paris, a escola de dança, a primeira do mundo.*

Nota-se que o método do balé clássico, sistematizado ao longo da tradição da dança ocidental é muito hegemônico, portanto, está longe de ser descartado ou desvalorizado por muita companhias de dança, entre elas o BTCA. Entretanto, é na dimensão da criação coreográfica que a diferença de corpos é minimizada, quando elementos gestuais da identidade negra também sobressaem. No imaginário do grupo há justamente o desejo de manter a força e a energia/trabalho do negro como lema da companhia.

No momento, é necessário descrever a rotina de trabalho da companhia durante aulas e ensaios, bem como introduzir o clima de alteração dessa rotina em dia de apresentação, quando uma nova relação entre tempo e espaço é construída. Estou tratando aqui das aulas, dos ensaios, do aquecimento e da maquiagem, como atividades preparatórias para o ritual propriamente dito. O estar em cena no palco durante a apresentação seria o auge do ritual e os aplausos, o final deste, tendo ainda o momento dos cumprimentos do público como uma volta ao mundo cotidiano<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Segundo a definição de Van Gennep, que será desenvolvida no capítulo IV.



Quanto aos momentos preparatórios, que podem durar meses de aulas e ensaios, sem previsão de apresentações, acontecem no último andar do prédio do teatro Castro Alves, que é chamado piso C. Neste piso há uma sala ampla, com chão de madeira, barras e espelhos, que serve para a realização de aulas e ensaios (fotos 1 e 2). Há ainda uma arquibancada na parte superior, com acesso pelo corredor externo, à qual pessoas de fora têm acesso, quando as atividades são abertas ao público. No piso B, abaixo desse, estão os vestiários, a copa e administração do BTCA, e outra sala de aula, utilizada quando necessário.

Os bailarinos transitam entre esses dois pisos durante a jornada de trabalho, alternando momentos de descanso, lanche, troca de roupa, trato com assuntos administrativos e momentos de dança, todos esses momentos fazendo parte de um único contexto de trabalho. Durante aula de clássico, atividade em que os bailarinos estão todos juntos, é possível observar o clima de respeito que permite a realização da performance de cada um e o relacionamento profissional deles entre si. Normalmente, o horário de trabalho é de uma hora da tarde às sete, porém, há semanas em que esse horário se torna maleável por conta do repertório de ensaio, que pode alternar pessoas, e ensaiar coreografias só com mulheres, outras só com homens e outras com o grupo inteiro dividido em dois elencos.

Algumas situações de aulas e de ensaios são, para mim, muito familiares: O repetir dos movimentos incansavelmente, as marcações de espaço e forma, alternadas com os momentos de interpretação séria, os olhares e os gestos de comunicação que fazem pouco uso da palavra, a vibração com a performance de um colega, as hierarquias bem claras entre diretor, assistente e bailarinos, as funções bem definidas: entre bailarinos antigos e novatos, entre os titulares e os substitutos, mas tudo isso dentro de um clima de absoluta normalidade e certo conformismo.

Os ensaios acontecem sempre após a aula diária que inicia os trabalhos de cada dia, e, dependendo da pauta, envolvem pequenos grupos ou o grupo todo. Quando não há coreografia nova para ser montada, o ensaio envolve apenas coreografias do repertório, e para isso, contam com a ajuda de um monitor de TV para recorrer em caso de dúvida, aos movimentos e contagem do tempo na música. Contam também com um sonoplasta durante os ensaios, que é responsável pela gravação de todas as músicas utilizadas nas coreografias, sobre as quais conhece os gestos que se encaixam em cada momento da

música. Essa estrutura facilita o desenvolvimento dos trabalhos e contribui para definir bem o papel de cada um ali dentro.

A disciplina do sonoplasta é muito grande, pois tem que ficar muito atento às instruções do coreógrafo e seu assistente quando estão ensaiando, tendo que saber exatamente que parte da música corresponde a que movimento ou passagem coreográfica, para retomar sempre que for solicitado. É exigido dele, e parece que mais do que os próprios bailarinos, não ficar disperso durante o trabalho, pois dele depende o andamento dos ensaios, além das possíveis advertências. Os bailarinos também demonstram uma certa tensão, preferindo falar apenas quando são solicitados, além de procurarem manter a disciplina, considerada fundamental ao bailarino.

*Quando se convive na companhia começa a ter um caráter diferente, uma forma...eu acho que é porque aumenta a disciplina, então se torna diferente. É necessário para gente, dentro de uma companhia, a disciplina é necessário, isso acho que dá esse molde entre a parte rebelde de cada um e a parte que obedece, a parte que ouve,...que procura ir no tempo certo.(sujeito 13)*

*O TCA é mais bem organizado que todos os outros lugares, ...porque segue uma linha tradicional de organização de companhia de dança, e que existe... trabalho, ...existe a parte sentimental ..., mas existe aquele outro lado, aquele dia- a- dia que é ali, horário cobrado, são coisas que você tem que fazer, se você deixar, desmancha tudo. E chama-se disciplina. (sujeito 4)*

Embora o ensaio seja um momento de verbalização, observa-se um respeito à hierarquia estabelecida, através da postura não-verbal, o que gera também uma certa insatisfação do elenco com esse tipo de relação patrão/empregado. Considerando que o Imaginário desempenha um papel como estruturante social, compreendemos a importância da definição clara do papel de cada indivíduo no corpo social, especialmente nesses ensaios, que são a preparação para o ritual de atuar em cena. Esse aspecto contraditório, que contém em si, uma efervescência ritual, permite reforçar, na vida do dia-a-dia, “o sentimento de participar de um corpo coletivo” (Maffesoli, 1987:165). Assim, a insatisfação de alguns parece também ser superada pela satisfação proporcionada pelo ato de dançar e estar junto de quem dança, ou ainda pela sinergia produzida no efêmero, mas também compartilhado ato de dançar. Nesse sentido, os depoimentos em relação aos companheiros do elenco revelaram o prazer, a amizade e a consideração que há entre eles.

*O fato de ser um trabalho, um emprego normal, no caso da companhia é um emprego, as pessoas ganham para estar ali, isso já junta naturalmente, elas estão ali, porque elas ganham e têm um compromisso e isso faz com que elas estejam junto e de um certo ponto elas têm uma afinidade que seria a dança mesmo, afinidade de estar junto para dançar, para mostrar-se também. (sujeito 13)*

Alguns bailarinos criticam a forma de organização da companhia, e expõem o descontentamento pela saída de grande parte do elenco antigo, de maneira que os novatos não tiveram tempo de aprender com os antigos. Apesar dessa mudança de elenco, dizem ainda existir a idéia de manter a negritude como carta de apresentação da Companhia em outros lugares.

Continuando a descrição da rotina, nem todos os dias o expediente vai até o final para todos do elenco. Às vezes um grupo é liberado mais cedo, enquanto outro continua ensaiando. Alguns saem correndo para aproveitar a folga e resolver problemas cotidianos e familiares, os quais apresentam-se como extensões da rotina diária. Estas dispersões do grupo durante o expediente do trabalho me fez compreender que o ritual só se realiza quando todos estão juntos, unindo forças para o mesmo objetivo de apresentar o espetáculo. Embora trate da vida cotidiana, estou dando ênfase à vida extra-cotidiana dos bailarinos, não considerando neste estudo a rotina do bailarino como ritual. Por outro lado, podemos falar de uma teatralização da vida cotidiana, no sentido de Maffesoli. Baseando-se em Morin e em Maffesoli, Teixeira diz que:

*“É na concretude, pela qual se caracteriza o cotidiano, manifestada na forma, no gestual, no falso brilho e na aparência, que se pode captar a dimensão simbólica da realidade. A concretude do cotidiano se traduz no aqui e agora, que é preciso viver a qualquer custo, e o imaginário, nas suas diversas manifestações, expressas particularmente nas formas concretas do ritual social, garante a ação concreta da vida de todos os dias” (Teixeira, 1990: 178).*

Diante da efemeridade da arte da dança, viver intensamente o presente é um requisito fundamental para os bailarinos, cujas aulas, ensaios e espetáculos, são vividos de uma maneira tão intensa, que só o ‘amor à dança’ justifica uma entrega sem medidas a esse mundo:

*A arte-dança, ela é o momento, é ali e agora, é até zen budista, o melhor do mundo é aqui e o agora, dança é muito isso, é aqui e agora, é sempre ao vivo, o encantamento na dança seria esse, que é ao vivo, é plasticidade, a música visível. (sujeito 3)*

Observa-se que a preparação para as aulas diárias difere simbolicamente daquela que antecede a apresentação, embora os passos sejam os mesmos: antes de fazer a aula, num clima de interação com os colegas, os bailarinos precisam trocar de roupa, botar a roupa de dança, colocar a sapatilha, aquecer o corpo para fazer uma boa aula, passando pelo alongamento, pela flexibilidade, de maneira que trabalhe mais a soltura do corpo do que a técnica propriamente dita. Enfim, este é um momento de reencontro com o próprio corpo, seja buscando domínio e autonomia sobre este, seja afirmando um saber sensível, incorporado. Um saber fazer concreto, orgânico, um pensar corporal materializado no “fazer aula”, no “fazer dança”, no “fazer arte”, e ainda, na idéia de que o elenco pode virar “massa de material” para o coreógrafo fazer a criação.

Uma bailarina descreve o dia-a-dia corporal das aulas e ensaios:

*Esse dia-a-dia, aula de balé que são os mesmos passos, ... tem que estar o corpo, a cabeça, os ombros, o quadril, o abdômen, o pé esticado, todos os dias a gente está trabalhando ...para tentar conseguir mais e mais ... lutar contra a força da gravidade, subir cada vez mais, pular cada vez mais... o tempo inteiro buscando aquilo, mas sempre naquele caminho ...a gente repete milhões de vezes uma coreografia ... para que iguale, que todo mundo esteja fazendo com o mesmo tempo, com a mesma intenção ... o olhar na mesma direção, o braço ... as pernas na mesma altura ... o tempo musical. (sujeito 12)*

Este depoimento mostra o peso que tem a técnica clássica na formação desses bailarinos. Ao lutarem diariamente contra o peso da gravidade, fazendo esforço para superar os limites e as dificuldades podemos dizer que eles vivenciam uma técnica corporal heróica, ou melhor, prometeica, como veremos no capítulo das dimensões míticas.

## **2.2 A preparação, o aquecimento/ o estar em cena, os aplausos e a relação com o ritual**

A sala de aula e o palco são os espaços de trabalho mais importantes para os bailarinos. Podemos dizer até que o palco é o prolongamento da sala de aula, é a culminância de uma preparação que acontece durante meses. É no espaço da sala de aula que se aprende e se reafirma a disciplina tão valorizada por eles, seja durante as aulas de preparação corporal, seja nos momentos de ensaios para uma nova montagem de coreografias do repertório do grupo. No palco também podem acontecer aulas de

aquecimento, especialmente quando a intenção é de mostrar ao público o aquecimento que se faz para entrar em cena. Os ensaios acontecem no palco apenas quando já foi terminado o período da montagem, sendo considerados muito importantes nas vésperas de estrear uma obra.

Em dia de espetáculo a rotina da semana é alterada, havendo a passagem do cotidiano para o extracotidiano -no sentido de Eugênio Barba (1995)- na ocasião dos ensaios gerais e da apresentação no palco deste teatro, esta realizada geralmente no fim de semana, ou em temporadas de quinta a domingo<sup>12</sup>. O trabalho extracotidiano começa às 17 horas, e os bailarinos, que durante a semana trabalham apenas no piso C, onde acontecem aulas e ensaios preparatórios, vão também para o piso do palco, espaço onde acontece o tão esperado momento por todos, cuja ritualidade atinge seu auge, como será discutido mais adiante, com as reflexões sobre a etnicidade do conteúdo estético como suporte para o ritual de passagem.

Todos os problemas cotidianos são esquecidos, no dia do espetáculo, a partir do momento de chegada ao teatro, onde cada integrante do elenco vai trocar de roupa para fazer a aula de aquecimento (de técnica clássica) considerada fundamental para estar pronto para dançar. Na descida para o piso do palco após a aula, a passagem pelos camarins é a primeira instância de reconhecimento de uma mudança para o mundo cênico (fotos 5 e 6). Nas portas dos camarins há os nomes das pessoas que irão ficar juntas, agrupadas em alguns casos, por afinidade entre os pequenos grupos. Os homens no andar de cima e as mulheres no andar de baixo, embora todos tenham liberdade de transitar entre os andares e camarins.

Um fato que demonstra uma maior integração entre homens e mulheres nos espaços e camarins ocorreu quando uma bailarina se machucou seriamente no ensaio geral (foto 3), minutos antes da apresentação que abria a temporada do fim de semana, o que foi motivo de preocupação para todos, especialmente de um dos bailarinos, que acompanhou todos os seus momentos difíceis tentando amenizar sua dor e frustração de não poder chegar ao momento mais importante do processo de dançar (foto 4). Isso aconteceu no momento de maior excitação para entrar em cena, enquanto uns se maquiavam, outros se aqueciam para manter o calor corporal atingido durante a aula, ao mesmo tempo que se solidarizavam com a bailarina, que não tinha condições de se

apresentar naquele dia, que iria ser sua estréia na companhia. Esse foi o único problema que não pôde ser esquecido nos bastidores, uma vez que o próprio físico era o que a impedia de cumprir sua missão. Como há um elenco substituto para todas as coreografias, logo se resolveu quem iria dançar no seu lugar.

O ensaio geral no palco é o momento mais importante de reconhecimento do espaço físico de atuação, realizado de maneira respeitosa por todos. Mesmo que tudo esteja bem ensaiado, a mudança para o espaço diferente do palco faz com que a dinâmica do espetáculo se modifique, por adição da luz, das roupas e da substituição do espelho da sala de ensaios pela “parede” aberta para a platéia. O nervosismo também influencia na memória da seqüência de movimentos a ser realizada, prejudicando também a concentração e a disciplina necessárias. O depoimento deste bailarino nos dá uma idéia da importância desse momento de concentração para a cena:

*Até chegar à cena foi um caminho que foi se preparando, ...temos a maquiagem, chego, a maquiagem, o rosto bem limpo, a cara ali contra o espelho, aí vem pensamentos, ... vem toda uma série de análises, tem um transportar-se para o momento da cena, do que se vai fazer, do como ...uma parada assim, estar ali sozinho um pouco, sem falar nada, o levantar-se com calma, o descer, o escuro do bastidor... dá uma espécie de película,...eu tento fazer o ambiente ao meu redor, é uma coisa que é um ritual, aí a música soltou, a ação já é viva, é imediata....tem todo esse processo, essa quietude, essa coisa de concentrar-se, e depois vem a concentração e sua ação.(sujeito 13)*

Como veremos nos capítulos seguintes, alguns dançarinos falam dos sentimentos durante a atuação no palco, as emoções, os sentidos, a intuição, o êxtase, o sair de si, ou, ao contrário o estar presente inteiramente naquilo que está fazendo, e como estas sensações estão relacionadas com o tema tratado na coreografia. O êxtase, que para uns representa um “sair de si” no estar em cena, para outros encontra-se numa postura mais racional, ou aquela da razão sensível (Maffesoli, 1998), num momento em que o milagre é estar presente, em equilíbrio entre razão e emoção. Os aplausos do público reafirmam a importância do trabalho dos bailarinos e a satisfação desses em ter cumprido sua missão, da qual começam a relaxar e suspirar aliviados:

---

<sup>12</sup> Com exceção dos dias de apresentação, não há trabalho no fim de semana, sendo difícil encontrar alguém disponível para entrevistas. Tendo ou não espetáculo, alguns bailarinos se juntam para ir à praia ou sair à noite. O descanso e o lazer são, portanto, muito valorizados por todos.

*Na hora que a gente acaba e recebe o aplauso,...ah,...eu viro criança... eu me arreganho logo todo de riso e me sinto criança ainda, como tem o pai que bate assim na poupança e diz: 'isso aí, meu filho, parabéns, conseguiu andar de bicicleta'. Eu acho que, sem exceção, todo mundo sente uma coisa pessoal, quando fecha-se as cortinas, todo mundo se abraça, se cumprimenta...Então na hora que a platéia está lá, a gente é bem assim: 'obrigado por nós, por mim', quando baixa a cortina que a gente se olha, obrigada por todos ...agradecer ao meu próximo seria uma coisa mais reservada,... ao baixar as cortinas eu agradeço: 'obrigado por você dançar comigo, por você fazer o meu sucesso, porque sem você, sem o seu sucesso eu não teria o meu. (sujeito 7)*

A última fase do ritual de dançar se dá quando o elenco é aplaudido e reconhecido pelo público, e depois de cada momento como este, o status de dançar é reconhecido dentro da sociedade. Os bailarinos lutam para esse momento acontecer, através das situações de eterno aprendizado da técnica, de maneira que a obsessão pelo aprendizado tem o objetivo de reconhecimento, não apenas do público, mas também dos companheiros. Durante os aplausos há uma afirmação desse 'saber incorporado', através do qual é construída a imagem dos bailarinos. Isso significa para eles *viver de dançar* e *para a dança*, objetivo atingido, em parte, pela identificação que cada indivíduo tem com esta companhia de dança, em parte, pela questão financeira.

Os bailarinos encontram nessa Companhia um caminho de 'evolução', na medida em que ela abre portas, proporciona viagens e contato com outros bailarinos, inclusive na Bahia, que desde a década de 60, se destaca como referencial em dança, tendo sido pioneira na criação de uma escola superior de dança. Além disso, são poucos no Brasil, os grupos de dança que permitem aos bailarinos se sustentar e sobreviver com o seu trabalho: alguns tem contrato fixo e dedicação exclusiva, outros tem contrato de prestação de serviço, podendo participar de outros grupos de dança da cidade, como alternativa de aumentar o rendimento, bem como de suprir a necessidade de criação coletiva.

Para os bailarinos mais novos, o BTCA é uma companhia que proporciona uma carga enorme de experiência, sendo necessário conhecê-la e integrar-se nela, pelo fato de proporcionar a iniciação que dá a base fundamental para se atingir níveis mais elevados de técnica e interpretação. Um dos entrevistados dá o perfil da companhia e em seguida outro fala da base clássica do repertório:

*A Companhia, ela tem uma formação com o método Pilates, que é mais como uma preparação física, tem o balé clássico... também às vezes trabalha com dança moderna, como aula, mas a influência de moderno e de contemporâneo vem tudo muito através da coreografia,... do estilo de cada coreógrafo, então é algo ligado à dança moderna, como se chama hoje, dança moderna, dança contemporânea. (sujeito 1)*

*Aqui se dança coreografias clássicas, por exemplo, chama-se, como é o nome, é uma que tem a música de Platoon<sup>13</sup>, que tem uns doze anos de idade essa coreografia, esqueci o nome, mas é um exemplo que tem muito ponta, arabesque, quinta posição, pirueta. (sujeito 7)*

Quanto ao estilo de seu repertório, é justamente a base moderna que é considerada necessária de se conhecer, embora não agrade inteiramente a todos:

*Eu tenho que participar dessa movimentação, embora seja antiga, ainda se pratica, e ainda muita gente gosta, não é meu estilo que eu gosto, mas é a necessidade<sup>14</sup>.*

Embora este bailarino considere ultrapassada a maioria das coreografias da companhia, admite que é necessário, pelo menos enquanto se sentir bem dançando, tanto coreografias modernas, quanto as de estilo contemporâneo. Vamos discutir mais adiante em que essa necessidade está ligada a uma dimensão mítico-ritual, e de que maneira esta produção estética está relacionada com a pós-modernidade, e mais especificamente com uma ritualidade pós-moderna. O que estou aqui chamando de pós-moderno se aproxima do sentido dado por Maffesoli (1996) a este termo, considerado como um “modo de distinguir a ligação existente entre a ética e a estética”, “como um conjunto de categorias e das sensibilidades alternativas às que prevaleceram durante a modernidade”(p. 26).

### **2.3 O repertório delineando o perfil da companhia**

Apesar do descontentamento de alguns bailarinos, é justamente o repertório um dos fatores mais influentes no que diz respeito à chegada de novos bailarinos para ingressarem na companhia. Por onde a companhia passa, o tipo de temática, com ênfase na cultura local, exerce uma atração e um encantamento nos novos bailarinos, sejam ou não baianos.

---

<sup>13</sup> Música de “Sanctus”.



*É o que eu mais gosto na Companhia, é o repertório, que tem mais a ver com a Bahia, mais regional, mais brasileiro, é o que eu mais gosto de fazer (sujeito 10)*

*O Balé do Teatro Castro Alves? No início para mim era uma companhia de balé clássico,... aqui em Salvador,... era uma companhia que trabalhava com o clássico e moderno. Aí me interessei saber o que era também a dança moderna, aí via que era uma mistura, uma coisa contemporânea, uma linguagem diferente, diferente do balé clássico, não era aquela coisa completamente direcionada só para o balé clássico, era uma companhia que trabalhava com o dia-a-dia, com a performance, com o contemporâneo, aí eu me interessei.(sujeito 15)*

*Eu via o Balé Brasileiro da Bahia dançando coreografias afro, usavam muito o africano e eu gostava muito...sempre me atraiu muito e o que eu acho legal da Companhia, o que me atrai muito é isso, é que tem essa coisa meio afro, mas não é afro puro, ela é estilizada, puxa pelo clássico, pela movimentação contemporânea, não é a dança africana pura, ... a gente faz uma aula de afro ... mas para dançar mesmo é uma coisa meio lapidada..(sujeito 12)*

Em oposição ao tipo de conteúdo considerado próprio do local, o fato de a companhia estar aberta à diversidade estética talvez não seja muito aceito, de maneira que os bailarinos não escondem sua rejeição por coreografias importadas da Europa, como "Do Not Go Gently", montada por um brasileiro vindo da Alemanha:

*É complicado quando trazem um coreógrafo não sei de onde, da Alemanha, botam a gente para dançar de casaco aqui, ... o cara viajou lá no frio, na história dele, passando frio, a gente está dançando aqui na Bahia, um calor monstro, com um casaco cinza. Aquela coisa bem alemã, de sofrer, era como se fosse em cima dos operários, assim, de fábrica, era complicado. (sujeito 10)*

Parece que essa coreografia foge de certa forma à estética da companhia, na medida em que, em algumas coreografias pode ser observada uma quebra dessa hegemonia da dança europeia, através da mistura com elementos locais. Para entender a passagem do cotidiano das aulas e ensaios para o extracotidiano da cena, do espetáculo, durante a qual são vivenciados os conteúdos coreográficos, vamos ver de que maneira estes últimos contribuem na construção de uma etnicidade própria da companhia BTCA.

---

<sup>14</sup> Para não expor os bailarinos, não identificarei os discursos mais polêmicos.

Ao longo de sua trajetória, o BTCA realizou cerca de 40 obras coreográficas, entre espetáculos completos, peças coreográficas e pequenas coreografias. Normalmente esses trabalhos são chamados de “balés” pelos bailarinos, independente do tempo de duração de cada um deles. Na opinião de um bailarino da companhia,

*Uma coisa são balés pequenos, balés de 20, 30 minutos: são balés pra completarem um programa, eles não costumam levar um peso. Quando se faz um balé inteiro, grande, de uma hora, ou 40 minutos como era “Orixá”, ele tem um roteiro, ... uma estrutura maior porque senão ele não sobrevive sozinho, ele não chega a acontecer. Af são esses balés que acabam tendo um respaldo maior se dão certo, porque nem sempre dão certo. (sujeito 8)*

É interessante observar as contradições quanto ao uso da terminologia “balé” pelos integrantes dessa companhia, a começar pelo próprio nome da mesma. Embora “ballet” seja uma palavra estrangeira e hegemônica, e um nome mais apropriado para companhias de repertório clássico, a companhia BTCA, assim como o ‘Balé Folclórico da Bahia’ ou o ‘Balé Popular do Recife’, utiliza uma versão para o português- “Balé”, o que poderia ser menos uma afirmação enquanto companhia que trabalha com a técnica clássica, do que a tentativa de dar continuidade à história do grupo, a qual foi fundada pelo folclórico ‘Balé Brasileiro da Bahia’, de Carlos Morais.

Quanto ao uso dessa palavra para se referir às obras coreográficas, observamos que no Brasil isso também é muito comum em outras companhias de dança, ainda que contemporâneas, como é o caso do grupo Experimental, de Recife, o qual também fez parte do universo desta pesquisa. Parece que o uso desse termo está mais ligado à concepção de “balé”, desenvolvida a partir da Renascença, como um todo cênico, que envolve vários elementos cênicos, como a dança, a música, o cenário, o figurino, etc.

Aqui serão citadas e destacadas duas dessas coreografias ou “balés”, que contribuíram para delinear o perfil da companhia, alguns criados especialmente para ela, outros já dançados por outras companhias brasileiras e estrangeiras.

- Ilhas- coreografia de Victor Navarro-1981
- Maria Quitéria- Antônio Carlos Cardoso- 1981
- Contato – Lia Robato- 1981
- Saurê- Carlos Moraes- 1982
- Retratos da Bahia - Antônio Carlos Cardoso

- Iê Camará- Carlos Moraes- 1983
- Sanctus- Luís Arrieta- 1982(\*)
- Sonhos de Castro Alves- Victor Navarro- 1982
- Tropicália- As Relíquias do Brasil- Antônio Carlos Cardoso- 1983
- A Sagração da Primavera- Oscar Araiz- 1987(\*)
- Unicórnio Azul- coreografia de Debby Growald- 1989
- Pé de Valsa- Célia Gouvêa- 1989
- Berimbau- Luís Arrieta- 1994 (\*)
- Orixá- Luís Arrieta- 1995
- Pássaro de Fogo- Antônio Carlos Cardoso
- Do Not Go Gently- Guilherme Botelho
- Eterno Silêncio do Começo- Simonne Rorato- 1996
- Pangea- Tíndaro Silvano- 1997
- Noch Einmal- Luís Arrieta- 1997 (\*)
- Mancheia- Paulo Fonseca- 1998
- Mandala- Luís Arrieta-(\*)
- Bodas- Luís Arrieta (\*)
- Ponto Vitral- Luís Arrieta (1999)<sup>15</sup>

Apenas cinco, dentre as obras citadas, puderam ser observadas durante a pesquisa de campo: “Mancheia”, espetáculo completo, observado durante o processo de ensaio, e mais 4 peças coreográficas<sup>16</sup> que estavam em cartaz: “Berimbau”, “Pangea”, “O Eterno Silêncio do Começo” e “Noch Einmal”. Algumas das coreografias da lista acima foram apreciadas anos antes, quando apresentadas em Recife: “Saurê”, “Sanctus”(observada também em vídeo), “Unicórnio Azul”, “Pé de Valsa” e “Sagração da Primavera”. Além dessas, as outras obras citadas, ainda que o acesso a elas tenha sido apenas de maneira documental, interessam a este trabalho, especialmente pelo cunho antropológico de seus conteúdos temáticos.

Os textos sobre as obras coreográficas (em anexo) foram encontrados e reproduzidos aqui na íntegra, uns retirados dos programas dos espetáculos, ou de reportagens da

<sup>15</sup> Montagem coreográfica realizada após o término dessa pesquisa de campo, não tendo sido incluída nas análises feitas neste trabalho.

\* Coreografias criadas e dançadas anteriormente por outras companhias de dança nacionais e estrangeiras. A coreografia ‘Sanctus’, embora tenha sido realizada em 1980, com o Corpo de Baile Municipal (SP), tem sido uma das obras de referência do BTCA.

<sup>16</sup> Das quatro coreografias de pequena duração, três foram apresentadas em cada dia da temporada, formando um espetáculo inteiro de uma hora de duração.

revista 'Dançar' e outros, cedidos pela administração da Companhia. No momento apenas serão apresentados dois desses textos, referentes a duas coreografias realizadas em épocas diferentes.

#### **"Saurê" (texto de Carlos Moraes)**

*"Estreou em agosto de 1982 e, junto com Sanctus, foi durante muitos anos, o carro-chefe da companhia, sendo que Sanctus continua sendo uma espécie de símbolo da companhia internacionalmente. Saurê, saudação que propicia o início de um ritual onde as figuras OBATALÁ e ODUDUA formam os opostos primordiais<sup>17</sup> dentro da mitologia africana. Dançam o Céu e a Terra, a primeira centelha e a água que a tudo conduz.*

*Aparecimento do Ego, a individualização, a guerra surge, o primeiro filho é Ogum. O amor é belo e traz esperançosas promessas de felicidade ao ser humano, sua deusa é Oxum. Na disputa de poder, Xangô e Iansã, eternos companheiros e rivais. A morte, a transformação natural das coisas tem sua simbologia na figura de Omolú temido e respeitado.*

*Com o desenvolvimento da consciência e ampliação do mundo interior, a criatura renasce com o criador. A mitologia africana com sua sabedoria milenar apoiada na observação da natureza e o conseqüente conhecimento da mesma, sempre impressionou e deslumbrou pela beleza com que vê todos os fenômenos, que por nós já estão esquecidos, sufocados por um progresso crescente e ameaçador".*

#### **"O Eterno Silêncio do Começo" ( texto de Simonne Rorato)**

*"Sob uma árvore, uma velha figueira, as sete bailarinas trazem segredos, mistérios e premonições que não serão simplesmente relevados. Cada espectador vai se identificar de uma maneira única. A obra retrata o momento de parada da natureza antes de qualquer mudança. As sete mulheres se preparam para algo que irá acontecer, um futuro que já existiu, o ciclo constante do universo. Para a coreógrafa, o ato de criar é a procura do caminho de saída do inconsciente para*

*chegar perto do consciente. Através de sete bailarinas, Simonne Rorato fala do momento de silêncio do universo antes de qualquer mudança, do se preparar para algo que vai acontecer. As roupas gastas representam o símbolo da experiência e sabedoria das sete mulheres."*

## **Entre o moderno e o pós-moderno**

A tentativa de compreensão do *ethos* do grupo social contido no Balé do Teatro Castro Alves, passa pela sugestão de que este é um dos grupos de dança que transita entre os modernos -uso de movimentos fluentes- e os contemporâneos -quando mostra uma corporeidade cotidiana e urbana em suas coreografias.

Um dos aspectos que justifica a 'modernidade' desta companhia é a valorização da fluência "natural" do movimento, pressuposto básico, tanto da dança dos pioneiros modernos americanos e europeus, quanto das danças de origem africana, as quais por sua vez, foram incorporadas à dança moderna, do início do século vinte. E assim como seus antecessores modernos, embora estes o fizessem de uma maneira mais dialética, o Balé TCA encontra no cultural, em especial, na etnicidade, e particularmente, nos orixás, alguns dos elementos para a realização dessa fluência "natural". Esse sotaque moderno está reconhecido na fala seguinte:

*É uma companhia de dança moderna...uma companhia com sotaque, um acento, um sabor brasileiro...a maneira de dançar é diferente da nossa Companhia da companhia de Genebra... uma maneira especial, uma energia especial. Existe realmente ... uma maneira nossa de dançar que inclusive é diferente dos europeus... uma energia diferente, uma vibração de energia muito forte quando se apresentam. A Bahia tem características intrínsecas muito fortes da sua cultura, existe...uma energia ...acham que é diferenciada a maneira de nós dançarmos. ....uma energia diferente, uma vibração de energia muito forte quando se apresentam.. isso talvez seja...essa mistura muito grande de raças que tem aqui na Bahia...é uma mistura mais com a cultura negra.(sujeito 1)*

É justamente através dos componentes étnicos, ou seja, na colocação em cena de elementos tradicionais e novos, juntos e ao mesmo tempo, que identifico a contemporaneidade da companhia BTCA, no que se refere à dinâmica do grupo e à

---

<sup>17</sup> É interessante observar a leitura dicotômica do autor do texto ao tratar desses mitos Obatalá e Oduduá, os quais, longe de serem opostos, compõem o todo na simbologia "afro", uma vez que as diferenças nunca são vistas como opostas, mas como complementares na cultura afro.

proposta de trabalho. Esta característica, presente desde sua fundação, os diferencia dos grupos de repertório de dança clássica, os quais, embora coloquem mitos em cena<sup>18</sup>, estão ligados a repertórios distanciados de seus contextos culturais, e portanto, da noção de pertencimento ao grupo.

Essas concepções coreográficas estão abertas aos contextos culturais diversos, e, lembrando o paradigma da complexidade de Morin<sup>19</sup>. (1996), no qual um dos princípios é o do Duplo, a companhia cria novos significados para os elementos da mistura ou combinação realizada nas suas obras artísticas polimórficas.

Entretanto, a companhia também recebe críticas quanto ao estilo artístico de utilização de elementos referentes à cultura baiana, especialmente por acreditarem que são tentativas contraditórias. Como lembra a teoria do terceiro excluído de G. Durand<sup>20</sup>, estamos acostumados à lógica binária do “ou isto...ou aquilo”, nos recusando a ver as ligações que se instauram no discurso, no caso, o discurso do corpo na dança. Este pensamento influencia de fato essas críticas, de maneira que uma terceira dimensão, um terceiro dado, o produto do diálogo entre os duplos, é dificilmente identificada pelos próprios baianos, inclusive pertencentes à comunidade da dança. Nesse sentido, G. Durand critica o fato da dicotomia entre o universal e o local fazer parte da visão da ciência clássica, que só entende as coisas por oposição. O paradigma durandiano, ao contrário, diria que existe em cada expressão simbólica ou em cada expressão artística, as duas dimensões ao mesmo tempo, tanto a local quanto a universal.

Talvez possamos dizer que, menos que procurar uma identidade para si, o Balé Castro Alves prefere a identificação com os elementos étnicos e universais, situando-se num regime sintético do imaginário, como veremos através das redundâncias e variações simbólicas sobre o tema hermético da mistura, que aparece no depoimento seguinte:

*É uma Companhia que trabalha de uma maneira contemporânea, utilizando todo o progresso técnico de dança e da técnica mesmo que envolve a própria dança.... Falar daqui da Bahia, do Brasil e do mundo, ..., porque não é só falar da Bahia, nem tão pouco só do Brasil. Acho que tudo envolve uma coisa maior e melhor, é uma pretensão, nem sempre se consegue, mas se pretende, abrir os canais, não ficar*

<sup>18</sup> Ver a respeito dos mitos da tradição oral e literária dos contos de fada na história da dança no trabalho de Kátia Canton "E O PRÍNCIPE DANÇOU. O Conto de Fadas, da Tradição Oral à Dança Contemporânea.

<sup>19</sup> Princípio dialógico que reúne, no pensamento, elementos complementares, concorrentes e antagonistas.

<sup>20</sup> Cf. G. Durand (*O Imaginário* Tradução de Maria Aparecida Nogueira, pp. 31-32), a lógica do ‘terceiro excluído’ refere-se ao pensamento dualista que exclui uma terceira possibilidade. O imaginário estaria

*preso, 'agora eu sou uma Companhia contemporânea, agora eu sou uma Companhia clássica, agora eu sou uma Companhia moderna',...pelo que eu sempre observei, nem uma coisa nem outra, você tem a liberdade de procurar uma identificação... acho que a Companhia de dança da Bahia, segue o que o povo brasileiro é, o povo brasileiro não tem identidade, o povo brasileiro busca uma identidade, a gente também tá buscando uma identidade. Eu acho que a busca é melhor do que a estagnação. ...a gente está em busca,... não dá pra tachar a Companhia daqui como uma marca de um vinho... ela tem toda liberdade de mudar... A Bahia e o Brasil procuram uma definição, ainda.... isso é um ponto étnico e cultural.(sujeito 4)*

Essa preocupação com a questão da etnicidade, reflete o fato de que as sociedades complexas atuais se caracterizam por amplos processos de interação, mestiçagem e interdependência, e portanto, aceitam com menos discriminação, a pluralidade de culturas. Isso nos tem permitido chegar a uma participação e "contemplação do mundo", e não apenas da arte, de que fala Maffesoli (1996: 28), retomando o ideal estético kantiano, que dava ênfase "menos no objeto artístico como tal, que sobre o *processo* que me faz admirar esse objeto" a ser contemplado. Através da arte elaborada no e pelo BTCA, bailarinos e público participam da contemplação do contexto cultural, através de múltiplas trocas estilísticas.

---

baseado numa concepção alógica, que resulta da ruptura da lógica bivalente, quando o terceiro é dado, onde A pode incluir não-A, e ambos participarem de B.



foto 7 - Saurê (foto de Gilberto Melo)

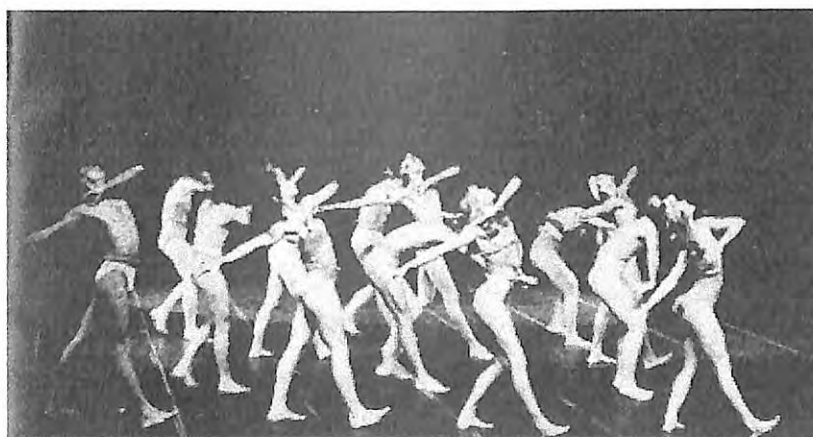


foto 8 - Saurê (foto de Célia Aguiar)



### 3 - A ETNICIDADE QUE FUNDAMENTA O BTCA

---

Embora pareçam existir traços comuns entre todos os grupos de dança contemporânea brasileiros, especialmente no que se refere às formas de organização, espaços de convivência e utilização de técnicas provindas da tradição ocidental da dança cênica, o grupo que compõe o BTCA possui características próprias, que o diferencia dos outros grupos de dança. Nesse sentido, a questão étnica é fundamental para se entender as dimensões da ritualidade na companhia BTCA, constituindo uma via de mão dupla, que vai da identidade do grupo às produções coreográficas e no sentido contrário, do conteúdo estético das obras ao sentimento de identidade do grupo.

Convém destacar dois aspectos considerados importantes para a discussão sobre etnicidade nesta pesquisa: A primeira se refere ao significado que as pessoas do grupo de dança contemporânea vão dar aos elementos étnicos identificados por eles. A segunda observação será em torno do significado que o produto coreográfico tem gerado no grupo, no que diz respeito ao sentimento de grupo, de pertencimento e identificação com a etnicidade das obras.

Parece que as produções estéticas coreográficas, baseadas nas confluências culturais, correspondem a uma nova forma de estar junto no grupo, que não se apresenta conceitualizada ou classificada, mas que se introduz como uma forma de ritual 'atual', na medida em que bailarinos e coreógrafos experimentam a construção de um novo universo gestual, a partir de suas relações com os elementos primordiais, termos da referida mistura.

#### 3.1 Os símbolos de expressão da etnicidade

A contribuição de G. Durand aqui se torna imprescindível para se compreender quais as dimensões da mistura, identificada como senso comum no discurso do e sobre o BTCA, especialmente no sentido de distinguir entre o que seria universal e o que seria da ordem da etnicidade. Os símbolos seriam para G. Durand a tradução dos arquétipos dentro da etnicidade. Os arquétipos, sendo imagens abstratas universais, transformam-se em símbolos quando adquirem componentes culturais:

*“...os arquétipos ligam-se a imagens muito diferenciadas pelas culturas e nas quais vários esquemas<sup>1</sup> se vêm imbricar. Encontramo-nos então em presença do símbolo em sentido estrito, símbolos que assumem tanto mais importância quanto são ricos em sentidos diferentes...Enquanto o arquétipo está no caminho da idéia e da substantificação, o símbolo está simplesmente no caminho do substantivo, do nome”(G. Durand, 1997:62).*

G. Durand sugere ainda que o símbolo tende a tornar-se um simples signo como no caso do arquétipo da roda que deu origem ao simbolismo da cruz que, ele próprio se transforma no sinal da cruz utilizado na adição e na multiplicação. E, recorrendo a Maffesoli, essa dinâmica de passagem, do arquétipo ao símbolo, e depois ao signo, pode ter base no senso comum:

*“O arquétipo, tal como é compreendido por Jung, em psicologia, ou G. Durand, em antropologia, outra coisa não é do que um senso comum que funda a dinâmica de toda a socialidade” (Maffesoli, 1998: 165).*

Com Morin, lembrando do princípio da unidualidade do pensamento, podemos concluir que ambas as dimensões- universal e étnica- estão contidas uma na outra. O que acontece é o predomínio de uma sobre a outra em determinados momentos. Observando a multidimensionalidade de sentidos que há em cada uma das propostas coreográficas do BTCA, variadas interpretações podem feitas, de acordo com nossa relação com os símbolos evidenciados. Uma das interpretações possíveis é a de que os arquétipos universais estão sempre presentes, mesmo que revestidos (ou associados) de elementos específicos da cultura baiana, e ainda que, os elementos próprios a essa cultura são tratados em contiguidade com aspectos mais universais que dizem respeito ao ser humano.

Tais elementos específicos -denominados aqui de étnicos- identificados no trabalho da Companhia BTCA estão ligados, principalmente ao sincretismo religioso da cidade de Salvador, especialmente aos símbolos do Candomblé que se expressam através da dança dos orixás. Quanto ao outro tipo de característica ritualística do conteúdo coreográfico, podemos dizer que está relacionada aos arquétipos universais. Símbolos como a Mandala, que significa, a grosso modo, ‘viagem à essência’, ou ainda a presença de mitos de metamorfose ou de criação do mundo como a Pangéia, são evidenciados

---

<sup>1</sup> Traduzido do francês *schemes*.

durante a representação cênica. “Bodas” é um exemplo de uma coreografia adaptada ao contexto baiano:

*A companhia trabalha com um pé nas raízes negras sempre, mesmo quando a gente pega um balé que nem... “Bodas”, um balé de Strawinsky<sup>2</sup>..., com toda uma história russa, aqui se remontou o balé, aí o figurino, puxaram para o lado das raízes negras, de maneira que tentasse se vender o balé. Não funcionou muito, o balé funcionava melhor com outro figurino, tanto que o balé foi arquivado, era maravilhoso de dançar. O público não amava muito não, mas o elenco adorava dançar<sup>3</sup>.*

Aqui parece estar mais presente o primeiro movimento –do universal ao particular-, uma vez que, tomando como exemplo a obra Mandala, cujo nome é um símbolo tibetano, trata do drama universal humano, aparecendo com fortes elementos locais estéticos, muitos deles, gestuais e musicais, presentes na cultura baiana, especialmente aqueles que se referem ao que ‘alguns’ denominam de ‘afro-baianos’<sup>4</sup>. No entanto, precisamos entender como ocorre o segundo movimento, o de tratar esses elementos afro-baianos de uma maneira universal. Na opinião do diretor dessa companhia, existe uma distinção entre o que seria universal e o que seria próprio da cultura local:

*Nós trabalhamos ligados...às raízes mais evidentes...mais profundas, às vezes é um tema, personagens históricos do país...ou um tema como os orixás...são temas mais ligados à nossa cultura, mas também fazemos trabalhos que são ligados ao ser humano, obras...internacionais, universais.(A.C. Cardoso)*

Embora isso não se dê na prática da dança, há uma polarização muito marcada entre o local e o universal nos discursos, especialmente neste, que faz distinção entre o que seria geral, e portanto internacional e universal, e o que seria local, negando a possibilidade de que o local também seja universal. Podemos perceber na sua próxima fala, que essa distinção não é tão rígida como parece:

*Nós usamos esses temas que nos influenciam, ..usamos porque faz parte de nossa vida, mas a linguagem é contemporânea.. existe essa inspiração, de coisas ligadas às nossas danças, inclusive, que vem através das músicas, ...são músicas ...muito*

<sup>2</sup> Compositor russo (1882-1971) que escreveu músicas para bailados de mesmo nome, entre elas, “O Pássaro de Fogo” e “A Sagração da Primavera”, obras estas dançadas tradicionalmente na Europa e recentemente por algumas companhias de dança brasileiras, como o Balé do Teatro Castro Alves e o Balé da Cidade de São Paulo.

<sup>3</sup> Sujeito não identificado por motivos citados anteriormente.

<sup>4</sup> ver tese de Amélia Conrado, *Dança Étnica Afro-Baiana*. UFBA. 1996.

*brasileiras. Berimbau, é do Naná e do Egberto Gismont, a Pangea é do Fábio Carvalho, e tem a parte percussiva, ...inclusive com um percussionista da escola de samba Mangueira, é muito nítida essa força de elementos brasileiros ... as danças ou coisas culturais que servem de base para o coreógrafo, isso não é novidade, porque é uma coisa de conhecimento geral...aqui nós convivemos bastante com essas influências afro-brasileiras, isso faz parte do cotidiano, a novidade vem sempre da maneira como cada coreógrafo aborda isso, como cada um filtra isso , cada um tem uma maneira, a leitura que dá a isso.(idem)*

Também é uma questão de atribuição, de legitimação pelo senso comum, entender o que é ser brasileiro, visto que no Brasil existem há bastante tempo, certas manifestações trazidas do estrangeiro, que não são consideradas brasileiras, como é o caso da dança clássica. É necessário, portanto, indicar o sentido da palavra universal que estou observando nas referidas misturas e descrever melhor como estas se caracterizam, ora numa junção da música local com movimentos 'universais', ou com temas míticos universais, ora numa aproximação de gestos locais com gestos 'universais'.

As distinções não são tão claras como parecem, pelo fato de que essa mistura se apresenta não apenas entre elementos étnicos e universais, mas também entre elementos étnicos de origens diferentes, ou seja, o "afro" e o contemporâneo de base clássica. De fato o que nós observamos são passagens: passagens não só do universal ao étnico e vice-versa, mas também passagens de uma etnicidade à outra, apresentada em termos de contiguidade dos elementos complementares, concorrentes e antagonistas.

Vale explicitar aqui que estou usando o termo universal para os temas míticos ou rituais, mas em alguns momentos vamos observar na fala dos entrevistados, que este universal se confunde com formas de dança 'étnicas' que foram institucionalizadas e tidas como universais, como por exemplo, a técnica do balé clássico<sup>5</sup>.

Encontramos na literatura da antropologia da dança, a discussão sobre a etnicidade do ballet, especialmente com Joann Kealiinohomoku, em seu artigo *An Anthropologist Looks at Ballet as a form of Ethnic Dance*(1983), que aponta a posição dos antropólogos sobre dança étnica, a começar da idéia de que todas as formas de dança refletem as tradições culturais nas quais se desenvolveram. Assim, o ballet, como uma forma de dança

---

<sup>5</sup> Estilo de técnica preparatória e também estilo de repertório baseado nos contos de fadas, foram criados na Europa, no século XVII e, ao longo de 200 anos, foram desenvolvidos e largamente disseminados para vários países do mundo.

ocidental, tem suas características étnicas bem definidas em sua tradição: terminologias francesas, aplausos, estrelismos, tipo de fauna e flora que aparecem em cena, como cavalos e cisnes, etc.

*“By definition, therefore, every dance form must be an ethnic form. Although claims have been made for universal dance forms(...) or international forms (such has been claimed for ballet:...), in actuality neither a universal form nor a truly international form can ever exist except in theory.(...) However others insist on some special properties for ballet.(...) Nevertheless, ballet is a product of the Western world, and it is a dance form developed by Caucasians who speak Indo-European Languages and who share a common European tradition”. (pag. 544)*

Nesse sentido, se, por um lado, toda dança, por definição pode ser considerada uma forma de dança étnica<sup>6</sup>, inclusive o balé clássico, na medida em que é um produto do mundo ocidental, e uma forma de dança desenvolvida por pessoas que falavam línguas indo-européias e partilhavam uma tradição europeia comum, por outro lado, na medida em que foi internacionalmente conhecido e praticado, não apenas pelos países europeus e descendentes de europeus nas Américas, passou a “pertencer” a cada lugar em que foi adotado, mesmo que de uma maneira diferenciada, destituindo-o de sua eficácia como forma de dança étnica.

Sem querer discutir mais a fundo se é ou não uma forma de dança étnica, dizemos que o balé clássico é ocidental, com o qual os bailarinos brasileiros também se identificam e consideram como sendo deles, ou melhor, uma forma de dança nossa. O que dizer então da referida *mistura* de elementos e formas culturais no trabalho do BTCA?

Se falarmos da mistura entre duas formas étnicas de dança, torna-se difícil identificar o que é considerado como próprio e o que é considerado do outro. A grosso modo, o que se apresenta aos nossos olhos de observador, é o fato de que, a tradição do balé e suas formas derivadas são consideradas como critérios básicos de formação de uma companhia de dança profissional. Assim sendo, a tradição do balé clássico é, a princípio, considerada como própria e a do “afro”, normalmente considerada como a do ‘outro’, mesmo que acreditem que esta última esteja no ‘sangue’ do povo baiano.

Embora tenha tomado características específicas em cada país onde foi “naturalizado”, o padrão estético do balé clássico continuou associado ao ideal romântico de suavidade,

---

<sup>6</sup> Em relação à música, John Blaking, em *Le Sens Musical*, considera que toda música é música popular.

agilidade, graça e leveza, tratados tradicionalmente como forma de esconder o esforço físico. Além disso, há neste ideal rígido de corpo uma determinação de gênero predominantemente feminina, obedecendo a critérios de postura, flexibilidade e alongamento mais característicos do corpo 'branco' europeu. No entanto, os bailarinos do BTCA, mesmo na sala de aula de dança clássica, mostram e valorizam uma força, uma energia diferente daquela exigida pela tradição do balé clássico, especialmente aquela que diz respeito ao repertório coreográfico romântico. Talvez aí esteja uma das características peculiares do grupo, uma vez que não há a exigência de um padrão técnico e estético tradicional, mas ao contrário, a aula de clássico é adaptada ao corpos dos bailarinos, grande parte deles, negros, especialmente os homens. No dizer dos bailarinos, eles dançam coreografias modernas e contemporâneas, de base clássica, nas quais, os elementos da dança "afro" aparecem, para evidenciar a força dos negros. Nesse sentido, essa força constitui um dos símbolos da expressão da etnicidade do grupo, juntamente com os elementos, tomados símbolos, da tradição da dança acadêmica e teatral.

Além da noção de *mistura*, os entrevistados falam de uma certa *energia*- esta parece ser um conceito a princípio exógeno- como sendo uma das principais características dessa companhia, energia<sup>7</sup> esta, que está associada ao jeito e o modo de ser do povo da cidade. Percebo essa energia, ou pelo menos o discurso sobre ela, como um dos elementos simbólicos de expressão dessa etnicidade, ou seja, como tentativa de legitimar a marca da identidade da Companhia BTCA. A citação seguinte é de uma das bailarinas baianas mais antigas do elenco:

*Falavam muito há 8 anos atrás que era a Companhia da energia, que mais do que a técnica ... era a energia, da Bahia, dos orixás que parecem que estão em cena, ... eu acho que essa energia continua, ... um jeitinho de dançar, um suinguezinho diferente, é coisa da Bahia mesmo, aqui ainda tem um pouco disso, apesar de ter muita gente de fora, de outros estados ... a energia forte, bonita. (sujeito 9)*

Um dos bailarinos disse que veio pra Salvador por uma questão de afinidade cultural e depois, que veio especificamente pra essa companhia, pelo fato de estar em sintonia com a energia mística presente nela.

<sup>7</sup> O conceito de energia (*energeia* = força, eficácia, de *ér-gon*= trabalho), é para Eugênio Barba (1995), ao mesmo tempo óbvio e difícil. Embora invisível, a energia é uma qualidade fundamental nas técnicas extra-cotidianas corporais, que precisa ser explorada pelo ator ou bailarino, podendo ser associada tanto ao ímpeto

*O Teatro Castro Alves quando começou era com pessoas que não tinham muita técnica...o que as pessoas viam era a energia que os bailarinos do TCA transmitiam, uma força ... descomunal...a qualidade ainda se mantém, aquela energia... Isso se deve a todo um contexto social que envolve o Balé... Salvador tem uma característica muito específica...bem diferente das outras cidades do Brasil ...o sincretismo religioso da cidade de Salvador...o misticismo. As pessoas só ficam em determinado lugar, quando são afins com determinada energia, com determinada vibração... se você vibra em um ritmo você vai ter que ter um lugar que vibre nesse determinado ritmo, senão você sai porque você não consegue acompanhar essa vibração Então eu acho que esse sincretismo todo influencia...nessa forma de energia do dançarino que trabalha aqui.(sujeito 11)*

Os novatos procuram corresponder a essa imagem de "a companhia da energia" na medida do possível, na tentativa de se sentir pertencendo etnicamente ao estilo do grupo, e mais especificamente ao elenco, como é o caso desses bailarinos não-baianos:

*Isso é bem interessante, eu acho que é um conhecimento, no início você fica com medo, de não estar pronto, ... de não ter aquelas coisas que as pessoas daqui têm,...mas acho que é uma forma de você adquirir, ... sempre busquei ampliar horizontes nesse sentido. Então pra mim está sendo uma coisa muito interessante, estou tentando. No conjunto, a forma de dançar, o estilo, aquela coisa Bahia, alegre, que é diferente, apesar de que tem algumas pessoas de fora, que não são daqui, mas ainda criam esse estilo de viver daqui, de morar aqui, acho que dá essa diferença. (sujeito 6)*

*A cidade tem uma energia incrível...Aqui é onde acontecem as coisas aqui no Nordeste ... é onde a energia do Brasil se encontra... a Bahia é conhecida pelo seu toque de berimbau, pelos seus negros esculturais.(sujeito 7)*

*Eu fiz audição aqui, mas sem conhecer a Companhia...eu adorava Salvador,...carnaval, essas coisas daqui do Nordeste, eu adorava dançar as coisas aqui da Bahia, as músicas, axé music,... esses negócios de Olodum.(sujeito 14 )*

Como vemos, a imagem construída sobre a Bahia também influencia na escolha de dançar no BTCA.

---

externo, ao grito, ao excesso de atividade muscular e nervosa. como também a algo íntimo, algo que pulsa na

### 3.2 As Fronteiras Étnicas

Tomando por base alguns elementos teóricos na extensa discussão existente sobre o tema da etnicidade, procuro utilizar pontos de vista que levem em conta uma concepção dinâmica da etnicidade, para entender a companhia de dança pesquisada. Utilizando a noção de fronteira étnica elaborada por Fredrik Barth (in: Poutignar, 1998), compreendemos que, de alguma maneira, esta se aplica ao contexto da companhia. A idéia de que são as fronteiras étnicas e não o conteúdo cultural interno que definem um grupo étnico e permitem que se dê conta de sua persistência, só se aplica em parte a esse grupo.

Além dos 24 bailarinos, o diretor, a assistente de direção, professores e o pessoal técnico-administrativo, esta companhia conta com coreógrafos geralmente convidados. Dos 15 integrantes entrevistados, - 10 homens e 5 mulheres que estavam disponíveis na ocasião entre os quais, o diretor, 13 bailarinos (um deles também coreógrafo da companhia), e o coreógrafo e *maitre* de balé clássico-, apenas 5 são de Salvador, 2 vieram do RS (os fundadores- o atual diretor e o *maitre de balé* e também coreógrafo ), 1 veio do Paraná, 2 de Minas Gerais, 1 do RJ, 1 de Brasília, 1 de Pernambuco, 1 do RN e 1 do Panamá. O elenco situa-se na faixa etária de 19 a 39 anos.

A princípio fica difícil falar de uma etnicidade própria desse grupo, mas, na medida em que convivem juntos, 6 horas por dia num mesmo espaço físico, podemos admitir a existência de uma etnicidade por interação social. Fazer aulas, ensaiar, dançar no palco e viajar juntos, são atividades que legitimam o aspecto comunitário dos integrantes da companhia.

*É a convivência que faz com que a gente goste das pessoas do grupo. Às vezes você sente falta das pessoas do grupo porque a gente convive 6 hs por dia...a maior parte de nossa vida a gente vive com o grupo.(sujeito 11)*

*Essa Companhia, ...tem um grupo muito legal todo mundo respeita todo mundo, ... é um grupo muito bem de se trabalhar...O grupo ensina muita coisa, é uma coisa difícil e fácil ao mesmo tempo, porque te ensina muita coisa ...em relação a observar teu espaço, a conviver, a saber respeitar seus colegas, a amadurecer.(sujeito 9)*

*Eu gosto da companhia, e tenho um bairrismo ... e se eu puder preservar isso, nada melhor. É a mesma coisa de estar preservando sua mulher, seus filhos, seu*

---

imobilidade e no silêncio. uma força retida que flui no tempo sem se dispersar no espaço.



*casamento, porque isso é um casamento. 17 anos...como bailarino, ... é um casamento.(sujeito 5)*

*É muito importante você estar em grupo, porque você aprende a confiar no outro também, no outro que vai lhe pegar, no outro que você se joga e sabe que ele vai te segurar... troca que eu acho fundamental pra qualquer bailarino ter essa vivência de grupo.(sujeito 12)*

*Uma coisa muito boa da Companhia, ... ela tem uma pulsação positiva .... Isso é evidente não só no trabalho coreográfico, uma postura de fazer aula, uma postura no ensaiar, uma maneira de ser quando viaja, uma maneira de ser, de reagir a uma...a situações surpreendentes, ...um grupo tem uma determinada pulsação.(sujeito 1)*

Encontramos, justamente durante a atividade da representação em cena, na qual culmina todas as repetições de gestos e movimentos realizados no processo de ensaios, o momento que se reafirma a socialidade do grupo, de maneira que, o sentido comunitário se torna parte da identidade de cada participante. O ritual de estar em cena permite que o coletivo seja um todo articulado, contraditório, porém ordenado, assegurando a importância de cada membro para o reconhecimento e a manutenção do próprio grupo.

Parece que, no ritual de cena, ao tratar com elementos próprios da etnicidade da cidade de Salvador, os integrantes do elenco da companhia também adquirem uma etnicidade em comum, mesmo os que vêm de fora para se integrar nela. Assim, procurei entender qual o significado que uns e outros davam a esses conteúdos étnicos e qual a sua ligação com isso. É interessante observar o fato de que, a diferença de origem entre os componentes faz parte da história da companhia, a começar da sua fundação, cuja iniciativa partiu do professor gaúcho, Carlos Moraes, que chegando na Bahia, encontrou uma influência africana muito grande na cultura, criando um balé folclórico, cujos integrantes foram considerado por ele como matéria-prima para a companhia BTCA que se criou depois, com baianos e não-baianos.

Aproveitando a discussão de Poutignat (1998) no campo da etnicidade, adoto aqui a concepção de etnicidade como uma forma de organização social, baseada na atribuição categorial que classifica as pessoas em função de sua origem suposta, que se acha validada na interação social pela ativação de signos culturais socialmente diferenciadores. Esse autor aponta para o fato de que a identidade étnica nunca se define de maneira puramente endógena...ela se constrói na relação entre a categorização pelos

não-membros e a identificação por um grupo étnico particular, ou seja, o sentimento de pertencer a um grupo étnico seria uma relação dialética entre as definições exógena e endógena de pertença étnica. E quando se trata de etnicidade baiana, essa questão se torna mais ampla, se observamos que a princípio, não se tem uma definição específica, mas sim uma referência à multiplicidade corporal cultural:

*É uma coisa que está no sangue da gente, que já nasce com a música popular, a música baiana ... o baiano já se mexe por natureza...aqui na Bahia a coisa é muito forte...Tem as nossas raízes africanas também, o candomblé, a capoeira tá presente nas nossas vidas desde pequenos, a dança afro. (sujeito 12)*

Nesse depoimento parece haver a tentativa de naturalização da cultura. Em relação à coreografia "Orixás", continua:

*A gente mexe com o corpo todo, é gostoso é muito gostoso, ... é uma sensação muito gostosa de reconhecimento mesmo daquilo. porque aquilo flui, flui bastante fácil para a gente, e a gente já dança há muito tempo, não é que é fácil, mas é como se o corpo já conhecesse um pouco daquilo então, colocar no corpo aquela movimentação, a gente não tem tanta dificuldade. É que nem aprender a sambar, todo mundo samba aqui na Bahia, ... coisa que está aqui, no carnaval ... a gente tem muito acesso a essas coisas ... nos blocos afros, a própria maneira de se mexer com o corpo.*

Carlos Moraes, o autor de "Saurê", descreve sua admiração pela cultura baiana:

*Quando eu cheguei na Bahia...eu senti uma outra cultura, senti ..que eles cultuavam outras coisas...mas é uma cultura daqui porque ...enfrentou uma miscigenação de povos diferentes e uma natureza completamente diferente do sul do Brasil. ...influência africana muito grande.*

Podemos dizer que o reconhecimento dessa mistura de povos diferentes, especialmente com o povo negro- que por sua vez já é portador de sincretismos culturais- está refletido nas coreografias criadas na e para essa companhia de dança. Paulo Fonseca, o autor da coreografia "Mancheia", através da qual tenta retratar a mistura de crenças dos diferentes povos que formaram a Bahia, diz que:

*Mancheia...é muito difícil se falar de uma cultura própria na Bahia, porque é uma mistura...dentro da história nós temos italianos, portugueses, árabes, ... misturado*

*com índio, com negro ... as coisas relacionadas à Bahia,...não existe uma forma concreta, nem exata.*

Quanto à origem da cultura baiana, Armindo Bião<sup>8</sup> observou que suas matrizes étnicas mais importantes são a lusitana, a banto e a iorubana, apesar da presença significativa de traços indígenas tupis, espanhóis e galegos.

Na teoria de Barth há o reconhecimento de que, de uma maneira geral, a questão de saber o que significa ser membro do grupo nunca se torna objeto de consenso, e que as definições de pertença estão sempre sujeitas à contestação e à redefinição por parte de segmentos diferentes do grupo. Nesse sentido, o sentimento de estar junto também faz parte dessa dimensão étnica do grupo, ou melhor, da "companhia", como preferem ser denominados os bailarinos do BTCA, na medida em que é ele que garante a permanência das pessoas do elenco:

*Acho que a Companhia sobrevive pelos companheiros. É normal, às vezes, um ciúme... e se a gente não se desse tão bem, rolaria até um clima de discussão, como já teve aqui algumas vezes, mas o que segura a onda dessa Companhia é o elenco, embora... tem sempre um ou outro que se pega, que acha que o outro falou assim ou assado, mas...eu acho que é positivo, o saldo é muito positivo.(sujeito 2)*

A distinção entre grupo e companhia é muito importante para estes bailarinos, uma vez que está ligada à questão do reconhecimento pessoal e coletivo:

*Não chama de grupo, chama de Companhia.... o que me move nessa companhia, ... é que todo o esforço que eu dou... em prol de uma coisa ...: mantê-la viva, mantê-la especial, mantê-la com qualidade, ..., bons fluidos, bom tudo. Mas...ela é especial. A partir do momento que eu vi, me interessei, que eu vi como ela se construiu, eu estou dentro dela por isso. ...não me importo com nada, o que me importa é a Companhia. ...eu gosto da Companhia, e tenho um bairismo da zorra... e se eu puder preservar isso, nada melhor. É a mesma coisa de estar preservando sua mulher, seus filhos, seu casamento, porque isso é um casamento. 17 anos...como bailarino, ... é um casamento.(sujeito 5)*

*As pessoas conhecem muito pouco da companhia, porque ela viaja muito pouco pelo Brasil... É uma Companhia de renome, reconhecida na dança mundialmente, para*

<sup>8</sup> Cf. A Bião. *O obsceno em cena, ou o tchan na boquinha da garrafa*. Revista Repertório Teatro & Dança, p. 23-26

*mim ela representa muita coisa,...um trabalho muito sério...É uma Companhia de dança contemporânea, e tem a base da aula clássica,...tem vários estilos, ...desde a coisa mais solta, mais alegre à coisa mais técnica.(sujeito 6)*

Mesmo que haja diferenças de origem entre os integrantes do elenco, existe um consenso quanto à existência de uma unidade na maneira de se mexer e dançar dos bailarinos da companhia Castro Alves, o que dá a idéia de uma etnicidade própria:

*A gente já dança há muito tempo juntos, a gente desenvolveu um trabalho mais ou menos similar na maneira de se mexer, desde as aulas, as coreografias, e tem outras identificações também com as pessoas, não só como colegas de trabalho ou de dança , mas como pessoas também, nos momentos de folga a gente conversa, eu gosto de falar, gosto muito de ouvir, a gente conversa muito, a gente troca muito, a gente aprende muitas coisas...as pessoas ... falam muito que ... fora daqui de Salvador... a maneira de se relacionar é diferente, acho que pelo próprio temperamento nosso de nordestino, baiano, a gente é mais receptivo ... a gente não tem problemas com os colegas, ... as pessoas são muito dadas ...e em relação à dança, a maneira de se mexer, a maneira de andar até ... que é do baiano mesmo, bem da nossa cultura baiana, do que a gente dança, do que a gente faz, acho que se diferencia do teatro Guaíra, do Balé da Cidade de São Paulo, do Municipal do RJ. (sujeito 12)*

Em relação à diferença de origem dos integrantes, recorreremos também a Poutignar quanto à possibilidade de etnicidade como parentesco fictício para chegar a uma origem comum. Podemos compreender a possível identidade étnica da companhia BTCA, na medida em que, o que diferencia em última instância a identidade étnica de outras formas de identidades coletivas (religiosas ou políticas), é que ela é orientada para o passado e tem sempre uma "aura de filiação". Recorrendo a Weber, o autor coloca a idéia de que a crença na ( e não o fato da) origem comum constitui o traço característico da etnicidade, sendo, portanto, a crença na origem comum que justifica e corrobora as outras dimensões ou signos da identidade e assim o próprio sentido da unicidade do grupo. Nesse sentido, compartilhar as tradições históricas da dança, mais as manifestações particulares da dança na cultura baiana, faz do grupo um corpo social étnico.

O fato étnico não é algo que deve ser definido, diz o autor, e sim descoberto: descobrir o sentido que sua presença obstinada e multiforme tem em nossas vidas e, para o sociólogo, descobrir os processos organizacionais pelos quais esse sentido é

socialmente construído. A partir dessa consideração, compreendemos na seguinte definição de etnia encontrada, a importância da consciência de grupo: *“A etnia (por vezes confundida com a tribo) qualifica a maior unidade tradicional de consciência da espécie, no ponto de encontro do biológico, do social e do cultural. Comunidade lingüística e religiosa, relativa unidade territorial, tradição mítico-histórica (descendência bilateral a partir de um antepassado real ou imaginário), tipo comum de organização no espaço”*<sup>9</sup>.

Nesse sentido, podemos observar a existência de características em comum no interior do grupo, que leva a uma unidade social e cultural. Entre essas características estão a existência de um espaço ou lugares comuns, seja de origem ou de convivência, as atividades e a formação em dança compartilhadas, as tradições reais ou imaginárias da profissão, o estilo de comunicação- termos de linguagem comuns, os corpos, tomados ‘semelhantes’ pela dança ou unidos pelas afinidades de concepções de corpo acerca do bailarino.

Barth, na obra “Grupos Étnicos e suas Fronteiras”(1969)<sup>10</sup>, enfatiza primeiramente o fato de os grupos étnicos serem categorias de pertencimento e identificação pelos próprios atores, e conseqüentemente tem como característica organizar a interação entre as pessoas. Daí a importância de investigar essas formas de organização social contidas no objeto cultural escolhido (neste caso, a dança), para compreender como se dá a identificação de cada integrante dessa companhia de dança com os próprios integrantes e com os elementos culturais, na elaboração artística, sejam eles próximos ou não de seus grupos de origem.

É necessário, portanto, verificar as categorias étnicas que os pesquisados se dizem pertencer, para compreender o significado de diferentes elementos étnicos para os mesmos. E, ao refletir sobre os símbolos identitários, podemos também levar em consideração o campo das lembranças e mitos. Podemos supor que a conjunção dos valores da tradição de um grupo de dança contemporânea, com os novos valores experimentados em processo de interação, ainda que na maioria das vezes, essencialmente estético, dá às fronteiras étnicas desse grupo, um formato mais flexível, mais multidimensional.

---

<sup>9</sup> Dicionário de Antropologia, André Akoun, Editorial Verbo, 1983

<sup>10</sup> Ethnic Groups and Boundaries. Londres: George Allen & Wniwin, 1969. Traduzido para o português no livro de Poutignar (1998).

Podemos até compreender a mistura étnica na dança brasileira, constituindo tanto de elementos afro-brasileiros quanto argentinos, estes por sua vez, trazendo outros traços importados da Europa.

*A dança contemporânea brasileira é Argentina, os pais da dança contemporânea brasileira são os argentinos. Se você olhar, Oscar Arraiz, está em tudo ..., está em Curitiba, em São Paulo, aqui em Salvador, em Belo Horizonte, em tudo quanto é lugar, seja nas privadas ou nas estatais ou municipais. Luis Arrieta está aqui, em Belo Horizonte, Ismael Guiser, em São Paulo com a escola dele. Então é essa formação, ... uma pessoa que chegou agora, que deu uma reformuladinha nisso foi Tíndaro Silvano, que também está em todo o Brasil como coreógrafo...mas o que predomina é justamente os argentinos. E uma coisa muito difícil, que é uma coisa de leitura deles,... e no Balé do Castro Alves eu vejo isso, que a educação dos grandes intérpretes...é graças ao argentino Luis Arrieta, porque ter talento é fácil, mas fazer as coisas com precisão, esteticamente, ir para a cena, fazer a pirueta, ainda sorrir e requebrar as cadeiras, o baiano dá o temperinho.(sujeito 3)*

A noção de etnicidade está ligada justamente ao contato inter-étnico. Inclusive, o sentimento de ser e pertencer a uma etnia, se dá a partir de referências externas ao próprio grupo. A necessidade de uma afirmação étnica só existe quando surgem os outros.

Comparando o BTCA com o recente Grupo Grial de Dança, concebido por Ariano Suassuna, para discutir a questão da diferença e do contato interétnico, podemos observar que, neste último grupo, convivem dois diferentes grupos sociais, que, juntos, fazem uma troca de elementos culturais, apropriando-se de uma etnicidade plural, na tentativa de atingir uma etnicidade particularmente brasileira. De acordo com as denominações que os integrantes dão de si mesmos- "dançarinos populares e bailarinos eruditos"- podemos observar a distância social e a diferença que há entre as tradições dos referidos grupos.

Essa diferença pode não ocorrer no Balé do Teatro Castro Alves da Bahia, onde a formação técnica e artística dos bailarinos é semelhante, desde a fundação da companhia, quando houve a iniciação acadêmica de bailarinos de dança folclórica- especialmente homens e negros. Apesar disso, não descartarei deste caso o mesmo sentido de contato interétnico a que me referi anteriormente, uma vez que, bailarinos-negros e brancos- com base de dança clássica dançam temáticas que refletem alguns

aspectos mais fortes da origem baiana, encontrados na tradição dos cultos afro-brasileiros.

O conteúdo místico dessa tradição religiosa parece influenciar na forma de convivência dentro do grupo, permitindo a formação sentimento de pertencimento de grupo e a construção de vínculos afetivos:

*Aqui todo mundo ajuda, ...nas outras companhias ninguém ajuda, as pessoas são mais individualistas ... Se a gente tá precisando, digamos, de aprender alguma coreografia, as outras pessoas que conhecem bem, ensinam... é um princípio que a gente tem bem claro...está bem arraigado no inconsciente coletivo do grupo, quem chega adquire essa coisa do grupo. As pessoas que vêm de outra cidade, quando chegam aqui, elas vão se moldando à cidade, vão se moldando à forma como a Companhia trabalha.(sujeito 11)*

Em outras palavras, o sentimento de pertencimento étnico entre os baianos e não-baianos do elenco talvez seja ampliado pelo aspecto místico, mesmo que vivenciado de uma maneira predominantemente estética. Por um lado, são os conteúdos temáticos coreográficos que marcam a companhia e fazem-na ser reconhecida internacionalmente, assim como são também os conteúdos das danças que marcam várias outras companhias que atuam na cidade.

Por outro lado, o fato de ser uma companhia que tem seu espaço próprio, mantido pelo governo do estado e que tem um bom padrão técnico e coreografias contemporâneas que reafirmam a energia afro-baiana, fazem desta companhia um espaço de fronteiras bem definidas, o qual, mesmo que já não satisfaça mais aos integrantes mais exigentes, é considerado por todos fundamental para a o aprendizado da profissionalização. Praticamente só o elenco dessa companhia tem acesso ao palco do Teatro Castro Alves na cidade, além das companhias de fora já reconhecidas. Temos como exemplo, o desejo de outros bailarinos da cidade de dançarem um dia no palco desse teatro, como é o caso desse bailarino do Grupo Gênese:

*O meu maior sonho era que esse trabalho de King<sup>11</sup> chegasse a dançar no TCA, que ele pudesse ir para a Europa trabalhar um pouco, nem que fosse uma semana, e ainda não realizei esse sonho, dançar fora do país, dançar num palco como o TCA,*

<sup>11</sup> Ver mais adiante as contribuições do Mestre King na sistematização da dança afro-baiana.

*apesar de ter encontrado um público mais entusiasmado fora do TCA, mas dançar num palco como o TCA é uma coisa fora do comum, demais.(sujeito FF)*

### 3.3 Etnicidade Sagrada e Profana

É interessante analisar a ligação existente entre os termos “étnico”, “sagrado” e “profano”: A separação entre dança sagrada e profana é ocidental e católica, evidenciada na não aceitação do caráter religioso das manifestações étnicas. Vale salientar que essas danças, com a expansão da Igreja Católica no Ocidente, foram taxadas de pagãs, assim como tudo o que era feito nas outras religiões. Foram consideradas profanas e instrumentos do pecado.

O conceito de étnico, anteriormente definido como *relativo ou pertencente a um povo ou raça*, ganhou mais significado a partir do cristianismo: *Idólatra, pagão*. Isso justifica o fato de que as danças de culto pagão européias se “tomaram” profanas, sem no entanto, perderem seu aspecto religioso. Garaudy (1980) entende que a dança é um rito: ritual sagrado, ritual social. E define a dança sagrada como a necessidade de dizer o indizível, de conhecer o desconhecido, de estar em relação com o outro. A dança profana estaria ligada à necessidade de continuar fazendo parte integralmente do grupo étnico, social e cultural.

*A gente dança coisas puxadas da terra de nossas raízes, mas sempre de forma estilizada. Carlos Moraes é que puxava muito ... a coisa do afro, ... E ele fez um balé “Saurê”, que fala muito dos orixás, a coisa afro mas é estilizado, não é como a gente ir numa roda de candomblé assistindo aquelas pessoas fazendo aquela movimentação. Arrieta montou um balé chamado “Orixá”, ...sobre orixás ...e ele usava muito não a movimentação do orixá, mas a intenção dentro da movimentação ... então o Orixá, ...é mais sutil do que o Saurê de Carlos Moraes que tem a coisa mais africana mesmo mais afro mesmo, dos orixás, das cores.(sujeito 12)*

Podemos sugerir que, apenas o fato de representar os orixás em cena, já seja uma oportunidade de contato com o sagrado, contato este, que passa inicialmente pelo significado dessa atração e afinidade pela cidade, por parte dos integrantes do grupo que fazem a companhia BTCA. Essa afinidade, que a princípio, parece ter relação com a mistura de povos, com a negritude em si e com o misticismo dos orixás, termina por revelar a importância deste último, ou seja, do misticismo inerente ao conhecimento dos orixás:



*Apesar de ter certas afinidades com a cidade, eu não estou totalmente afinado com esse tipo de sincretismo. Eu vejo um pouco diferente as coisas,..., muitas dessas coisas...não posso dizer que são verdadeiras, porque ninguém sabe o que é verdade ou mentira, mas que essas coisas acontecem, existem, que a gente convive com isso, a gente não pode negar as coisas com que você convive...eu acho que é essa busca que a gente tem como indivíduo, a gente vai se deparando com coisas que tem a ver com você.(sujeito 11)*

Para este sujeito, o misticismo teria mais a ver com ele:

*Eu acho que seria mais o misticismo na Bahia que a negritude em si. Seria uma coisa mais mística. Porque eu sou meio...é...ligado a fantasia, podia até ser fantasioso, não sei, mas uma imaginação muito fértil, não é, isso tem muito a ver com as coisas que acontecem aqui, inclusive tem um pouco a ver com a dança. Que a dança tem essa coisa mística, queira ou não queira tem essa coisa assim meio mística. As pessoas se perguntam mais como elas conseguem fazer uma coisa que parece tão fácil, quando você bota no palco parece uma dança muito fácil, mas quem assiste e vê que não é tão fácil assim, quem vive o dia-a-dia, se depara com um negócio meio difícil de realizar.*

Essa energia mística dos orixás é admirada e respeitada, embora de uma maneira distante para alguns integrantes, ou melhor, de uma forma mais contemplativa do que participativa.

*Eu acho que Orixá, foi o mais fantástico processo de montagem, foi o mais rico... porque no balé, cada um representa um orixá, em alguns momentos, porque tem horas que todo mundo são vários....Eu era Ossaim, era a deusa da floresta que cura as pessoas, com ervas. Ah, eu adorava, era bem legal, no começo era bem difícil porque essa coisa de orixá ..,nunca tive contato nenhum com isso, ... No começo eu fiquei assim: o que é que tem a ver isso, eu vou dançar uma mulher, ... eu não pensava muito em orixá, para mim era uma mulher que tem esse poder da cura, era forte, super forte nesse sentido, eu tinha que ser gorda, uma pessoa gorda bem poderosa, era mais nesse sentido, eu nunca via uma coisa de baixar em mim, até lia alguma coisa sobre ela mas não me ligava muito nesse aspecto não, tem gente que, tem uma que era lansã, que era bem ligada nesse negócio de fogo, ela era super ligada na lansã que ela fazia e tal, mas eu não levava para esse lado.(sujeito 14)*

A energia atribuída aos Orixás de alguma maneira contagia os que vêm de fora, fazendo com que se misturem aos mais antigos, mantendo a homogeneidade do grupo. Na tentativa de atingir uma essência próxima da que tinha o elenco antigo dançando, este sujeito diz:

*A gente foi passar a trabalhar com “Orixás”, que quando é com o elenco que ainda tem mais essência, tudo bem, quando começa a colocar eu e um monte de gente que não sabe para onde vai orixá, para a fazer “Orixá”, aí é um pouquinho complicado, aí é onde se diz assim: está faltando essência, faltando uma energia diferente, porque está faltando conhecimento do que está fazendo...eu não peguei essa parte dessa magia desse Balé, eu já peguei uma terceira remontarem... eu gosto, mas é muito longe de mm. Quando eu tive que começar a trabalhar bales assim, eu fui correr para a aprender...a ver Candomblé, que eu nunca tinha visto, fui tentar aprender um pouquinho de afro, que eu nunca tinha feito aula de afro, ... fui assistir muito Candomblé (sujeito 8)*

Diferente dos outros sujeitos entrevistados, que mostravam uma certa identificação com os conteúdos da cultura negra, este sujeito mostra um certo distanciamento destes, nos dando a impressão de que os conteúdos negros são incorporados como uma propriedade pelos coreógrafos, embora de maneira simbólica. No entanto, para a maioria dos integrantes, e até mesmo para este sujeito, -que diz colocar um São Jorge na coxia antes de entrar em cena- parece que o Balé do Teatro Castro Alves se apropria menos e se identifica mais com os elementos míticos-rituais da negritude baiana.

Um fato curioso de se observar é o de que alguns bailarinos passam a descobrir, para além da identidade, uma identificação com e através da dança, inclusive aqueles que se consideram negros, mas que não conviviam com a cultura negra nos seus contextos familiares, até entrarem no BTCA.

*A gente tem um balé que não é muito velho, “Orixá”, fala sobre os orixás, .. em cima dos arquétipos. Eu faço. Oxum e Nanã, ...na coreografia tem elementos que lembram a Oxum...eu gosto muito de dançar essas coisas regionais.... acho que é mais fácil pra gente fazer... porque... aqui na Bahia, orixá, muito fácil, mesmo que você não seja espírita, não vai ao Candomblé, faz parte, você vê... aqui os orixás o tempo inteiro. Então quando é uma coisa assim muito próxima da gente, é mais fácil, o gestual é mais natural, pra mim então, negona,...é mais natural ainda, mais fácil ainda ... quando a coisa tem a ver com você, com as tuas raízes, é muito mais fácil e o*

*gestual fica natural, você não precisa nem estudar muito... eu posso dançar do jeito que eu for... Eu achava que eu não era a princesa do lago, aquela coisa delicada. Eu achava que eu era forte ... não queria dançar fazendo cara de princesa, queria dançar fazendo outras caras, até de princesa, mas uma princesa sei lá de onde, da Zâmbia ... mais forte, e com um orgulho monstro da minha raça, sem ter que ficar me maquiando, botando pancake branco pra dançar a sílfide morta, eu queria dançar eu, queimada de sol... no dia do espetáculo ... a luz bater eu estar dessa cor, isso é maravilhoso... A minha cor? Negra. Com certeza... Adoro, eu queria dançar até umas coisas mais fortes, que tivessem mais a ver com a raça. E aqui eles gostam disso... de valorizar a virilidade, a força dos negros (sujeito 10)*

A questão da identificação também passa pelo reconhecimento em si, da presença desses elementos do outro. A incorporação desses elementos leva ao diálogo entre uma parte de si, no caso, do grupo, com elementos étnicos do outro. Se há um reconhecimento do gesto, do movimento, realizado por outras pessoas, diferentes, de certa forma há um reconhecimento da própria origem, ou pelo menos, o reconhecimento da identificação que se tem com os referidos elementos. No sentido da lógica da identificação, de Maffesoli (1996), reconheço a multiplicidade de sentidos presentes na minha identidade cultural, ainda que de maneira simbólica, mas não menos enraizada no corpo.

O reconhecimento de si, no outro, pode ser observada no depoimento de um bailarino do grupo Gênese:

*Eu não conhecia a dança dos orixás, não conhecia candomblé e vim conhecer aqui... Para mim foi muito mais novidade e muito mais interessante o contato que eu tive com as danças dos orixás, porque apesar de negro, apesar de baiano ... eu nunca tive muito acesso a essas coisas, talvez por uma questão de família, católica, classe média, .questão de religiosidade, de valores sociais ... uma espécie de conhecimento da própria origem, eu comecei a ter uma clareza maior sobre o que significa o fato de eu estar aqui ... e ampliar os horizontes ... comecei a vivenciar a realidade de uma outra classe que eu não conhecia e de pessoas com uma outra história, uma outra tradição cultural, de uma outra vivência social... a gente trabalha com percussão ao vivo, que pra mim é a parte mais interessante, porque é uma das formas que me traz de volta para as minhas origens, porque ouvir os atabaques tocando é como... se eles tocassem dentro da gente ... é a forma de reconhecer o que é que eu sou de verdade, eu ouço o atabaque tocar e não consigo ficar parado. (sujeito LL)*

Esse reconhecimento de si aparece ainda mais explícito quando se trata da cor da pele:

*Judith Jamison...uma bailarina americana, que ...dirige o Alvin Ailey, a mulher realmente era uma coisa dançando ... era uma negra linda, forte ...me chamou atenção quando eu vi, eu era pequena, fazia balé clássico, e ela era uma bailarina moderna, me chamou atenção como ela dança como negra ... o corpo dela fala como negro ...e de uma maneira maravilhosa, eu não sei porque na dança, você tem essa coisa, essa maioria ... Barisnikov, é Nureyev, todos brancos, lindos, com olho azul, sempre os brancos. Tem um mito de que o negro tem o pé não sei o que..., que o físico<sup>12</sup>...e ela dança como negra, é linda ...e com a qualidade de movimento que todos os outros tinham, mas falando como negra, com orgulho daquilo, ela é um mito...marcou bastante a minha escolha, a minha decisão de ser bailarina, ... ela consegue falar o que ela é, não conta a história do Lago dos Cisnes, não, ela conta a história dela ali, é linda...essa coisa de querer dançar do jeito que ela é, ... negra, forte, super forte...Eu acho uma pretensão minha, mas ter visto ela dançar bateu, meu deus, então eu posso dançar do jeito que eu for também. (sujeito 10)*

Esta companhia parece suprir essa necessidade de dançar falando de si. Mas isto não é o que pensa outro bailarino do BTCA, quando perguntado sobre as características próprias do elenco, diz que não há diferenças para outras companhias profissionais, ressaltando apenas o tema dos orixás como possível marca do trabalho do grupo:

*Dança é dança e o que a gente faz... aula de clássico, Pilates, todo mundo faz, a gente faz eutonia, todo mundo faz, eu acho que pode parecer diferente... a gente...por isso que diferencia um pouco, porque... orixás, aqui na Bahia é uma coisa que é da periferia, que é do terreiro, que é uma coisa sagrada, aí pega uma pessoa que tem mais técnica e desenvolve isso com o elenco, fazendo um pliê, fazendo arabesque, todo bailarino faz...não tem diferença não ...eu acho que se tratando de estatais e municípios, Balé da Cidade de São Paulo, Teatro Castro Alves, da Fundação Clóvis Salgado, em Belo Horizonte, é tudo muito igual: muito igual... é aula de clássico, são os argentinos que vêm coreografar, circula-se as mesmas pessoas, ... é muito parecido.(sujeito 3)*

Ao contrário do anterior, esse discurso é hegemônico, no sentido de negar a diversidade existente entre as formas de dança. Essa contradição entre esses dois depoimentos

<sup>12</sup> No mundo da dança de tradição clássica, há uma exigência com um colo do pé perfeito, ou seja, o peito do pé esticado e dedos esticados, postura esta que se consegue com alguns exercícios básicos. Independente de ser negro ou branco, muitos têm dificuldade para chegar a essa postura, porque exige habilidades de

reflete bem uma tensão entre a idéia de fazer uma dança que conta a respeito do negro e ao mesmo tempo tentar dizer que a dança é uma só. Parece que a companhia faz a tentativa de conciliação entre essas duas idéias, para chegar a uma solução.

### 3.4 O gestual na dança contemporânea baiana

É necessário indicar quais as referências culturais que permeiam o trabalho de dança em Salvador, e até que ponto estão presentes no repertório da Companhia do TCA. Como pudemos perceber, a energia da Bahia é fundamental para a manutenção da companhia, tanto em relação ao apoio do governo, quanto em relação à motivação de seus integrantes. Mesmo não sendo uma companhia folclórica, como existem tantas - o Balé Folclórico da Bahia é uma das mais importantes<sup>13</sup>, a valorização de elementos culturais locais é fundamental para a sua sobrevivência e manutenção da qualidade estética.

A questão da cultura negra na dança em Salvador é diferente de Recife. Em Salvador há uma evidência da influência afro-brasileira nas manifestações artísticas, religiosas ou lúdicas. O estudo de Amélia Conrado (1996) mostra que a dança em Salvador é um dos fortes instrumentos de resistência da cultura negra, que apresenta-se de diversas formas, seja em Terreiros de Candomblé, Irmandades Religiosas, Afoxés, Blocos Afro, Grupos Artístico-Culturais, Escolas, etc.

Quando a bailarina diz que a dança está no sangue do baiano, isso indica que é muito difundida como marca de identidade étnica ao longo da história. O fato de alguns integrantes terem mais afinidade com a técnica acadêmica, isso não os impede, de certa maneira, de vivenciarem a efervescência da dança baiana, ainda que seja através de outros companheiros do elenco. Alguns integrantes do grupo têm vivência dentro do Candomblé, especialmente os mais antigos e ex-bailarinos, como Augusto Omulu, que tinha muito conhecimento, contribuindo com o coreógrafo na elaboração da coreografia "Orixás", detalhando com pormenores a essência das danças dos orixás.

---

alongamento. Embora possamos encontrar os negros mais facilmente em atividades físicas que exigem contração e explosão de movimentos, seus corpos também se adaptam a estilos de movimentação expansivos.  
<sup>13</sup> Ver reportagem da Revista Bravo n° 11, sobre o Balé Folclórico da Bahia, dirigido por um ex- bailarino do Balé do teatro Castro Alves. Walson Botelho.

Essa dança, identificada como própria da Bahia, definida também como Dança Afro, que está sendo considerada contemporaneamente como *Dança Étnica Afro-baiana*, constituída por conteúdos ancestrais africanos (ritmo, movimento, significado), recriados através de processos pedagógicos informais e formais.

Em relação à expressão corporal do negro, Conrado diz que esta possui traços distintos: “o jeito de comunicar gesticulando, o caminhar acentuado pelo balanço dos quadris, com predominância de uma qualidade de movimento forte, ágil, com uma postura e expressão marcantes...e sua alegria e prazer de viver”.(p. 21) Essa força é uma característica evidenciada e valorizada no discurso de ‘fora’ e ‘de dentro’ sobre a mistura de movimentos nas coreografias do BTCA. Alguns contrastam a virilidade das danças chamadas folclóricas com a dança clássica aprendida, principalmente na escola EBATECA, que formava os bailarinos da companhia BTCA:

*Eu era altamente preconceituoso com a dança.... porque na época, eu achava, que não era coisa máscula, não era coisa viril... hoje eu penso que é outra coisa. Mas eu tinha preconceito com ela, porque eu vim de uma camada e de um tempo onde se dizia que o bailarino era bicha mesmo, ou bailarina era de bordel. Eu tive meus preconceitos... eu fui mais pelo incentivo da capoeira e de poder dançar ...danças folclóricas, mas que representavam e representam virilidade, lutas e tinham importância cultural de origem folclórica. Era uma coisa que era permitida na época, bem mais. As pessoas diziam: ‘você vai dançar, eu digo, não, vou jogar capoeira, eu vou bater maculelê, eu vou fazer uma puxada de rede’, mas é uma dança que as pessoas respeitavam , porque era uma dança de outra forma, não era aquela coisa meio clássica, não era aquela coisa meio deslumbrada.(sujeito 5)*

Este bailarino é um dos que já freqüentou o Candomblé, local onde entrou em contato com a dança pela primeira vez, considerando- a em uma dimensão folclórica:.

*O candomblé é uma religião nata, ela é evidente aqui na Bahia, é uma religião que mostra, que move e mexe com o povo, que é religião por si. Era a única coisa que eu tinha como referência a folclore, ou à cultura, era o candomblé, e ao mesmo tempo é religião.... Frequentava, ficava nas janelas, nas portas, assistindo, vendo toda a influência, mas não tinha nem noção, era muito jovem, até me envolver no grupo folclórico, que nesse grupo., fazia uma representação do candomblé e de outras danças culturais. (idem)*

Para Conrado a dança étnica afro-baiana é uma expressão da arte negra brasileira, vista na dimensão do sagrado (vistas principalmente em rituais como o Candomblé), do lúdico (capoeira, rodas de samba), do político-organizativo (afoxés, embaixadas, etc.), das manifestações populares (coco), do trabalho social (puxada –de – rede, pisa-do-cacau) e na recriação do sagrado para a prática pedagógico-cultural (dança afro). Dentro dessas dimensões citadas, Conrado nos mostra ainda que manifestações como a capoeira, o samba e a religião foram os mais importantes meios de resistência da cultura negra. Podemos assim compreender o fato das dimensões sagrada e lúdica serem as mais evidentes na Bahia.

Observa-se em algumas atuais e recentes obras do BTCA, principalmente as dimensões sagrada e lúdica. Na dimensão sagrada, Orixás e Saurê são as coreografias míticas mais evidentes; na dimensão lúdica temos a capoeira muito explorada em Berimbau. A dimensão educacional da dança 'afro-baiana' também permeia de certa maneira este grupo, na medida em que as aulas de formação dos bailarinos do TCA durante vários anos constava também de dança "afro".

Segundo Nadir Nóbrega (1991), são consideradas como "afro" as manifestações oriundas da África com movimentos codificados bastante diferentes das técnicas do povo branco, como o reggae, o ti-ti-ti, o deboche, a congada, o maculelê, o samba, a capoeira e as danças de candomblé. Mas esta classificação não é tão evidente como ela afirma. Muitas dessas danças surgiram aqui no Brasil, como é o caso da capoeira, e seria mais justo classificá-la como fazendo parte da cultura brasileira, diferente das danças do candomblé, que têm características afro-brasileiras. Entretanto, como estou tratando de etnicidade baiana, considero o termo "afro", como uma palavra generalizante, que reúne tanto o que seria da cultura negra, quanto o que seria especificamente da cultura afro-brasileira.

O histórico da pesquisa em dança na Bahia mostra que há um longo percurso, na tentativa de entender o que seria 'dança afro-brasileira', buscando nas fontes africanas, como por exemplo, a Nigéria e o Senegal. Mas a dificuldade de encontrar referências mais próximas das nações de origem levou os pesquisadores a buscarem especialmente na capoeira, no samba-de-roda, na dança dos orixás. Hoje quem dança 'afro' na Bahia, baseia-se especialmente nas dimensões lúdica e religiosa da dança. E o que entendem por dança regional uma coisa que foram pesquisar, talvez importante em termos de

demarcação em relação à dança clássica. Os grupos afro-brasileiros seriam uma representação do que seria dança regional.

As pesquisas iniciadas por Emilia Biancardi<sup>14</sup> na década de 60 parecem ter sido o marco de uma apropriação de elementos religiosos para a dança cênica. A partir daí, a recriação da dança 'afro' associando-as às técnicas de tradição europeia, assumiu formas diversas, uma das quais aquela que funcionava como resposta à hegemonia desta última e também ao preconceito contra o negro. Raimundo Bispo dos Santos, o Mestre King, na mesma linha de E. Biancardi, de quem foi aluno, é considerado um recriador da dança 'afro-baiana', ou ainda o pai da dança afro-contemporânea, designação aceita por ele mesmo:

*A minha dança baseia mais no afro-contemporâneo. ... Todo mundo hoje é professor de afro, mas o modismo vai acabar, e vai ficar uma clã que faz um trabalho sério, cujo rei dessa clã sou eu, eu iniciei, ... e eu continuo fazendo o meu trabalho. Comecei a fazer formas estranhas nos estudos, pesquisar orixás, ... quem quiser pesquisar, enriquecer a dança moderna, contemporânea, é só fazer uma pesquisa nas danças, nas formas, nas tradições das danças folclóricas e nas danças religiosas, é uma fonte inesgotável de inspiração para as pessoas fazerem uma dança moderna.*

King continua construindo esse conceito de dança 'afro-baiana', com seu estilo afro-contemporâneo, que é por definição, um estilo de misturas, como no trabalho do Castro Alves.

*A dança dos orixás é uma dança gestual, e o orixá faz o que a música manda ele fazer, é um gesto. Quando vai partir para o contemporâneo, você sai do gestual pra o virtual ... você pode pegar movimentos dos orixás, o gestual e transformar no virtual. ... lemanjá tem uma maneira de pentear cabelo, mas na dança, quando você leva aquele gesto para o contemporâneo, tem que mostrar a maneira de pentear o cabelo, mas de outra forma, ... sutil.*

É Nóbrega ainda que fala da existência de um sincretismo na dança "afro", nos contatos com as danças europeias, presente nas coreografias, nas quais a música percussiva aparece como fundo musical para a junção de estilos, inclusive com movimentos de balé clássico. Acreditando que a falta de uma codificação para a dança "afro" contribui para reforçar a hegemonia do balé clássico, Nóbrega parece estar se referindo a um

---

<sup>14</sup> Ver mais sobre essa construção da dança étnica baiana na tese de Amélia Conrado.



movimento que parte da dança "afro" em direção a uma cosmovisão mais ampla, universal, só que para ela essa dança "afro" assim se descaracteriza. Já no meu estudo me parece que o movimento é, senão contrário, mas pelo menos diferente, pois estou tentando analisar a utilização de elementos étnicos dentro do movimento tradicional de dança cênica, no qual o BTCA está inserido contemporaneamente.

Assim, procuro compreender a mistura como uma relação de contiguidade positiva, na qual, antes de considerar as danças afro-brasileiras como arte menor, pretendo afirmar que o que ocorre é uma parceria, cujos elementos combinados se sobressaem simultaneamente, ou seja, são igualmente ressaltados. Esses elementos, no entanto, não são rigidamente delimitados em suas fronteiras, na medida em que não há uma sistematização ou codificação de ambas as partes. Se na dança baiana de tradição acadêmica ocidental (Europa, Canadá e Estados Unidos), podemos observar os códigos e técnicas que estruturam, nas danças consideradas afro-baianas, não se percebe uma técnica de dança específica, mas valores estéticos que ressaltam qualidades e princípios de movimento específicos, como por exemplo a ênfase na acentuação do quadril e a ondulação do tronco.

Paradoxalmente, não foram os baianos que iniciaram com essa parceria cultural na dança da companhia BTCA, mas coreógrafos como Victor Navarro e Luís Arrieta, argentinos radicados no Brasil desde a década de 70, cujo estilo moderno influenciou toda uma geração de profissionais brasileiros. Eles foram e ainda continuam sendo, juntamente com outros coreógrafos como Carlos Moraes, Célia Gouveia, Paulo Fonseca, os responsáveis pelo repertório, vamos dizer, sincrético da companhia BTCA. Por outro lado, o reconhecimento a importância do sincretismo também contribuiu com a ascensão social de negros no mundo da dança baiana.

Voltando à questão da recriação, Conrado nos mostra que, no quadro da cultura baiana, o terreiro onde acontecem os rituais do Candomblé aparece como o espaço mais original da dança étnica afro-baiana, e, portanto, a sala de aula de dança, onde se emprega uma coreografia inspirada nessa referência de originalidade, seria o espaço mais recriado. Para a autora, há um movimento de dentro dos Terreiros de Candomblé para fora, sendo seus rituais sagrados a maior fonte de inspiração, até mesmo da própria cultura negra e

conseqüentemente, do estilo afro<sup>15</sup> de dança, baseado na rica linguagem e simbologia do movimento dos orixás. Há, portanto, uma forma dinâmica de resgate étnico de traços identitários.

O que se apresenta como foco de interesse no momento é menos esse resgate étnico, expressão usada pela autora, e mais justamente esse movimento estético da dança afro-brasileira, que vai do sagrado- que se mostra nos espaços destinados aos iniciados- ao sacralizado, na energia ancestral redimensionada para o palco. Nas coreografias do BTCA não há a preocupação em recriar a dança afro-brasileira, mas de associá-la a outros elementos considerados exógenos a ela. Talvez possamos dizer que essa companhia recria ainda mais essa expressão corporal negra, ou ainda que dela se apropria, mas também com ela se identifica, abraçando-a com a intenção de se aproximar do sagrado, desse espaço original sagrado, ainda que seja dentro do seu espaço de recriação.

Tenho a impressão de que, colocar os orixás em cena de uma forma contemporânea, remete ao sentido do sagrado presente no culto 'original'. Retomarei a questão do sagrado mais adiante no capítulo sobre o mito, mas, de antemão, gostaria de sugerir que, se o sagrado é o culto e a recriação metodológica é profana, a produção final, artística, seria novamente sagrada.

Vale ressaltar aqui a importância das pesquisas coreográficas<sup>16</sup> realizadas na Escola de Dança da UFBA, que mantém cursos de graduação desde 1971, inicialmente com a influência da escola alemã de tradição expressionista e do movimento academicista da escola americana, e pouco a pouco foi tentando ultrapassar as fronteiras da tradição ocidental e européia, incorporando expressões regionais tradicionais, especialmente oriundas das expressões afro-baianas. Nota-se então que essa mistura não começou na companhia BTCA, antes esta companhia deve ter sido influenciada pelo movimento de dança que já vinha ocorrendo na cidade, inspirado na mistura entre o "afro" e a dança moderna.

---

<sup>15</sup> Alguns profissionais da dança na Bahia preferem distinguir entre a dança folclórica e a dança afro, fazendo parte da primeira, as danças codificadas como coco, samba-de-roda, maculelê, puxada de rede, etc., e da segunda, principalmente as que se originam do Candomblé.

<sup>16</sup> Podemos citar aqui um dos grupos de pesquisa da Ufba, o grupo Odundê, que realizou, na década de 80, uma pesquisa das danças ligadas ao negro, no Recôncavo baiano e na cidade de Salvador, criando uma dança contemporânea, que extrapolava as referências mais imediatas da dança afro.

Enfim, o fato é que a mistura está presente, e só podemos compreendê-la, se destacarmos as diferenças entre as partes. De uma maneira formal, existem muitas divergências entre a dança considerada afro-brasileira e a dança moderna, de origem americana e européia, derivada do balé clássico. A diferença maior está no fato de que na dança afro-brasileira não existe uma técnica formalizada para o ato de dançar, uma vez que não há a dualidade entre a vida cotidiana e a dança. Diferente das técnicas de dança clássica ou moderna, na dança “afro”, embora haja princípios de movimento, não há a preocupação com posturas alongadas e sustentação do tronco, que se mantém relaxado, apoiado nas pernas, que se movem flexionadas, inclusive nos saltos e giros.

Nas coreografias do BTCA são perceptíveis os momentos nos quais o gestual é mais específico da técnica clássica/moderna (*pirueta, atitude, rondejan, developé, arabesque, jeté, grand batman*<sup>17</sup>, etc., porém executados com grande mobilidade do tronco) ou mais característico da cultura negra (em especial movimentos do candomblé, da capoeira e do samba). Há momentos de passagem de uma etnicidade à outra e ainda momentos em que ambos os tipos de gestuais são simultâneos. Os movimentos que remetem ao candomblé são os de tremer, sacudir, contrair subitamente, semelhantes ao momento de incorporação do santo. Movimentos ligados aos elementos da natureza também fazem parte desse universo, como por exemplo, o movimento de se molhar com a água. Ligados ao samba e às demais danças lúdicas, os movimentos de ondular (requebrar) os quadris, gingar, saltar livremente, girar no solo, fazer parada de mão e estrela aparecem com frequência.

Observamos que os discursos dicotômicos e hegemônicos relativos aos termos da mistura, terminam sugerindo uma hierarquia entre estilos de dança. Essa hierarquia parece não ser experimentada na prática, ou seja, no corpo dos bailarinos, os quais, recorrendo ao ensaio de Marcel Mauss<sup>18</sup>, já se tornaram produto das múltiplas técnicas corporais construídas em Salvador, contexto afetual-corporal no qual está inserida a companhia. A relação de contiguidade é sentida antes mesmo de ser verbalizada, se levarmos em consideração o fato de que, o corpo não hierarquiza os movimentos vividos, conjugando os ‘contrários’, melhor e mais concretamente através do movimento do que da palavra. Nesse sentido a vivência do produto coreográfico tem gerado formas próprias de estar no grupo, formas de ritualização atualização da identificação cultural.

---

<sup>17</sup> Do francês *pirouette, attitude ronds de jambe, developpé, arabesque, jeté, grand battment*.

<sup>18</sup> Ensaio sobre as técnicas corporais. MAUSS, M. *Sociologia e Antropologia*.

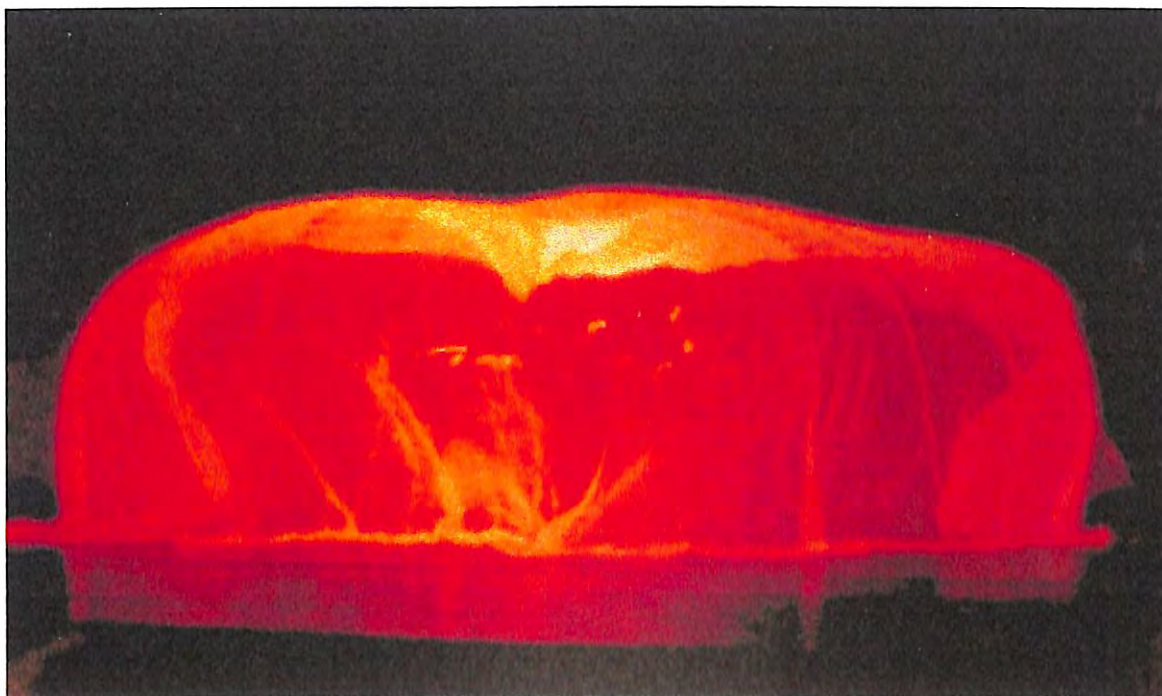


foto 9 - cena de "Sanctus" (foto de Aristides Alves, Revista Bravo)



cena 10 - cena de "O Eterno Silêncio do Começo"



foto 11 - O Eterno Silêncio do Começo (foto de Adenor Gondim)



foto 12 - Sanctus (foto de Célia Aguiar)

#### 4 - DIMENSÕES RITUAIS

---

*“Todas as danças foram na origem atos de sacrifício...E todo o sacrifício é a repetição do ato criador...Todos os sacrifícios se cumprem pela mesma causa mítica: o paradoxo é que o rito faz parar o tempo e a duração profana”<sup>1</sup>*

Entre todas as dimensões do ritual, eu vou privilegiar a da passagem: A atuação em cena está sendo aqui considerada como um rito de passagem, seja do cotidiano para o extra cotidiano, do mundo profano para o sagrado, da situação de anonimato para a de sucesso e reconhecimento. O Auge do ritual acontece durante a apresentação do espetáculo- ponto onde ele é mais dramatizado- e não na fase preparatória. Existem longos momentos de preparação, com aulas e ensaios e existe a preparação para entrar em cena, que assume uma característica de tensão muito maior, de maneira que auxilie na realização do ritual de estar em cena.

Existem coisas que são comuns ao mundo da dança, que podem ser encontradas em diferentes grupos profissionais, independente de seu tipo de formação ou estilo coreográfico, como por exemplo, os longos momentos de preparação para a dança propriamente dita. Outras características podem ser observadas como fazendo parte da chamada dança contemporânea, cujos grupos adeptos a este estilo, procuram aliar técnicas mistas em sua formação corporal, e não apenas aquelas provenientes da tradição da dança. Há ainda aspectos peculiares da dança contemporânea que é marcada pela etnicidade, cujos grupos estão em busca de uma linguagem brasileira, entre os quais faz parte esse grupo específico .

Nesse sentido, a ritualidade tem sido identificada tanto em aspectos que são próprios da atividade da dança, como também em aspectos da dança contemporânea em particular, e em especial, aquela que se reconhece nos elementos culturais locais, como é o caso do grupo em questão. Mesmo sendo este último tipo de ritualidade o que mais me interessa no momento, acredito que não poderia descartar aqueles que levam a uma generalidade. Assim, podemos discutir tanto sobre a ritualidade explícita do conteúdo temático das coreografias, quanto sobre o ritual de estar em cena, o qual, embora apresente-se na maioria das vezes por influência da coreografia, pode existir independente dela.

---

<sup>1</sup> Mircea Eliade, citado no programa de estréia da coreografia “A Sagração da Primavera”. do Balé Teatro Castro Alves. em 1987.

#### 4.1. Ritualidade alquímica: O Conteúdo Estético Étnico e Universal

Os conteúdos de coreografias podem dar alguns indícios dessa ritualidade, especialmente mítica, que pode ser chamada de alquimista, na medida em que podemos ver, simultaneamente, elementos distintos, mas indissociáveis: o étnico e o universal.

Maffesoli (1998) observa o sentido de correspondência entre os dois pólos do pensamento humano- o abstrato e o concreto- a correspondência entre os diversos domínios da vida, ou do saber, presente tanto no trabalho dos alquimistas, quanto na filosofia renascentista e no romantismo alemão. O pensamento concreto, por sua vez, por ser encarnado e sensível, tenta evitar a separação entre os dois pólos. Como a dança é uma arte predominantemente concreta, sensível, uma vez que a corporalidade está inevitavelmente presente, compreendemos que seu aspecto criativo situa-se na dimensão do “fazer”. O “fazer” para os bailarinos, é fundamental no processo criativo de interpretação. Nesse sentido, a dança parece ser uma linguagem aberta a processos e produtos alquimistas.

*“O alquimista é o sábio que, tomando consciência de sua dimensão simbólica, entra no ‘laboratório’ de uma natureza que se transforma no oratório de seu pensamento. Ele se situa no centro do mundo, ou mais exatamente, ao centro de um mundo em formação que ele deve tornar coerente. Descobre então o cosmo, isto é, uma harmonia onde as vozes celestes se ouvem (...), o universo, a palavra divina em sua infinidade de mundos e de cosmos”. (Julien, p. 80-81)*

“Mandala”, “Sanctus” e “O Eterno Silêncio do Começo” são exemplos de obras coreográficas baseadas em temas míticos e de caráter universal. Vemos com Eliade (1972) que a Mandala é um desenho complexo, que tem uma importante função nos ritos tântricos indo-tibetanos. Enquanto símbolo, mandala significa a imagem do mundo, representa simultaneamente o cosmo em miniatura e o panteão. Sua construção equivale a uma recriação mágica do mundo e tem importante função nos rituais de cura, observados entre vários povos. A mandala refere-se a um mito cosmogônico, cuja referência influenciou coreógrafos na recondução do tema do renascimento na atuação.

*O ato de criação é sério, o ato de recriação eu já acho que ele tem um gozo, um prazer, ...na criação você é inocente, é criança. Na recriação não... No renascimento você já sabe, então você olha para trás com uma certa complacência e vê às vezes que você aprendeu mais pelos erros, ... a gente se recria todos os dias, ...a arte é*

*uma recriação, ... você passa a rever, é um reconhecimento todos os dias, ... você recomeça do principio, ...todo dia você aponta os inícios.(sujeito 4)*

O conteúdo da coreografia “Mandala” é visto pelos bailarinos como um dos mais místicos do repertório, e contam da profunda emoção e do êxtase que proporciona essa dança para eles.

*Talvez ‘Mandala’ seja uma das mais, até místico o nome ... “Mandala”, talvez seja uma das que eu mais entrei em êxtase.(sujeito 5)*

*Mandala”, que é uma coreografia montada por Arrieta, que é uma coreografia mística também, não deixa de ser mística. Porque...foi montada em cima do que é uma mandala. Quando., eu falo místico, porque quando. a gente se movimenta, a gente entra no eu, ...mas também, ao mesmo tempo, é como se fosse outra pessoa, porque se transforma, acontece uma transformação no indivíduo. Eu acho que com a dança, o movimento, o indivíduo na realidade se transforma. (sujeito 11)*

Temos aí o depoimento de como o conteúdo coreográfico pode facilitar uma transformação, uma passagem, de um estado de ser a outro. O espetáculo “Mandala” pode ser considerado como um ritual de iniciação: A mandala é um símbolo que permite a transformação, da mesma forma que serve de suporte visual à meditação, indispensável à iniciação aos ciclos tântricos. Do mesmo modo parece acontecer com as mulheres que atuam em “O Eterno Silêncio do Começo”, que falam de como se sentem fortes e poderosas a partir do momento que interpretam a responsabilidade de recriar o mundo após uma hecatombe.

*Esse balé ... que são as mulheres, tem uma coisa muito de bruxa, de mulheres que sobrevivem do nada, teve uma hecatombe na Terra e só sobrou a gente ali, são mulheres poderosas, cheias de experiências, vão construir tudo de novo, ... é uma coisa mais forte... ali a responsabilidade de um mundo novo é teu, ...o gesto já é mais exagerado, porque é mais firme, você tem mais segurança, você tem o poder ali. (sujeito 10)*

Tal responsabilidade começa a partir do processo de montagem da coreografia “O Eterno Silêncio do Começo”, o qual, à semelhança do trajeto obscuro pelos labirintos mandálicos, termina sendo uma “viagem” para a bailarina seguinte:

*O processo coreográfico de Simone Rorato, eu acho interessante, porque ela deixa livre, entendeu, para improvisação.. para você fazer qualquer coisa, que venha de dentro de você, ...é uma viagem para gente, estar interpretando aquele papel,*



*completamente diferente. Ali é como se tivesse um mundo, que ninguém pudesse interferir naquele momento, é só seu, aquele momento é seu. (sujeito 2)*

Muito ligado ao tema do renascimento, está o tema da perfeição nas obras coreográficas. Para Eliade, parece ser muito antiga a idéia de que a perfeição estava no princípio, nos primórdios, de maneira que, a crença de que a plenitude e o vigor se encontram no princípio, está presente nos enredos mítico-rituais de renovação anual do mundo. Essa idéia de 'perfeição do princípio' foi projetada igualmente num futuro atemporal, sendo os mitos de Fim do Mundo os que melhor ilustram essa concepção:

*“Os mitos de Fim do Mundo certamente desempenharam um importante papel na história da humanidade. Eles colocaram em evidência a ‘mobilidade’ da origem: (...) a origem não se encontra mais apenas num passado mítico, mas também num futuro fabuloso.(...) Mas a noção da “origem” está ligada sobretudo à idéia de perfeição e beatitude. Eis a razão pela qual encontramos, nas concepções da escatologia compreendida como uma cosmogonia do futuro, as fontes de todas as crenças que proclamam a Idade de Ouro (ou não mais) no passado, mas igualmente (ou somente) no futuro”.(Eliade, 1972: 52)*

Nesse sentido e já numa dimensão mais coletiva, as obras “Pangéa” e “O Eterno Silêncio do Começo” se encaixam, respectivamente, nessa concepção cosmogônica e escatológica. Considerando que o trabalho alquímico também tem estreita relação com a perfeição, podemos compreender quais os significados rituais de algumas obras coreográficas. No sentido profano, a alquimia consistia em um conjunto de procedimentos químicos que permitiam obter a transmutação dos metais em ouro. “O ouro potável que se buscava produzir simbolicamente era a perfeição humana”<sup>2</sup>

Em “O Eterno...” está presente um universo mítico que diz respeito ao fim do mundo e conseqüentemente, de um possível renascimento futuro. Eliade também fala da importância dos mitos escatológicos e sua inter-relação com a cosmogonia. Neles, há um simbolismo do “retorno à origem” , que estaria ligado à recriação periódica do Cosmos e à recuperação do estado paradisíaco original.

Ao tratar do tema do fim do mundo na arte moderna, Eliade comenta o fato de que, na história da arte, muitos artistas modernos acreditam na destruição total de sua arte, Eliade diz que hoje em dia a destruição de seu mundo, de seu universo artístico, significa para o artista a criação de um novo universo:

*“Seria interessante estudar o processo de revalorização do mito do Fim do Mundo na arte contemporânea. (...)Eles[ os artistas] compreenderam que um verdadeiro reinício não pode ter lugar senão após um verdadeiro Fim. E, primeiro entre os modernos, os artistas puseram-se a destruir realmente o mundo deles, a fim de recriar um Universo artístico no qual o homem possa simultaneamente existir, contemplar e sonhar”.(Eliade,1972: 69)*

Como vemos, a utilização de temáticas míticas como essas é consciente e proposital, funciona como uma linha de inspiração estética bem definida da companhia. O texto de Sanctus mostra bem a intenção do autor de se aproximar das questões primordiais humanas. “Sanctus” é, como o coreógrafo descreve em seu texto, uma oração física, uma prece do corpo, que pede à natureza para ser renovado. Um balé considerado universal também pelos bailarinos, universalidade esta muito ligada à referência musical:

*Era uma coisa mais universal o Sanctus, ... as músicas eram étnicas ... misturadas, não era um étnico bruto não, era uma coisa feita. Na movimentação também, tinham coisas que eram clássicas, ...ligadas com ...uma coisa colonial, com o africano... tinha muito essa coisa profana, ...eu achava Sanctus profano, apesar de gritar aos céus, por um lado... mas era uma oração ao corpo.(sujeito 13)*

*Sanctus” tem uma origem completamente tribal, uma coisa que vai crescendo, como se fosse mesmo uma tribo,...tem partes que são orações, são cantos judeus, (...) A música vai crescendo como se fosse realmente um povo que vai vindo, ..., como se fosse um povo guerreiro, começando uma guerra, se preparando, .... Primeiro são batidas que podiam ser batidas do coração, são pulsações, ...Aí depois vem todo um coro de vozes, ... como se fossem guerreiros se preparando, depois ele estoura, ... a música, ... uma coisa super forte(...) Tribal seria uma coisa completamente universal, pode se aplicar a qualquer caso, porque, ..., do jeito que foi montada a trilha, ficou bem por aí mesmo. Tem horas que você tem uma idéia de vacas passando, você tem a idéia do rio, você tem o sacrifício, você tem um culto, você tem orador... tem uma cena de sacrifício.-... o duo de Sanctus, é um sacrifício, que o homem mais forte da aldeia sacrifica a mulher mais linda...se faz um duo e no final ela é morta.(sujeito 8).*

Por outro lado, a movimentação dos bailarinos nessa coreografia mostra algo de particular, presente no contexto afro-baiano, como o balanço dos braços, o meneio do tronco e quadris, a ligação com o solo, o apertar das mãos.

---

<sup>2</sup> Oswald Wirth, in: Dicionário dos Símbolos: 1993

O termo *Sanctus*, em R. Otto (1992) não se aplica a uma categoria moral, mas de valor numinoso, embora apresente uma analogia com as noções de *perfeito*, *belo* e *sublime e bom*<sup>3</sup>. O desejo de aproximação com o sagrado durante a atuação de “*Sanctus*” aparece na fala seguinte, sobre a fluência livre que têm os movimentos do Candomblé, demonstrando seu desejo de fazer o mesmo na atuação em cena. Demonstra descontentamento pelo fato de não atingir plenamente o sentimento do sagrado em cena, por causa da preocupação mental com a coreografia que exige uma fluência controlada. Prefere, portanto, a praia ao palco para sua liberação:

*Você trabalha muito com a mente. Muito raro você ter uma entrega de uma fluência, vou usar esse termo: quase liberada, que isso acontece no Candomblé, quando uma mulher de setenta anos, ela recebe o santo, ela vira uma senhorinha de dezesseis, e vai embora, isso é uma fluência liberada... E a fluência controlada, ela é muito difícil, você chegar até um determinado ponto e você não poder extravasar, com a necessidade de..., você tem que voltar, porque você é determinado, você tem que chegar só até ali e voltar.(sujeito 3)*

Quando perguntado sobre sua experiência com a fluência liberada no Candomblé, este sujeito diz que gosta de brincar com as coisas sagradas, experimentando na praia, sensações semelhantes:

*No Candomblé, não, mas eu brinco muito com as coisas sagradas no meu individual, nas minhas viagens, por ex,... ia fazer o meu rito de dança, quando acabava uma coisa sagrada, que era uma coreografia que chamava “*Sanctus*”, mas que também era determinada, era conduzida, você nunca podia ter a catarse, nunca podia ter o sagrado realmente, então aquilo me deixava muito doido, que era *Sanctus*, uma missa...“...na hora que me pegava, estava um cone se abrindo no céu, as estrelas passando, o mar passando e os sufis rolando, e uma fluência liberada.*

Quando tenta explicar os ‘sufis’, revela a ligação do giro da dança dos orixás com a fluência liberada tão desejada.

*Sufis, os dervixes, eu falo assim, qualquer coisa de girar, girar em torno de si, e de repente ser cuspidor, e não ter esse acesso, e cair, porque se é grandioso realmente, há transcendência, mas a fluência liberada mesmo, mesmo, é muito difícil, ... coisa de*

---

<sup>3</sup> cf., cap. 10

*doação mesmo, de cair. Agora, num terreiro, nunca, e graças a Deus, porque ainda quero muito é só assistir e ter o conhecimento, porque meu santo, ele me dá um pouquinho de medo, eu ainda tenho que transcender, que é Obaluaiê, que é o da doença e da morte, da cura,... então eu tenho um pouquinho de medo. (idem)*

Embora exista um certo receio em relação ao desconhecido vindo dos Orixás, a curiosidade por esse tema leva a uma aproximação do sistema de vida “afro”, através da representação desses Orixás, e como tal, funciona como uma complementação espiritual para o mundo da dança artística em Salvador.

Voltando à questão do mito cosmogônico na obra “Pangéia”, esta se baseia na massa da Terra anterior à divisão dos continentes: “Pangéia”, no dicionário, é o nome de um continente antigo que, conforme certa teoria, era constituído pela reunião dos atuais continentes, os quais teriam surgido pela fissuração do bloco original. Numa reportagem de jornal sobre a Companhia, intitulada “Balé Bahia, muito além do folclore” (em anexo), há um comentário sobre a coreografia Pangea, como tendo sido baseada num subcontinente fictício, que supostamente existiu há 200 milhões de anos, que uniu os povos de todas as raças, culturas, idiomas, mitos e religiões. Esteticamente, aqui também está presente, ou pelo menos contornada a dificuldade de aproximação entre o étnico e o universal. Para o sujeito 8, a coreografia teria semelhanças com as primeiras criações que deram nome à Companhia: *Pangea” seria uma tentativa de fazer uma versão atual desses balés (Sanctus e Saurê), uma coisa meio de formação do mundo.*

Outro sujeito descreve cuidadosamente o conteúdo da teoria da Pangéia, a que remete a coreografia:

*Pangea, é uma coreografia que fala justamente do que o próprio nome diz, da Pangéia, que foi aquele continente...um suposto continente que existiu, que seria a união de todos os continentes, e que a partir daí eles começaram a se separar... Ásia, América do Sul, América do Norte, etc. A coreografia fala justamente disso, da criação do homem, da criação da mulher, da criação dos continentes e depois da separação...e no final da coreografia, supõe que no final todo mundo vai se unir novamente, que, embora nós estejamos separados, todo mundo com seu estilo, todo mundo com sua cultura, no final a Pangéia vai voltar, um dia tudo vai se unificar novamente.... muitos cientistas defendem a existência desse continente suposto que existiu, que foi daí que começou o mundo, ...antes na Terra era esse continente... é uma teoria ... é tanto que provam essa teoria deles, julgando o mundo com um quebra cabeça. Se você pegar o Brasil juntar com a América Central, com a América*

*do Norte, juntar com a África, você vê que a África se encaixa com o Brasil, os cientistas acreditam nessa teoria da Pangéia.(sujeito 7)*

Isso remete ao estudo de Marcelo Gleiser (1997), que analisa através da física, várias questões sobre o universo, a história da ciência e a relação entre ciência e religião. Uma de suas considerações, é a de que todas as culturas de que se tem registro, passadas e presentes, tentaram de alguma forma entender as nossas origens e do mundo em que vivemos. Este autor compara o fascínio do processo criativo científico ao fascínio com que as mais variadas culturas encaram o mistério da criação, criando os mitos, os quais, segundo Gleiser, são expressões essencialmente religiosas, por buscarem soluções na existência de uma realidade absoluta, que não só abrange, como transcende todos os opostos da nossa percepção bipolar da realidade. A linguagem metafórica do mito está baseada em símbolos que têm significado dentro da cultura geradora do mito. No entanto, as metáforas também são comuns em ciência, especialmente a ciência que explora fenômenos alheios à nossa percepção sensorial. Nesse sentido este autor vê o misticismo como uma incorporação de nossa irresistível atração pelo desconhecido.

Independente de terem ou não consciência da ligação que a arte pode ter com a ciência ou a religião, os bailarinos destacam a coreografia 'Pangea' por permitir a sensação de liberdade em cena.

*Pangéia", que é uma coreografia que tem uma temática um pouco mais livre, ... não sei se foi pela temática, ou pela pessoa que montou o trabalho, que dava mais liberdade...de você não ficar preso à técnica de dança... eu acho que a gente se sentia mais livre dançando esse tipo de trabalho. Ela não tinha um tema assim definido, o tema era mais abrangente, que falava sobre o ritmo, sobre a mistura de ritmos, aí a gente sente mais solto, eu acho que a gente se sente mais livre para fazer as coisas mais à vontade.(sujeito 11)*

Nessa linha de temas universais como "Pangéia", temos ainda "Noch Einmal", uma coreografia que tem um conteúdo ritualístico muito forte, que, apesar de não ter sido feito exclusivamente para esta companhia, os bailarinos dizem que deu mais certo com o elenco do TCA, talvez por causa da tão elogiada energia deles. A peça mostra o elenco se movimentando de um lado para o outro do palco repetidas vezes, como se puxado por alguma força invisível. A imagem é de um povo que tenta ultrapassar um ponto na sua trajetória, mas é sempre obrigado a recuar, até que alguém consegue ultrapassar a barreira e encontrar-se com quem já está do outro lado, dando a idéia de um outro estágio

de vida no caminho infinito. O New York Times (em anexo) escreveu que a coreografia tem uma ressonância mítica, uma imagem da humanidade fazendo perguntas sobre os mistérios da vida.

O depoimento seguinte acerca dessa coreografia revela um sentimento de transe proporcionado pela seqüência de movimentos repetitivos:

*Noch Einmal quer dizer 'mais uma vez', em alemão, é uma seta indicando para uma parede imaginária, que tem um rapaz nu que sai debaixo do contente ..., e o elenco inteiro é puxado para esse rapaz ...e a gente tenta entrar nesse lugar e não consegue e todo mundo vidrado naquela história, o balé todo querendo chegar naquele espaço que o cara está separado por uma parede de luz,...a gente fica meio magnetizado E no final eu consigo entrar naquele espaço que ele está ... para mim é uma outra vida, que eu estou passando ... eu morri, fui para uma outra vida...Então, a minha viagem foi assim...eu viajei que o cara já estava em outro nível, outro patamar, outra história, mais elevado, lá por cima, não aqui na Terra, na nossa vida, ele já estava andando em direção a um nível mais alto ainda, ... ele vai andando em direção ao plástico, ele vai andando em direção a uma coisa mais alta ainda, uma outra vida..., ele tá se elevando cada vez mais e eu ali no final consigo passar para história dele ... sempre elevando a alma... você acaba meio em transe. (sujeito 10)*

A parede de luz nesta coreografia tem um papel fundamental nesse transe, que alguns chamam de sair de si:

*Eu estou falando do lado positivo do sai de si ... é super difícil explicar isso, como é que eu vou te explicar? Eu sei que é uma sensação gostosíssima, muito bom...é como você não precisar pensar, muitas vezes a gente está dançando e fica pensando em detalhezinhos, tem segurar o pé aqui, tem que fazer isso, coisas do corpo mesmo, de repente você esquece isso e a coisa acontece, e você está vendo que está acontecendo tudo bom, ... tudo sem precisar pensar,... e está saindo tudo bem e aí você vai entrando em outra viagem sua, ... eu acho que isso deve acontecer com os grandes bailarinos... a coreografia é como se fosse uma parede de luz que é outro plano, e a gente quer passar para esse outro plano, a gente fica indo e voltando, chega na parede e volta, são várias vezes, essa coreografia é só isso, e esse outro plano de luz aqui, nossa intenção é passar para lá. Tem a hora desse duo... só eu e Paulinho fazendo essa coisa de ir e voltar, e aí aconteceu isso... você tem a certeza de que aquilo é outro plano, ... então eu falei: eu vou passar pro segundo plano, daqui a pouco eu passo mesmo, ... eu vou passar da parede, eu pensando, e ele me segura, ele também quer ir, mas também não vai, a gente não consegue passar, a*

*idéia é que só passa para lá quem se purificar de tudo, tirar todas as coisas ruins desse mundo, ...nesse dia eu lembro que eu falei assim, vou passar, eu não tenho dúvida, era uma viagem assim, a parede era tão real para mim, essa coisa do outro plano era tão fantástico isso, eu acho que é isso que deve acontecer com esses bailarinos que dançam esses papéis aí, eles fazem tão bem, eu acho que nesse dia eu devo ter feito muito melhor do que outros dias ..., esse sair de si não é todo dia, muito pelo contrário, é bem pouco, é quando você fala: hoje foi sem defeito o espetáculo.(sujeito 14)*

Já os balés "Orixás", "Saurê", "Berimbau", "Sonhos de Castro Alves", ...remetem à mitologia e ao folclore afro-baianos, despertando da mesma forma, emoção nos bailarinos: Saruê aborda a origem do mundo até chegar à origem do indivíduo.

*A primeira coreografia aqui na companhia que me levou ao êxtase foi "Saurê", de Carlos Moraes, em 82; "O Sonho de Castro Alves", de Victor Navarro, nós tivemos "Ilhas" também do V. Navarro, são várias, o que eu não falar vai ficar provado q não me levaram ao êxtase. É..."Sanctus", de Luís Arrieta, "... Mandala", de Luís Arrieta.(sujeito 5)*

"Mancheia", (*mão cheia*), segundo os bailarinos e o coreógrafo, trata-se de danças tribais revelando o conteúdo velado das religiões e crenças dos povos formadores da Bahia, ou seja, o negro africano, índios, judeus, muçulmanos. Está presente justamente o sincretismo e a convivência lado a lado de várias crenças e seitas, inclusive a dos maçons, sem se conhecerem.

*Mancheia é a quantidade, a abundância, ..., não dá para falar de tudo porque é tanta coisa... essa profusão de coisas... um gestual próprio...com...uma certa carga tribal, entre corridas e rodopios... rodopiar, cair, se tem muito isso no inconsciente coletivo, baixou o santo, rodopiou, girou, gira, gira, roda, é muito ligado a ...relação, pessoas diferentes ou de tipos diferentes se juntando e se relacionando, ...Foram usados muitos símbolos. ... o do Candomblé, .que é uma coisa muito forte, os símbolos maçônicos... tem coisas ligadas à Índia... os símbolos ... mais evidentes,... coisas que ligassem símbolos mais conhecidos ...que as pessoas têm uma referência forte E muito ligado ao popular, sempre com aquela coisa de...tribal mesmo, gente que corre, gente que se abraça, gente que cultua, bate palma...feito em cima ...dessas manifestações físicas dessas culturas. (sujeito 13)*

*Mancheia' relata um pouco das crenças de diversas pessoas, crenças diferentes, religiões, cheio de sinais, aquelas coisas, as pessoas que se benzem ou aquela coisa mística, todo mundo quando tem o seu 'patuá'... outros se benzem. (sujeito 6)*

Ao comentarem a respeito da questão da etnicidade na coreografia, esses sujeitos remetem a uma pluralidade, ligada também aos aspectos humanos considerados mais universais.

#### 4.2. Ritual e identidade

Para compreender a ritualidade na sua dimensão étnica, recorreremos a alguns autores que tratam do ritual. Marc Augé(1998) interessa-se particularmente aqui suas colocações sobre o imaginário coletivo nas sociedades atuais, especialmente no que se refere à percepção do outro. A questão da alteridade, que sempre foi central para a Antropologia, não se apresenta como no início do século, na medida em que mudaram tanto as maneiras de identificação dos “outros” a serem estudados, ou seja, quem é o outro e como ele é.

Partindo do princípio de que é sempre com relação ao *outro* que se coloca a questão da identidade, este autor diz, “*seria possível mostrar que toda atividade ritual tem por finalidade a produção de identidade por meio do reconhecimento de alteridades*”(p.19). Reconhece o valor “identificante”[grifo do autor] do rito, sua relação com seu caráter performático e também a importância da união, especialmente da consciência da união, como fazedores da força. Compreende o ritual como fator de identificação e reconhecimento para aqueles que não são associados à ela.. Se, para G. Durand<sup>4</sup>, a identidade é uma questão de vontade ontológica, será que também podemos compreender o ritual com uma necessidade ontológica?.

O desenvolvimento do ritual, para Maffesoli, seria um dos aspectos da ligação entre a ética comunitária e a solidariedade. Sendo repetitivo, o ritual dá segurança e reafirma “o sentimento que um dado grupo tem de si mesmo”, lembrando à comunidade que ela “é um corpo”:

*“Sem a necessidade de verbalizar isto, o ritual serve de anamnese à solidariedade e, como indica L. V. Thomas, “implica na mobilização da comunidade”. (...) a comunidade*

<sup>4</sup> cf. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*.



*“esgota” sua energia na sua própria criação. O ritual, na sua repetitividade é oindício mais seguro desse esgotamento. Mas fazendo isso, assegura a perdurância do grupo”.*(Maffesoli, 1987: 25)

Assim como Augé, Maffesoli volta sua atenção para aquilo que une o grupo, união para enfrentar em conjunto, “a presença da morte”. Preferindo falar de uma lógica da “identificação”, como própria da pós-modernidade, em detrimento da lógica da “identidade” realçada pela modernidade, Maffesoli (1996) defende o desejo de estar junto e o prazer de exprimi-lo como principais alavancas da socialidade atual.

É nesse sentido da lógica da identificação que observo a dimensão ritual na companhia BTCA. Recorrendo à etnocenologia, vemos que a criação estética está ligada justamente à essa necessidade de identificação com o outro, e à compreensão da alteridade. Segundo Armindo Bião, para quem a etnocenologia está ligada à necessidade de performance do mundo contemporâneo, os rituais e espetáculos são formas extraordinárias de realização dessa competência humana reflexiva do cotidiano:

*“Ritos, rotinas, rituais, espetáculos são performances das vidas individual e coletiva. São jogos que se fazem com a alteridade em todos os sentidos”* (Bião, 1995: 36).

Há diversas explicações sobre o rito, no entanto há um consenso sobre o fato de que não há sociedade sem rito e nem rito sem sociedade. Para Augé “o vínculo social que cria o rito deve ser pensável (simbolizado) e gerível (instituído). O rito é, portanto, mediador, criador de mediações simbólicas e institucionais, que permitem aos atores sociais se identificar com outros e distinguir-se deles; em suma, estabelecer entre uns e outros vínculos de sentido social”.(p.22)

Com Warnier e Laburthe-Tolra (1997), entendi que o rito, na atualidade, continua a desempenhar a mesma função de integração da sociedade no todo cósmico. Para os autores, o que constitui a força no rito não é realmente o seu sentido intrínseco, sua eficácia prática, ou a segurança subjetiva que proporciona, mas o fato de que transforma a situação, reforçando a solidariedade do grupo que o executa.

Cabe aqui destacar a perspectiva de Huizinga, que integra o conceito de jogo ao de ritual, e assim como Laburthe-Tolra, considera o jogo como vizinho do rito, afirmando que o rito visa construir uma estrutura harmônica social. Assim, a troca de jogos permanece uma das grandes formas de pacificação entre homens e sociedades. Sabemos que a arte, tem

profundas ligações com o jogo, e portanto com o rito. Nas sociedades que buscam acima de tudo a harmonia e a estabilidade, o rito e o mito tendem a absorver o aspecto lúdico do jogo. Considerando a dança como uma das manifestações do jogo, os autores acreditam que dançar junto significa paz e amor. E talvez a arte seja um dos veículos através do qual o rito e o mito se mantêm presentes numa dimensão de religação com o sentimento e o sentido da vida. Sua aproximação com o rito está no modo de expressão do irracional, termo sobre o qual discutiremos mais adiante.

Encarando o rito como a respiração da sociedade, Rivière(1996) o define assim:

*"Conjunto de condutas individuais ou coletivas, relativamente codificadas, com base corporal (verbal, gestual, postural), de caráter mais ou menos repetitivo, com forte carregamento simbólico para seus atores e habitualmente para seus assistentes, condutas essas fundamentadas numa adesão mental, muitas vezes inconsciente, a valores relativos a escolhas sociais consideradas como importantes, e cuja eficácia não depende de uma lógica puramente empírica que se esgotaria na instrumentalidade técnica da ligação entre causa e efeito"(Rivière, 1996:10)*

Este autor, assim como outros ligados ao estudo do imaginário, encara o rito como forma geral de expressão da sociedade e da cultura, o que possibilita a emancipação do rito do contexto religioso no qual costumava ser enquadrado. Na sua perspectiva de rito profano, nem sempre o sagrado está relacionado com o rito religioso. Um coisa semelhante parece acontecer com o sentido de sagrado que permeia a obra de arte.

Rivière fala de um declínio dos ritos cristão tradicionais, especificamente como ocorre na França. No caso do Brasil, a tradição católica declinou, mas vemos outras tradições religiosas secularizadas. Mas como essas tradições acontecem no âmbito da arte?

A história da arte diz que à medida que as obras de arte se emancipam de seu uso ritual, aumentam as ocasiões para que sejam expostas. No caso da dança, Mendes(1988) acredita que quando o homem separou o rito da dança, abriu caminho para a estética. No entanto na atualidade observa-se cada vez mais a presença de rituais étnicos/religiosos nas criações estéticas.

Como exemplo podemos citar as montagens coreográficas do Balé Stagium(SP) chamadas "Missa dos Quilombos" e "Kuarup", baseadas respectivamente em elementos míticos afro-brasileiros e indígenas, e ainda as coreografias "Saruê" e "Sanctus", da Companhia de Dança do Teatro Castro Alves(BA), cujos temas estão ligados à mitologia

afro-brasileira<sup>5</sup> (fotos em anexo). A meu ver, a dimensão da ritualidade étnica nos espetáculos de dança teatrais, investe-se de novos significados, dando novas interpretações aos antigos mitos. Dessa maneira, talvez esta se aproxime mais da dimensão da sacralidade moderna, do que da dimensão do sagrado religioso tradicional.

Por outro lado, é interessante observar como a religião continua sendo estruturante na cosmologia dos dançarinos, onde o sagrado, algumas vezes se confunde com o religioso e outras não, como mostra Otto em Rivière, na medida em que se tornam microrituais do cotidiano. É interessante observar que o conceito de ritual aparece no vocabulário dos entrevistados, mesmo que remetendo ao senso comum, significando apenas simples costumes que se repetem. Vimos que essa noção aparece especialmente em dois momentos: seja nas falas sobre a preparação para entrar em cena, seja na descrição dos conteúdos coreográficos e das sensações desencadeadas pela atuação destes.

A necessidade do rito está presente neste universo dos bailarinos, como solução para as angústias diante do tempo e da morte. Segundo Cazeneuve (1971), o rito se deve ao fato de que, angustiado por viver como um mistério para si mesmo, o homem se dividiu entre o desejo de fixar mediante regras uma condição humana imutável e a tentação oposta de permanecer mais potente que as regras, de traspasar todos os limites. O ritual pode proporcionar, portanto, encontrar o ponto de equilíbrio entre o empírico e o subjetivo, no sentido da dialógica de Morin, por meio de uma referência ao sagrado, ao transcendente e à ambivalência do mito.

Nesse sentido, podemos retomar a nossas questões sobre a tradição ritual e a arte da dança. Podemos questionar se hoje estamos vendo o rito ressurgir na arte ou nos dar conta de que os mitos vão sendo atualizados em cada época e concluir que a ritualização sempre existiu? A criação em "arte ritual" é um fenômeno recente? Ou será que o ritual na arte está mais explícito na medida em que esses grupos, estão se investindo dessa ritualidade étnica?

Talvez possamos acreditar que esta relação entre ritual esteja refletida numa busca de uma linguagem própria para a dança brasileira, no sentido moriniano do princípio de unidualidade, o qual apresenta ao mesmo tempo a identidade e a alteridade, a unidade e a dualidade do universo. Este pode ser o caso do BTCA e de tantas outras companhias

---

<sup>5</sup> Saruê vem do canto à Oxalá, o deus da criação na mitologia iorubá. Aborda a origem do mundo até chegar à origem do indivíduo. Sanctus significa uma prece do corpo que pede à natureza para ser renovado.

profissionais ou independentes de dança no Brasil. Um exemplo de realização desse princípio dialógico se encontra na montagem "*Bailarinas do Terreiro*" realizada a partir das entidades da Umbanda, pelo grupo de Graziela Rodrigues(1997), cujas pesquisas se estenderam ao Congado de Minas e à dança dos índios Xavante do Mato Grosso do Sul. O trabalho de pesquisa resultou numa forma onde é mostrada a valorização do outro e de si mesmo, simultaneamente.

*"Sua essência reside na inter-relação dos registros emocionais que emergem da vivência na pesquisa de campo com a memória afetiva do próprio intérprete. A busca, portanto, foi de uma estética que partindo de uma realidade gestual, possível de ser emanada do Corpo do Bailarino, chegue através do processo de elaboração à poética dessa realidade"<sup>6</sup>.*

Estou tratando aqui, como já foi dito, da ritualidade presente tanto no conteúdo estético das obras, quanto da atuação do grupo em cena. As fases do ritual identificadas por Van Gennep, se adequam, especialmente a esses momentos de atuação, considerados como mais importantes da vida dos bailarinos: o estar em cena durante a atuação artística.

#### **4.3. O ritual do grupo em cena**

Durante a atuação em cena, como nos rituais de passagem observados por Van Gennep (1977), existem fases invariantes, as quais, segundo o autor de 'Os Ritos de Passagem', mudam de acordo com o tipo de transição que o grupo pretende realizar. É nesse sentido que podemos fazer a analogia entre o ato de dançar e o ritual clássico. Assim como Van Gennep, que revelou que o momento culminante do rito é uma fase de uma seqüência que inclui outros momentos e movimentos, proponho que a atuação em cena seja a culminância do ritual dos dançarinos, a qual se apresenta em várias etapas: o aquecimento, a atuação e os aplausos.

Em relação aos ritos de passagem, religiosos ou não, Van Gennep (1977) identificou três níveis sucessivos em determinados ritos de passagem: 1. Separação e ruptura em relação ao mundo profano- fase pré-liminar; 2. Marginalização em um espaço sagrado e formação para uma nova maneira de ser- fase liminar; 3. Reintegração ou ressurreição simbólica e agregação solene na comunidade, com um estatuto superior- fase pós-liminar.

---

<sup>6</sup> Ver home page de Graziela Rodrigues.

O etnógrafo clássico Victor Turner (1974) identificou as três fases do modelo tradicional de Van Gennep, em todos os rituais dos Ndembu, da África Central: separação, liminaridade e reintegração. Procurando compreender os conflitos sociais e os mecanismos pelos quais se reduzem, excluem ou resolvem os conflitos, descobriu que a grande via pela qual os conflitos são amenizados é a da ritualização exagerada desses conflitos, ou seja, os rituais reproduzem em forma extremada os dramas sociais. Assim, Turner procurou descobrir os “aspectos estruturais da passagem”-como prefere chamar os termos de Van Gennep-, para compreender a “visão interior Ndembu”, o modo como sentem seu próprio ritual e o que pensam a respeito dele. Seu estudo explora o social através do simbolismo ritual, utilizando-se da tríplice estrutura diacrônica de Van Gennep- para entender as fases do ritual:

Purificação- limpeza; 2. Transição- renascimento; 3. Incorporação- introdução no novo mundo. Aplica esses princípios quando descreve o ritual das mulheres(*Isoma*), no qual encontra três fases distintas: 1. Separação do mundo profano; 2. Separação da vida secular; 3. Afastamento da interdição( volta à vida normal em forma de recompensa). Sua obra- O Processo Ritual- faz uma análise semântica dos rituais Ndembu, apontando que a liminaridade dos rituais é uma expressão do que ele chamou de *communitas*, definida como a relação entre o concreto histórico e o individual, vista ainda como uma relação existencial igualitária dentro do grupo.

Mas é a fase liminar dos ritos de passagem que parece ser a mais destacada por Turner, por considerar a liminaridade como um tempo e um lugar de retiro dos modos normais de ação social, que pode ser encarada como sendo potencialmente um período de exame dos valores e axiomas centrais da cultura em que ocorre(p. 202). A liminaridade corresponderia, no ritual de cena dos bailarinos, ao estar em cena atuando, durante o espetáculo, momento este que remete à elevação de status, no sentido de Turner. Carvalho (1990) diz que para Turner a liminaridade “representa o ponto médio (entre dois) de transição de uma seqüência-status entre duas posições(...) referindo-se a ações e interações que não emanam de um status social reconhecido, mas que se originam fora do espaço do reconhecimento...”(p. 126).

Os bailarinos reclamam da falta de reconhecimento deles pela sociedade, demonstrando seu desejo de um maior reconhecimento , que vá além do momento e espaço do espetáculo. A volta ao cotidiano com um status superior acontece menos em relação à sociedade, e mais especialmente dentro do próprio grupo. A relação entre *communitas* e

liminaridade é a de que, a primeira “irrompe nos interstícios da estrutura, na liminaridade; nas bordas da estrutura, na marginalidade, e por baixo da estrutura, na inferioridade”(Turner, p. 156). Os vínculos entre os que enfrentam uma transição ritual, chamados de ‘vínculos de *communitas*’, são igualitários, diretos, e libertadores de energias instintivas, cujo processo transgride normas que governam relações estruturadas e é considerado sagrado.

Turner cita a observação de Goffman sobre os processos de nivelamento e de despojamento, nos quais os sentimentos de afetividade parecem predominar nos sujeitos. Temos aqui um exemplo de um bailarino, com entrada recente na Companhia, que não se sentia aceito pelo grupo até o momento de estar junto com todos em cena. Ele descreve a seguir como um momento da coreografia em cena contribuiu para a aproximação e aceitação entre as pessoas, pela troca de energia, a qual podemos chamar de “potencial liminar comunitário”(em Turner) ou energético-numinoso(em Carvalho):

*Contribui, nesse momento, a dança contribui, nessa hora da dança, as pessoas estão mais próximas e eu vejo cada rosto nessa hora, que todos olham um para o outro, nessa hora, é onde eu vejo, na verdade, é onde as pessoas estão mais próximas, ... eu sinto, ... realmente nessa hora, no final, chama-se maracatu, todos juntos dançam ao mesmo tempo, se olhando... A energia, muito, legal, muito legal, é como se, é aceitação, ...um aceitando o outro do jeito é, do jeito que veio, sem distinção, muito legal essa hora.(sujeito 15)*

Nesse momento da atuação, que funciona como uma iniciação para os novatos, os bailarinos não estão mais lado a lado, como no ensaio ou na sala de aula preparatória, mas uns com os outros, no sentido de comunidade dada por Buber, em Turner (p 154). O ritual na dança é uma ação que une o grupo, sendo a estética compartilhada uma coisa fundamental, visto que está ligada ao sentimento e emoção vivenciados pela fruição de elementos artísticos.

A companhia BTCA é um grupo de pessoas que durante o trabalho diário estão ligadas por um contrato, uma organização econômica, embora artística. No entanto, o que legitima a união das pessoas como uma comunidade emocional, ou uma ‘tribo afetual’, no sentido de Maffesoli<sup>7</sup>, é o espetáculo, a atuação em cena, a vivência e o compartilhar dos

<sup>7</sup> Michel Maffesoli. O tempo das Tribos. Editora Forense-universitária. Rio de Janeiro, 1987.

elementos estéticos, o que faz que os laços afetuais sejam os mais importantes, superando todas as dificuldades do dia-a-dia, sejam elas, corporais, físicas, financeiras, etc. É o ritual de cena que promove uma renovação dos laços de socialidade do grupo, e a manutenção do seu ethos

Há um estudo antropológico que analisa o período de formação da bailarina brasileira, como sendo um ritual performativo que ocorre em três fases: a da sala de aula, os ensaios e o espetáculo. Através da análise do balé enquanto ritual, e interessada também nas representações criadas ao redor da figura da bailarina clássica, Süffert (1994) entende esse mundo como distanciado, à parte, extraordinário.

Concordo com a autora no que diz respeito ao mundo à parte, mas acrescento que esse 'mundo à parte' não é específico do bailarino clássico, mas se estende para outros tipos de formação de bailarinos. O mundo da dança profissional é assim, um mundo diferente, pertencendo ou não ao *metié* da tradição clássica. Diferente da autora, estou preferindo considerar o ritual como sendo o ritual de cena, o espetáculo propriamente dito, em termos de conteúdo coreográfico e em termos de preparação e atuação do grupo. As atividades realizadas em períodos distintos, que são as aulas e os ensaios, são analisadas aqui como fases de preparação para a ritualidade do 'palco-sagrado'.

Também aqui não estou tratando de um grupo de dança de repertório clássico, como foi o caso de Süffert, mas sim de uma cia de dança profissional, que trabalha com a base clássica apenas enquanto técnica e instrumento para a realização de obras contemporâneas. Assim, o que mais interessa neste estudo do mundo da dança é o estar em cena, atuando, cujo clima no dia de apresentação é especial, mantido até o final do espetáculo, no camarim, espaço mais informal, onde se dá o retorno à "vida normal":

*Tudo isso que a gente faz desde a hora que a gente chega no teatro no dia do espetáculo, arrumar a maquiagem, nervosismo antes de entrar, até a hora que termina tudo, tira a maquiagem (sujeito 15)*

*A gente brincando às vezes no camarim, a gente fala assim: 'o que é que leva uma pessoa a fazer isso, a gente se maquiando, né', eu adoro me maquiar para entrar em cena, eu adoro entrar em cena, adoro, eu sinto muita falta disso.(sujeito 2)*

Outras opiniões sobre a preparação para entrar em cena:

*Nessa hora de estar em cena, antes de entrar em cena... não só eu mas tem muitos colegas aqui que tem até santinho dentro do bolso, sacode os santinhos e bota os santinhos ali, outras beijam o palco isolam três vezes na madeira, ...segue um ritual mesmo (sujeito 9)*

*Eu que não sou baiano, ainda sou um dos mais místicos aqui do povo, eu ponho roupão, eu ponho um São Jorge na coxia, aí eu rezo, mas odeio essas coisas de reza coletiva, o povo aqui tem essa mania...eu gosto de cada um se cuidar, eu gosto de me cuidar muito e tentar olhar para alguém em cena e ver se precisa de ajuda, tentar trocar energia, assim, eu gosto muito, eu só acredito em dança como uma forma de orar.(sujeito 8)*

Estas atitudes rituais é que dão segurança para realizar o ritual propriamente dito:

*O palco, tem as superstições de palco... eu, antes eu me aqueço, antes eu me reservo, rezo escondido, faço orações por todos nós, concentro energia, mentalizo a coreografia, chego no palco, faço algumas coisas que exigem mais precisão, para aquecer, e vamos ser com Deus e Nossa Senhora e nesse momento a religiosidade entra,...Tem bailarinos que acendem incenso, tem bailarinos que se pintam durante horas, tem bailarinos que só assistem a coreografia anterior... que lhe dão segurança interior, que é o negócio do espetáculo, ...para você olhar para platéia, se deparar com tudo aquilo novo e você ter a segurança para realizar tudo aquilo que você fez de frente pro espelho ou de frente para parede, com a mesma energia ou então com uma energia ainda maior, porque eles transmitem energia para gente.(sujeito 7)*

Em cena também há alguns hábitos fundamentais para outra bailarina:

*Eu tenho que fazer isso porque se eu não fizer dá azar, porque se não minha vida vai dar toda errada,... se eu entrei no palco ... se eu pisei com a esquerda, dou um passo para trás, volto de novo e vou com a direita. Nessa hora de estar em cena, antes de entrar em cena... não só eu mas tem muitos colegas aqui que tem até santinho dentro do bolso, sacode os santinhos e bota os santinhos ali, outras beijam o palco isolam três vezes na madeira.(sujeito 9)*

Este bailarino descreve a preparação ritual individual e coletiva antes de abrirem as cortinas:

*Na dança faz parte...concentração, preparação...aquele momento antes de começar o espetáculo, aquele momento de atenção, .... de expectativa, público, do burburinho... você vê ... cada um que vai entrar em cena, ... tem seu ritual próprio, e os ritos de cada um formando um grupo, formam um ritual grupal. Você vê pessoas se benzendo,*



*batendo sapatilha, rezando, pessoas totalmente absorvidas pela energia, pessoas altamente espoletas... tentando tirar uma certa tensão... tudo é um rito grupal, mas cada um tem seu ritual interno. E quando se encontram, se combinam...abriu cortina, toca-lhe o barco.(sujeito 3)*

Este outro bailarino descreve seu momento individual:

*Acendo um incenso...me concentrar, não gostar de ficar conversando muito antes de entrar em cena, ... eu gosto de ficar no meu cantinho, ....eu evito me aproximar muito das pessoas antes de entrar em cena. Prefiro ficar sozinho, recarregando as energias, para quando entrar em cena, distribuir numa boa. (sujeito 6)*

No que se refere ao momento de preparação para entrar em cena, podemos refletir se o preparar-se quietinho na coxia antes de entrar em cena pode ser uma atitude ritual, individual. Seria uma preparação para uma outra atitude ritual, que seria o entrar em cena coletivamente. Outra interpretação do ritual de preparação para entrar em cena pode ser a e que este serve com uma passagem do profano para o sagrado, ou seja, o aquecimento profano, ajuda a entrar na dimensão do sagrado, do místico. Alguns bailarinos no entanto, recorrem aos santos mesmo nesse momento antes de entrar em cena, tornando o aquecimento, uma concentração de energias espirituais.

Podemos aqui nos remeter à primeira fase do ritual de passagem de Van Gennep, que é a separação do mundo profano, levando em consideração que esta separação se dá além do espaço físico propriamente dito, como salienta Huizinga:

*"Esta exigência de isolamento para o ritual, incluindo a magia e a vida jurídica, tem um alcance superior ao meramente espacial e temporal. Quase todos os rituais de consagração e iniciação implicam um certo isolamento artificial, tanto dos ministros quanto dos neófitos.(...) O mágico, o áugure e o sacrificador começam sempre por circunscrever seu espaço sagrado. O sacramento e o mistério implicam sempre um lugar santificado"(Huizinga, 1996:23).*

O estar em cena pode ser interpretado como uma situação de marginalidade, na qual são reprimidos sentimentos relativos à vida cotidiana, mas por outro lado, apontam para o aprendizado de um mundo diferenciado, cuja integração neste, implica em valores e comportamentos alternativos.

*Naquele espaço ... dentro da caixa<sup>8</sup>, você é o verdadeiro artista. Fora, na vida real, você pode ser qualquer pessoa ... naquele momento minha vida não existe, no palco. A partir do momento que você sai do palco que acabou aquela irrealidade ou realidade, sua vida volta a funcionar, com todas as complicações que existem diariamente. Durante o processo de apresentação, processo de concentração, o processo de cena, esse processo é mágico, é único...quando. eu tenho minhas dívidas, minhas coisas, ... para que aconteça o espetáculo eu tenho que me desligar delas... e quando. elas aparecem, a gente tem é que expulsá-las, senão você não está inteiro em cena... se você tiver que entrar em cena, todos os esses problemas vão existir... agora para representar, não tem, porque se você abre espaço é falha...completa. (sujeito 5)*

Como vemos, a preparação é uma ação mais individual, de juntar forças, concentrar energia, para a atuação em grupo, dentro de um espaço sagrado. O estar em cena é um momento coletivo, onde desaparecem as diferenças pessoais e sociais que geram os conflitos cotidianos, na medida em que o grupo precisa juntar forças para a realização do espetáculo, o qual, por sua vez, é um momento ritual que também serve para destacar seus próprios papéis na sociedade que abriga os mundos 'de dentro' e 'de fora' da dança.

Em algumas sociedades, os ritos podem separar e dividir as pessoas, em outras podem juntar. Na nossa sociedade ocidental, brasileira, temos poucos momentos de agregação, pouco espaço para a ritualização das nossas relações, sendo a atividade artística, uma dessas possibilidades. A necessidade da arte parece ter ligação com a necessidade de ritual entre os povos [Concordo com a posição de Da Matta, no prefácio da obra de Van Gennep, a respeito dos ritos nas sociedades individualistas como as capitalistas:

*"Os ritos em sistemas individualistas,..., seriam ocasiões de totalização, momentos onde é possível discernir concretamente ou não (...) grupos e categorias inclusive de pessoas. Deste modo, nossos rituais seriam mecanismos que objetivam a busca da totalidade freqüentemente inexistente ou difícil de ser percebida no nosso cotidiano. Num sistema como o nosso onde o indivíduo tem sempre primazia, tudo já está separado conceitual e concretamente. Por causa disso, aqui o rito não divide, junta. Não separa, integra. Não cria o indivíduo, mas a totalidade". (pág 21.)*

Falamos da segunda fase, que seria o ápice do ritual, identificamos também a primeira- o aquecimento preparatório, e agora podemos destacar a terceira fase como sendo o final

---

<sup>8</sup> A caixa cênica onde o palco está inserido.

do espetáculo, cujos aplausos correspondem à passagem para uma nova reflexão individual sobre a performance coletiva executada durante a encenação.

*Na hora que a gente acaba e recebe o aplauso, eu acho que, sem exceção, todo mundo sente uma coisa uma coisa pessoal, quando fecha-se as cortinas, todo mundo se abraça, a gente se abraça, se cumprimenta, porque o que seria da gente sem eles ... não existiria a gente dançando sozinho. Se eles não tivessem ali para fazer isso com a gente, a gente não teria feito. Então na hora que a platéia tá lá, a gente é bem assim: 'obrigado por nós, por mim', quando baixa a cortina que a gente se olha, obrigada por todos, ou seja, agradecer ao meu próximo seria uma coisa mais reservada, seria um sentimento que eu tenho, mas ao baixar as cortinas eu agradeço: 'obrigado por você dançar comigo, por você fazer o meu sucesso, porque sem você, sem o seu sucesso eu não teria o meu, mas quando o bailarino mostra a bailarina, e a bailarina agradece, chama o bailarino, naquele momento é o EU agradecendo.(sujeito 7)*

Os aplausos gratificam o esforço despendido durante os momentos preparatórios, reafirmando o idealismo e o sentido do narcisismo do bailarino:

*Quando você estréia chega uma pessoa, ... e diz: você fez muito bem, você estava bem em cena, parece que aquilo ali preenche tudo que você fez, o desgaste que você teve durante meses ... bailarino se alimenta muito desses momentos, dos aplausos, quanto mais você é aplaudida mais você sai com aquela energia, olha eu fiz isso tudo só para ouvir isso no final, mas no bom sentido, ... é no sentido de: reconheceram o meu trabalho, por isso que o bailarino fica anos e anos fazendo aquilo sem dinheiro sem nada, por causa desses minutinhos, por causa de uma tripla pirueta que você deu na aula...aí você já sai, ... puxa, fiz uma boa aula o professor disse que eu estava bem. Aquela coisa do corpo, do narcisismo mesmo.(sujeito 9)*

No entanto esse narcisismo não é apenas individual, mas também coletivo, na medida em que há o reconhecimento da obra artística pelo público. Muniz Sodré remete a Heráclito para analisar a relação entre o grupo e arte que este faz:

*"Heráclito quer dizer que toda obra é atravessada pelas vicissitudes históricas e míticas de um grupo na direção de um destino que ele sonda e celebra e que o Logos, a linguagem realizadora, é inesgotável. As idéias e perspectivas desse grupo quanto à sua própria trajetória aparecem na atividade prática de produção da obra e em seu termo final, que é a acolhida,..., dispensada pela comunidade. Se de um lado*

*a obra recebe da natureza o seu vigor, de outro é na comunidade que ela persiste, ao ter os seus efeitos reconhecidos como belos ou perfeitos".(Sodré, 1996: 103)*

Quando perguntado sobre o que acredita que transmite para as pessoas da platéia, um bailarino diz:

*A própria energia, eu falo muito dessa energia, que as pessoas ao sentarem na platéia, elas vêem corpos se movendo e tem aquele sentimento comum na platéia de querer ser, de fantasia, de querer ser aquelas pessoas, que estão dançando, de querer estar ali, de achar bonito, e se sentir girando, se sentir nas nuvens, se sentir na historinha.(sujeito 7)*

O ritual só se completa no momento dessa troca de energia entre bailarinos e público, quando os bailarinos compreendem que sua arte não é tão narcisista ou egoísta, de maneira que sua finalidade é fazer os outros lhes verem, viverem e sonharem.

#### **4.4 Sacralização e Ritualização do Corpo**

*"A memória de uma cultura está inscrita no corpo". (Claude Rivière)*

A interpretação clássica do rito liga-se à noção do sagrado. Para R. Otto(1992) "O rito é expressão do sagrado; é a sua tradução numa ação, numa palavra, num gesto que, enquanto se referem ao sagrado, ao transcendente, a 'elementos místicos',... implicam também e necessariamente uma dimensão irracional". O irracional, para R. Otto, "é aquilo que não é traduzível em conceitos e tem necessidade de encontrar outro caminho de expressão: o caminho simbólico, intuitivo, expressivo que nasce do sentimento...".

M. Mauss(1974) definiu o rito como um ato tradicional eficaz que remete a coisas chamadas sagradas. O sagrado, por sua vez é um dos elementos da vida religiosa. Neste sentido Durkheim(1968) afirma que todas as principais atitudes rituais estão na base das religiões. A noção moderna do sagrado é a de que este não se confunde com o religioso, mas supera o seu campo de ação. Na opinião de Huizinga (1996), o rito ou "ato ritual" é uma coisa que é feita, uma ação, e representa um acontecimento cósmico. O ritual é a identificação e repetição mística ou a reapresentação do acontecimento, que leva a uma verdadeira participação no próprio ato sagrado.

Para Cazeneuve, os ritos não isolam o sagrado do profano, mas os diferenciam como sendo, respectivamente, o modelo autêntico e sua cópia, como o ideal e aquilo que

participa desse ideal. Pondo em evidência a função sintética do sagrado, que fundamenta o rito, compreende-os como realizadores de transcendência e de participação, ou seja, ao mesmo tempo que separam a condição humana do numinoso incondicionado, permitem a comunicação desta com este:

*“...ciertos rituales tienen precisamente la función de plantear lo sagrado como tal, de manifestar, mediante actitudes negativas, que este se halla separado de la condición humana a causa de su trascendencia, pero también de realizar mediante acciones positivas la participación del hombre en sus arquetipos superiores, lo que es decir una sacralización, una consagración de la condición humana”.(p. 190)*

Para o autor, o que se consagra num ritual iniciático, não é o humano simplesmente dado, mas uma natureza humana marcada com um signo especial. Sacralizar a condição humana seria portanto, superá-la, recusar-se a aceitá-la como se bastasse a si mesma, extraindo-a do plano real e colocando-a no plano ideal. Nesse sentido, podemos destacar a especialidade do corpo dos bailarinos, anos a fio sendo construída uma corporalidade específica pela atividade da dança, de maneira que transmita o máximo de perfeição de formas e movimentos para a platéia no momento da apresentação.

Considerando a existência de expressões corporais características em cada cultura , o que faz com que cada corpo seja construído diferentemente por cada sociedade, pode-se afirmar que, apesar de existirem semelhanças biológicas e princípios de movimento universais, a diferença está na maneira como cada sociedade organizou as formas de uso do corpo. Assim, os conteúdos presentes nos gestos, movimentos e técnicas corporais contém princípios estruturadores da visão de mundo de cada sociedade. Em outras palavras, os símbolos culturais estão representados nos corpos, como produtos da cultura que são.

O ritual de cena coloca justamente em evidência a possibilidade de passagem da natureza à cultura, sendo o sacrifício físico e a exaustão a que muitas vezes chegam os bailarinos, símbolos dessa passagem. O fato de trabalhar no limite do corpo, de chegar às últimas forças, no último ponto de resistência do ser humano mostra bem esse limite entre um estado de ser a outro, o ponto de passagem do corpo físico para o corpo energético.

*Sacrifício não é pisar no meu calo, não, é tornar sagrado, é o sofrimento que torna sagrado. Torna-se sagrado, te liga ao criador, é um sofrimento que te liga ao criador, aí é um sacrifício. (sujeito 4)*

*Se nós não gostássemos do que fazemos, não passávamos por tanta tortura física. (suj. 7)*

O rito é, antes de mais nada, corporal. A Etnografia nos mostra como a corporalidade está presente nas descrições dos rituais, marcando os imaginários sociais, e muitas vezes começando por marcar explicitamente o corpo. O antropólogo francês Marcel Mauss foi o primeiro a falar da noção de técnicas corporais, ou seja, do modo como usamos nossos corpos na vida cotidiana, que variam em cada sociedade e cultura. Em suas considerações sobre o gesto, no ensaio sobre As Técnicas Corporais (1974), Mauss mostra o domínio do social sobre o individual. As técnicas corporais consistiriam em fazer adaptar o corpo ao seu emprego na vida social e mental. É através do gesto que o homem faz do seu corpo um produto de suas técnicas e representações. Com Mauss (in:Oliveira, 1988), também compreendemos também como a representação coletiva se impõe à consciência individual, fundamental para a compreensão da categoria "personagem" na representação artística.

*Como bailarino, sempre emprestei meu corpo,...emprestei todo meu talento para contribuir no processo, porque o profissional é isso, ele empresta seu corpo, ele empresta seu talento para executar o que lhe é dado. O bailarino está ali para executar, o movimento, e a criação e a coreografia. Como bailarino, sempre emprestei meu corpo, meu dom, tudo meu, para executar tudo em questão de arte, o que se considera necessário para mostrar a arte, para um bom desenvolvimento da companhia. (sujeito 5)*

Com Mauss, compreendemos, portanto, que o corpo é socialmente construído, que o homem não é um produto do seu corpo, ao contrário, é o homem que faz do seu corpo um produto de suas técnicas e de suas representações. Para Le Breton (1992), numa sociedade de predomínio comunitário, o corpo é o favorecedor de energia coletiva. Através dele a pessoa é incluída no seio do grupo, de maneira que não há ritualização da vida cotidiana sem ritualização das modalidades corporais. Quanto ao BTCA, compreendo a ritualidade do grupo em cena como uma passagem para a construção de uma corporeidade coletiva.

## 5 - DO ESPIRITUAL NA DANÇA

---

---

*“É privilégio da arte nada demonstrar, nada ‘provar’ e, entretanto, introduzir em nossos espíritos algo de irrefutável. É que nada pode prevalecer contra o sentimento”.*

*(Guyau, apud Maffesoli, 1998)*

### 5.1. A imagem e os sentidos

O Imaginário, conforme G. Durand<sup>1</sup>, é o capital inconsciente dos gestos e competências simbólico-organizacionais. São as imagens e práticas simbólicas que constituem o universo bio-antropo-social dos ritos e mitos que organizam a socialidade dos grupos. Sendo o símbolo, a epifania de um mistério, que encarna no universo sensível pelo jogo das redundâncias míticas, rituais e iconográficas, como podemos compreender o símbolo e o mito que está por trás da criação artística, especialmente a que é vivenciada fundamentalmente de maneira sensorial, como a dança ?

A arte, embora seja criadora, sugere momentos de contemplação, momentos estes, que remetem para o eterno, sendo o histórico pouco valorizado pelos artistas. Estando aberta à construção de novas realidades, a arte não é a mera reprodução da natureza, como pretendia ser na Grécia antiga, visto que o possível e não o real, é o que importa nas criações artísticas contemporâneas, apesar de seus conteúdos serem sensorialmente reais e fenomênicos. Na criação artística, os dados fenomenológicos da experiência sensorial podem ser o ponto de partida para a imaginação, sendo que ambas constituem a imagem<sup>2</sup> propriamente dita. A matéria-prima da arte são os meios da natureza, mas sua produção final transcende o natural, onde o real recebe uma nova forma, uma forma que satisfaça o artista, numa espécie de jogo entre as leis imutáveis e a liberdade, entre a natureza e a cultura.

Assim como todo ser humano, o artista da dança carrega no seu corpo aspectos universais, cujas ações corporais básicas incluem as de levantar e abaixar, flexionar e

---

<sup>1</sup> Cf. A Imaginação Simbólica.

<sup>2</sup> O processo formativo de uma imagem pode ter uma base não apenas figurativa, mas também eidética, cinestésica, musical, poética, plástica, etc. Por eidético se entende uma disposição para reavivar lembranças recentes, por meio de imagens, sobretudo visuais, de grande nitidez.



fotos 13 e 14 - Noch Einmal





estender, circular. E, através dos cinco sentidos e mais as sensações da cinestesia<sup>3</sup>, e ainda o sentido ligado ao equilíbrio e orientação, percebe e age no mundo ao seu redor.

No entanto, no momento da criação ou interpretação de movimentos dançados, a imaginação posta em ação permite ao artista, transcender a limitada matéria e transformar a realidade sensória, vivenciando e expressando novas sensações, formas e sentimentos, os quais chegam ao apreciador, não apenas pelos sentidos imediatos- visuais e sonoros- imagens da 'música visível' dos corpos dançantes, mas também pelo despertar prazeroso da sua imaginação profunda. Respeitando as diferenças existentes entre a visão dos autores da representação e a dos os espectadores, a comunicabilidade de uma imagem singular, é, como diz Bachelard<sup>4</sup>, um fato de grande significação ontológica.

Além da imagem externa, a da representação figurativa da dança, ligada à forma que seu corpo toma, ao realizar o movimento, o bailarino também trabalha com a imagem interna, que se constitui do inter-relacionamento entre as imagens da imaginação e as imagens da memória. As imagens da memória, embora não possam ocorrer sem a imaginação, permitem ao bailarino, recordar visões, sons, odores, paladares e toques e movimentos. A imagem da imaginação, embora também ajude a reviver fatos e sensações, o possibilita inventar e criar. A imagem estimula os movimentos, estes, por sua vez têm o poder de provocar imagens.

Na representação extra- cotidiana do palco, quem dança não pode representar sem imaginar, assim como a imaginação é influenciada por suas representações. O papel dos sentidos é fundamental nesse processo, visto que estão essencialmente ligados ao simbolismo e imaginário. E quando se trata de corpo, de corpo na dança, quase todos os sentidos são ativos durante a atuação. Talvez por isso seja uma arte efêmera. A dança , que por longo período de tempo é preparada e ensaiada, realiza-se efetivamente numa duração de tempo muito curta. O que fica na memória do intérprete e apreciador não são, senão as imagens que tem relação com o espaço. Nesse sentido, é interessante a constatação de G. Durand, quando diz que a memória tem mais a ver com o espaço do que com o tempo.

*Dança é isso, pegar um corpo, trabalhar um corpo, botar na música e jogar dentro do espaço. (sujeito 7)*

---

<sup>3</sup> Dicionário Aurélio Básico: Sentido pelo qual se percebem os movimentos musculares, o peso e a posição dos membros.

A dança carrega, na imagem, sua efemeridade fenomenológica, tanto para o artista, quanto para o espectador. Parece que todos os sentidos vivenciados convergem para uma imagem final, seja a que é produzida internamente por cada sujeito dançante, seja a que é transmitida para a platéia. Ao informarem que a visão, a audição e o sentido cinestésico são os mais solicitados durante a atuação, os bailarinos os associam aos sentidos de equilíbrio e orientação, relacionados com o espaço, e portanto, com uma imagem espacial.

Numa espécie de sinestesia<sup>5</sup>, há a relação entre percepções que pertençam a sentidos diferentes, como por exemplo, um som que evoque uma imagem, e que muitas vezes é sentido como um espaço musical. Conforme G. Durand, é o espaço e não o tempo, o lugar da função fantástica e também o lugar da identidade. A imaginação, do ponto de vista de suas funções estéticas, parece relacionar-se com a noção antropológica da imaginação simbólica, especialmente por terem em comum a predominância da dimensão espacial como base, para a criação (na arte) e a eufemização e equilibração (psico-social).

Quanto à representação, é uma ação considerada fundamental no ato de dançar, visto que é uma faculdade originária de apresentação de alguma coisa, ou o ato de fazer aparecer uma imagem e uma relação que são dadas diretamente na percepção, criando novas formas de realidade. A representação imaginária está carregada de afetividade e de emoções criadoras e poéticas. No imaginário há uma imposição de sentidos na representação do social. Como processo criador, o imaginário reconstrói ou transforma o real. Não se trata de modificar a realidade, mas o real que constitui a representação, como podemos observar no depoimento abaixo a respeito de suas impressões durante a atuação:

*Quando eu estou dançando o que é que eu estou passando para aquela pessoa que está me vendo: .. Pensei em passar uma coisa muito leve, para pessoa que está sentada falar assim 'poxa que leveza, que maneira suave, que movimentação suave', mas ao mesmo tempo forte, que causa um impacto forte, como é que uma coisa tão frágil aparentemente também pode passar tanta força assim, que energia, que brilho.(sujeito 9)*

---

<sup>4</sup> Ver Bachelard. *A Poética do Espaço*. (introdução)

<sup>5</sup> O termo 'sinestesia' é entendido aqui como uma inter-relação entre imagens sensoriais e imagens estéticas. Ver Gillo Dorfles. *O Devir das Artes*

Quando alguém se expressa através de uma dança, elaborada no e a partir do contexto cultural de que faz parte, há uma relação fundamental, na qual, o universal se manifesta no particular, mesmo que a gestualidade seja apresentada de uma maneira cênica e ritualizada. Temos, por um lado, uma universalidade do fenômeno da dança, ou melhor, das imagens emitidas na aparência, mas que provém da visão interior humana, e por outro, a relatividade da dança, enquanto manifestação que varia de cultura para cultura. A dança seria, portanto, um dos objetos culturais, através dos quais podemos chegar a uma essência ontológica do ser humano.

Recorrendo à noção de 'animal arquetípico', na arte, e no caso desse estudo, na dança, contemplamos a universalidade de nossa essência, e ao mesmo tempo a superamos, durante o processo criador, produzindo novas formas expressivas do sentimento<sup>6</sup> humano e transformando idéias em sua concretude<sup>7</sup>. Nesse sentido, a arte transfigura uma realidade em outra, através da imaginação, e, lembrando a concepção estética de Goethe<sup>8</sup>, a arte levaria à contemplação do imutável, na eterna transformação. Também podemos associar essa função da arte à noção de 'eternidade reencontrada' de que fala Proust, comentado por G. Durand (1997:401).

Entre os sentidos e a percepção, existe a mediação do imaginário para que alguma informação tenha sentido. Assim, uma vez captada pelos sentidos, a arte se apresenta à nossa imaginação, nos permitindo, como artistas ou apreciadores, encontrar uma satisfação universal e eterna da existência humana, no aspecto particular apresentado. Assim parece mais fácil entender como o mito, que traz na sua essência, imagens poéticas arquetípicas, tem ligação com a arte. Isso também se relaciona com a da idéia de G. Durand de que todo relato e toda imagem têm um significado mítico subjacente, daí possibilidade de identificarmos nas temáticas artísticas um micro-universo mítico, em suas dimensões cultural, sociológica e individual.

Considerando a concepção de mito como uma ponte entre o humano e o divino, podemos refletir se também na arte encontramos essa possibilidade. Goethe<sup>9</sup> relacionava o 'belo' com a perfeição a que o artista chegava ao transcender a matéria ou o objeto em relação

---

<sup>6</sup> O termo *sentimento* é entendido aqui como portador de vários aspectos, entre eles, as sensações (incluindo a sensação de prazer e desprazer), a sensibilidade, as emoções.

<sup>7</sup> Conforme G. Durand (*A Imaginação Simbólica*), em Bachelard, o imaginário confunde-se com o dinamismo criador, a amplificação "poética" de cada imagem concreta.

<sup>8</sup> Ver sobre Goethe, Rudolf Steiner: *Arte e Estética segundo Goethe*. São Paulo: Antroposófica, 1994.

a si mesmo. Sugerindo que o 'belo' é o sensorialmente real em sua vestimenta divina, considerava a arte como intérprete da natureza e o belo como mais verdadeiro que esta. Para ele, o artista não traz o divino para a terra, e sim eleva o mundo para a esfera divina. E é nessa missão cósmica que reside a imortalidade do artista, idéia essa que parece remeter ao ideal estético romântico.

Entre os integrantes do BTCA, o tema da Imortalidade surge diante das questões existenciais humanas que envolvem a busca de perfeição, o medo de envelhecer, a super-valorização do presente como uma das estratégias para driblar a morte, a questão religiosa, o ritual, e a energia, uma força que faz transpor a condição humana.

## 5.2. O Espiritual na Dança

*"A mais profunda emoção que podemos experimentar  
é inspirada pelo senso de mistério"*

*Albert Einstein*

Na sua obra "O espiritual na Arte", Kandinsky (1960) compreende a dança como tendo uma origem puramente sexual, e dá o exemplo das formas de dança populares de sua época (mais ou menos década de 30), as quais mostram esse elemento que considera primitivo. Continua seu pensamento dizendo que, com o avançar das idades, a dança se converte em um meio de inspiração a serviço do divino.

Nota-se bem seu preconceito ocidental cristão com as formas de dança sexualizadas. Sabemos que o ato sexual é considerado sagrado em muitas religiões orientais, sendo a dança de Shiva, um dos exemplos mais comuns dessa associação. Eugênio Barba (1995) cita Taviani:

*"O teatro e a dança indianos são a única oportunidade de ver o equivalente físico de palavras como deus, deusa, divino: os olhos podem tornar-se subitamente uma imagem do sol, e a atriz ou dançarina pode ser tanto o arqueiro quanto o arco, a flecha que voa e a corça ferida" (pag. 98).*

Observamos que, nas religiões asiáticas, a dança é uma forma artística multidimensional, onde tudo assume uma dimensão religiosa, inclusive as danças eróticas, que têm um

---

<sup>9</sup> idem

significado de união da alma com Deus. Nesse sentido entende-se que nessa cultura religiosa, o divino pode assumir características tanto sagradas quanto "profanas", considerando a concepção ocidental deste termo. É interessante observar que a noção não-ocidental de sagrado reúne elementos considerados opostos por nós, ocidentais. A dança de Shiva mostra a incorporação de elementos apolíneos e dionisíacos. As dionisíacas levam ao êxtase. As apolíneas são contemplativas e controladas.<sup>10</sup>

Apesar de termos observado que a noção de "sagrado" supera o campo religioso, temos que admitir que um dos aspectos universais do fenômeno de dançar é o fato de sua ligação com a comunhão coletiva, daí a aproximação da dança com a religião, como vários etnólogos observaram, Durkheim, por exemplo, nos seus estudos sobre o totemismo africano.

Como vimos anteriormente, a respeito das ligações entre os termos "étnico", "sagrado" e "profano", o que podemos ver na contemporaneidade é justamente a busca por um sentimento de comunhão, a partir de uma apropriação de formas, vamos dizer assim, licenciosas das danças, consideradas pelo senso comum, como profanas ou populares, as quais, associadas às outras formas "étnicas" ou "universais"- construídas com grande base técnica-, formam uma completude tal, que o produto final pode tomar-se de alguma maneira, divino<sup>11</sup>. E o sentimento do divino estende-se para a experiência individual:

*Tem pessoas que, dançando para o povo, entram dentro de si, que elas impressionam o povo... dá um toque de divindade. (sujeito 4)*

Apesar de se situar fora de uma atividade religiosa, a dança profissional, em especial a que é vivenciada no Balé Castro Alves, apresenta muitos aspectos ligados ao divino e ao sagrado, embora de maneira contraditória e ambígua. No entanto, a ambigüidade é característica tanto do sagrado<sup>12</sup>, como do mítico, uma vez que ambos são, ao mesmo tempo, fontes de resistência e de mudança.

<sup>10</sup> Nas danças dionisíacas, procurava-se a liberação extática do ser íntimo. Venerava-se Dionísio ou Baco com ritos orgiásticos. nos quais a dança desempenhava um papel fundamental como expressão do êxtase espontâneo, identificado como loucura sagrada. Ao contrário, o significado espiritual de Apolo se identifica com o do sol e da luz da consciência. Os cultos de Dionísio e Apolo se reconciliam em Delfos, quando se ergueram estátuas de ambos os deuses, uma em frente à outra. (Wosien:1996)

<sup>11</sup> Parece que a concepção de divino dos integrantes da companhia está menos voltada para o Deus-pai cristão-ocidental, distante e fora de nós, e mais próxima da Nova Era, na qual Deus é parte de nós e ao mesmo tempo somos parte do divino.

<sup>12</sup> Como observou Durkheim (As Formas Elementares da Vida Religiosa), em sua análise da ambigüidade da noção de sagrado, toda a vida religiosa gravita em torno de dois pólos contrários, entre os quais há a mesma

Mary Douglas(1976) explica o fato de que santidade e não-santidade não necessitam sempre ser pólos absolutos, uma vez que em algumas sociedades as noções de profano e santo pertencem a uma mesma categoria. De fato, nessas sociedades não há a noção dualista ocidental, como podemos observar na concepção de vida “afro”, transmitida na dança dos orixás.

Temos no Candomblé um exemplo da interpenetração dessas duas forças aparentemente antagônicas. E em se tratando de Salvador, como a etnicidade está legitimamente ligada à religiosidade, é justamente nas manifestações da dança que essas forças estão mais presentes. Um dos fundadores do Balé do Teatro Castro Alves, natural do Rio Grande do Sul, ao descrever seu encantamento com a influência africana do povo da cidade, não esconde sua emoção religiosa:

*Eles rezam para os deuses, dançam para as forças essas todas que mantêm a criatura humana viva ...daí o vínculo da dança na Bahia ser muito forte, tem raízes muito fortes, porque a parte religiosa é muito forte, mesmo que você tire de dentro da religião e tome-a profana,...o que não é religioso é profano....se você buscar as raízes sempre são religiosas, todos esses meneios de quadris, tudo isso aí é religioso, tanto é que você tem dança do ventre, se você procurar, tudo tem uma origem religiosa...uma religião primitiva, observe bem, o ventre, essas partes todas que as religiões já intelectualizadas, na idade média, diziam que era coisa do demônio, não são coisa do demônio, não... a dança aqui na Bahia ela é muito licenciosa até em relação aos outros Estados do Brasil, uma dança licenciosa, se permite coisas, eu sempre notei quando cheguei aqui, as próprias letras dos sambas de roda daqui são .. de um humor sempre baseado ... naquilo que nos outros Estados é considerado uma coisa primitiva, que é mexendo nas partes do corpo, falando 'bota no umbiginho, mais embaixo, não sei o que, vai lá, vai aqui.(sujeito 4)*

Considerando o fato de que a religiosidade afro-brasileira tem em sua cosmogonia uma forte ligação com a natureza<sup>13</sup> e o universo, podemos identificá-la com a religiosidade da Nova Era, na qual há um grande fascínio pela perfeição do universo, por parte de alguns segmentos sociais, em especial, as camadas médias brasileiras. Este tipo de religiosidade pós-moderna tenta atingir uma remitização, especialmente em relação à mãe natureza, à romântica volta ao paraíso perdido. Também chamada de Era de

---

oposição que entre o puro e o impuro, o santo e o sacrílego, o divino e o diabólico. O autor mostra que, apesar da diferença, uma força não é menos sagrada que a outra.

Aquário ou New Age, a Nova Era é “*um movimento que olha para frente com saudade do passado e do passado remoto*” (Terrin, 1996: 15).

A lógica que permeia o pensamento “afro” permite uma concepção dinâmica do ser, ou seja, uma associação entre todos os seres vivos e mortos e de todas as forças vitais. A esse respeito, Conrado (1996) fala da concepção de corpo dos povos africanos, como base para entender a expressão corporal do povo afro-baiano, expressa nas danças. O corpo, nessa tradição, não é visto como uma coisa separada da sua essência fundamental, que é a força vital:

*“Numa cultura que tem bases profundas no misticismo proveniente da religião, o corpo é templo, síntese do ser imanente e transcendente que faz a comunicação com o Aiyê (mundo terrestre) e Orum (mundo sobrenatural)”(Conrado, p. 73).*

Observa-se aqui a inexistência da visão dualista de corpo/espírito, cuja herança cartesiana ocidental, permeia o cristianismo. No entanto, no momento atual em que crescem os movimentos de superação dessa dualidade, através de técnicas psicossomáticas ou alternativas, que se descobre a intuição, o bem-estar, a harmonia, a energia, o milagre, o espiritual e o divino dentro de si próprio, aparece a tendência para a busca de aproximação de uma visão tão holística quanto a do pensamento africano.

Métodos de preparação corporal como Bioenergética, Feldenkrais<sup>14</sup>, Pillates<sup>15</sup> etc., contribuem para o desenvolvimento da consciência psicológica e espiritual, levando ao entendimento da existência de uma aura de energia que circunda o corpo, que pode influir ou ser influenciada pelo ambiente. Esses métodos alternativos, que podem ser considerados como microreligiões, fazem parte do contexto social e também da busca por auto-conhecimento de quem é do mundo da dança, como também o caso dos bailarinos do BTCA. Como vimos em seus discursos, tanto em entrevistas quanto em conversas informais, eles consideram importantes qualquer método ou técnica que tomem sua

---

<sup>13</sup> Conforme Maffesoli, G. Simmel mostra, que “a ligação sentimental com a natureza, a fascinação da potência, não deixa de transformar-se em religião. Existe, *stricto sensu* uma comunhão na beleza e na grandeza” (1987: 52).

<sup>14</sup> Feldenkrais- É um método de auto-educação, que trabalha com a imagem que fazemos do nosso próprio corpo, levando à conscientização corporal através do movimento, com vistas a aprender a movimentar-se, de maneira eficiente e confortável. Como resultado de tais movimentos se espera 1 Alinhamento e equilíbrio do corpo; 2 Diminuição da sobrecarga em determinadas áreas (articulações e musculatura); 3 Alívio das algias em geral (ver Moshe Feldenkrais *Consciência pelo Movimento*. Ed Summus Editorial )

<sup>15</sup> O método Pillates, criado por Joseph Pillates, integra alongamento, exercícios localizados, ioga e princípios da filosofia oriental (ver capítulo anterior)

prática com a dança mais prazerosa e intensa. Feldenkrais é um dos exemplos citados pelo sujeito 3, a respeito do que aprendeu ao longo dos anos de trabalho com dança :

*Laban<sup>16</sup>, Feldenkrais, a consciência corporal pras dificuldades, a profilaxia em cima do movimento, o trabalho, não só de força, mas de consciência, o Tai chi chuan,.. trabalhar com o movimento, não só com ele esteticamente,... mas pro dia-a-dia mesmo, é o espreguiçar quando acorda, tal, os apoios corretos, respiração, mínimo de esforço.*

A analogia entre o pensamento afro-religioso e espiritualidade na Nova Era pode ser observado de certa forma nas colocações desse bailarino. Ao comentar a relação que este tinha com Obaluaïê, perguntei o que esse sujeito trazia dessa crença nesse santo para a dança:

*Não nesse santo, mas uma crença no terráqueo, no extra-terráqueo, nas formações de novas galáxias, de um pensar maior, de ver o planeta Terra de fora, eu penso que a dança, ela pode ser o exemplo, ela pode ser uma oração, para todos os povos, raças, o equilíbrio, da natureza, e o respeito ao individual, pro coletivo ser legal.<sup>17</sup>*

A intuição, mundo ao redor do qual situa-se a Nova Era (Terrin, 1996), também é destacada como o sentido mais necessário durante a atuação, sendo ainda, para outro bailarino, algo que pode ajudar na possibilidade de ligação com o universo, com o cosmos, durante a atuação. Essa ligação, por sua vez, seria uma representação de sua atuação com a dança.

*O que a gente mais utiliza é a intuição. ... a gente dança mais intuitivamente, que mentalmente<sup>18</sup>, mesmo que a gente conte a música e tudo, mas ao realizar o movimento, ... é uma coisa mais intuitiva ... uma atividade não racional. A gente utiliza muito o auditivo, que está sempre presente, mas na hora de realizar, o intuitivo tem que estar em primeiro plano, senão a gente não consegue.(sujeito 11)*

Maffesoli entende a intuição não apenas como uma qualidade psicológica, supondo que ela não é uma característica pessoal, e sim, uma intuição societal, que faz parte do inconsciente coletivo, e ainda:

<sup>16</sup> Tratado como método Laban, mas se trata de fundamentos teóricos e práticos da análise do movimento desenvolvidos por Rudolf Laban.(já citado anteriormente)

<sup>17</sup> Sujeito não identificado propositalmente.

<sup>18</sup> Sendo a intuição um processo também mental, parece que a intenção desse sujeito ao se referir ao mental, é a de compará-lo ao processo racional, em oposição à intuição, que estaria mais próxima do 'não-racional'.



*“Que ela é oriunda de um tipo de sedimentação da experiência ancestral, que ela exprime o que propus chamar de “saber incorporado” que, em cada grupo social e, portanto, em cada indivíduo, constitui-se sem que se lhe dê muita atenção. Retomando um termo sugestivo proposto por Jung, talvez se trate essencialmente de um “inconsciente primordial” que determina nossas maneiras de ser, nossos modos de pensamento, ..., as diversas posturas existenciais que marcam a vida diária. Nesse sentido, ela constitui um substrato arcaico, um “resíduo”, um arquétipo que assegura, a longo prazo, a perduração de todo um conjunto social”.*(Maffesoli, 1998: 130)

Quando interrogados sobre os sentidos durante a atuação, outros bailarinos falaram da importância da intuição, juntamente com outros sentidos.

*Em primeiro lugar a visão,... você está o tempo todo interagindo com o espaço, na dança você interage com o tempo, o movimento e o espaço, por isso que eu acho que é uma arte difícil, porque você tem que botar movimento no espaço, junto com o tempo, então você tem que ter a visão, você tem que estar em contato com o espaço e com seus companheiros que estão dançando. Em segundo eu acho a audição, porque você tem que ter o ouvido aguçado, para você estar na música no momento certo, é tanto que quando a gente começa a coreografar, vai muito pela contagem 1,2,3, e depois da gente dançar muito, a gente não conta mais, a própria música já diz, você tem a audição, você sabe a hora, visão e audição. O tato, eu não acho tanto porque nós não dançamos muitas coreografias que exijam contato, as que exigem mais contato são os pas-de-deux, que aí realmente tem contato, mas é mais a visão e a audição mesmo. E o sexto sentido, ... porque por ser uma coisa que você apresenta ao vivo, você tem que estar pronto, por isso a gente ensaia todo dia, todo dia, pra ficar mecanizado, e na hora, você se sobressair, deixar o interior sair, e saindo ele não interfira no técnico, no que já foi feito, e se eu errar qualquer coisa, qualquer defeito, tem que ter o sexto sentido para emendar, inventar e criar ... para o público não saber, não descobrir, se cair, fazer uma pose, você tem que estar mesmo atento, visão, audição e sexto sentido mesmo,... é nesse sentido de ter que adivinhar, pronto, a intuição seria assim ter que adivinhar, o que vai ocorrer para que não ocorra erros, o que vai ocorrer tanto no espaço, ... então nessa hora eu tenho que deixar fluir, digamos assim, você tem que deixar fluir e acontecer, isso seria ... a intuição, o descobrir, antecipar, prever.(sujeito 7)*

Rudolf Otto (1992) chama de *adivinhação* a “faculdade hipotética de conhecer e reconhecer, no verdadeiro sentido da palavra, o sagrado, no mundo dos fenômenos. Ao considerar a intuição como um sentido, eles estão mostrando que não separam sentido

material e espiritual. Isso permite a superação do mundo físico para o mundo espiritual, de maneira que:

*Você se transforma, você transcende...a gente transcende o físico, passa pro lado da energia...é uma coisa mágica em relação a quem vê você...totalmente mágica a dança.(sujeito 11)*

Para Terrin(p. 30), a importância de uma superação do mundo físico está em “chegar a uma metamorfose da consciência, que ponha em condição de entrar em contato com outros mundos...” Nesse sentido, à forma de ser “afro” vivida na dança étnica baiana, junta-se essa forma de religiosidade mística holística da contemporaneidade. Ambas utilizam uma noção de corporalidade integral, cuja sensação de se aproximar do universo e /ou fazer parte dele de verdade, presente tanto no imaginário “afro”, quanto na sensibilidade da Nova Era- tem a ver com o prazer do corpo livre, com a sensação de “deslizar, fluência, fluência, fluência, fluiu, tá legal, e fluindo pro divino, porque é divino”.(sujeito 3)

### 5.3. O Sagrado, o Palco e o Corpo

Segundo Rudolf Otto (1992), o sagrado é uma categoria de interpretação e de avaliação que, como tal, só existe no domínio religioso. Embora possa ocorrer em outros domínios, não é dele que provém. Por outro lado, admite a analogia que existe entre o prazer estético e o sentimento religioso. Conforme este autor, santificar algo seria a mesma coisa que apreciá-lo através da categoria do numinoso.

Nesse sentido, a arte da dança contemporânea também pode ter a ver com o sentimento do sagrado, visto que nela estão presentes as atividades de apreciação e contemplação, ainda que tais atividades estejam mais próximas da noção de ‘sagrado moderno’, que inclui o sagrado e o profano ao mesmo tempo. Podemos observar como o sagrado está próximo da religiosidade<sup>19</sup> na dança, e como ambos são estruturantes do mundo da dança para os bailarinos:

*Eu só acredito em dança como uma forma de orar... ‘O meu corpo é um templo e a minha oração é a arte, vamos amar mais a Deus através da dança’. É uma frase que eu aprendi a respeitar.(sujeito 8)*

<sup>19</sup> Talvez esta religiosidade se aproxime mais da dimensão da sacralidade moderna, do que à dimensão do sagrado religioso tradicional.

*Ainda existe espírito, aqui tem espírito, é espírito que eu estou falando, aqui tem espírito, a Companhia, sempre teve espírito aqui. Você sabe, força que pode ser o criador ou a criatura. (sujeito 4)*

*A dança serve como um trabalho espiritual ...esse trabalho com o corpo já é um caminho...quem trabalha diretamente como o corpo já é uma possibilidade maior, de presença, porque está ligado ao corpo... te dá uma possibilidade. Você pode ser budista, católico, protestante, candomblé, se você tem uma relação forte com o corpo, você entra muito mais, vai muito mais rápido e a fundo nessas...na religião, na crença que você tem. (sujeito 13)*

*Acho que é por isso que a gente dança, para usar o corpo, fazer sua oração ali com teu corpo...dançar dói, machuca, é sacrificante, muito, e é por isso que você tem que ter uma história para contar, senão não vale a pena aquele sacrifício todo, você tem que acreditar naquilo... eu tenho dificuldade... eu sou muito maleável, muito flexível com coluna,... mas andeó<sup>20</sup>, é complicado, é forçar, fazer assim com o teu osso, com tua bacia...é sacrificante. (sujeito 10)*

*Dançar lida muito com essa coisa do espírito, do corpo, ...Deus me deu esse presente ... e na dança ainda teve esse presente que eu poderia ser uma bailarina tudo, ... eu acho que talvez esse meu lado de espiritual, essa emoção que eu passo tudo, ajudou também para que eu fizesse um trabalho bonito que eu faço graças à Deus. (sujeito 9)*

Embora possa ter projeções dentro do campo religioso tradicional, parece que a religiosidade do grupo tem um fundo místico predominante, estando mais próxima do “sentimento criatural”, de R. Otto, e, portanto, mais ligada à conexão corpo/ alma, expressa na sacramentalidade do corpo. O bailarino torna-se, ele mesmo, o interlocutor com o divino. A atuação com dança faz dele protagonista de uma experiência religiosa, na qual a presença do divino é sentida através dos sentidos. O significado espiritual das coisas vêm através de seu investimento místico nas realidades sensíveis.

Segundo Eliade ( O Sagrado e o Profano), existem homologações entre o corpo humano e o macrocosmos nas chamadas grandes culturas: Índia, China, Oriente Próximo Antigo, América Central- nas quais toda a experiência humana é susceptível de ser transfigurada, vivida num outro plano trans-humano. Ao analisar a estrutura do espaço sagrado, diz que o homem deseja situar-se em um “Centro”, lá onde existe a possibilidade de se comunicar

com os deuses. Para o homem religioso, a homologação Corpo/Casa/Cosmos impõe-se desde muito cedo, de maneira que, assim como a sua habitação é um microcosmos, o seu Corpo também o é.

*“O pensamento religioso indiano utilizou abundantemente esta homologação tradicional : Casa/Cosmos/Corpo humano(...) o corpo, como o Cosmos, é, em última instância, uma “situação”, um sistema de condicionamentos que se assume. A coluna vertebral é assimilada ao Pilar cósmico (skambha) ou à montanha Meru, os sopros são identificados aos ventos, o umbigo ou o coração ao “Centro do Mundo”, etc. Mas a homologação faz-se também entre corpo humano e o ritual no seu conjunto: o lugar do sacrifício, os utensílios e os gestos sacrificiais são assimilados aos diversos órgãos e funções fisiológicas. O corpo humano, homologado ritualmente ao cosmos ou ao altar védico (que é uma imago mundi) é igualmente assimilado a uma casa”. (Eliade, pag. 181)*

Vejamos de que maneira essa analogia pode ser um exemplo de homologação do corpo, não com um templo ou uma casa, mas com a natureza:

*O mar, o fogo, a terra, o ar, essas são coisas sagradas para mim.... No trabalho com a dança? Tudo... isso envolvido. Olha, o ar, quando. eu salto me sinto no ar, quando. eu me jogo no chão me sinto na terra, quando. eu estou em alto 'speed' eu me sinto pegando fogo, quando. eu estou bem leve, bem suave, eu me sinto dentro d'água, e para mim essas são as forças da natureza.(sujeito 5)*

Ainda com relação à natureza, Martha Graham (1894-1991), precursora da dança moderna, comparava o corpo a uma árvore, a qual admirava pela sua força e seu mistério:

*“A espinha é a árvore da vida do corpo de uma pessoa. E por esse meio um bailarino se comunica. Seu corpo diz o que as palavras não podem dizer”.(Graham, 1993)*

*Eu acredito numa força, única, que é a força da natureza, é a força que dá o equilíbrio, e é nessa força que eu seguro e vou.(sujeito 5)*

---

<sup>20</sup> EN DEHORS= para fora (princípio básico do balé clássico, que consiste em virar as pernas para os lados, com as pontas dos pés para fora, os calcanhares para frente, os joelhos e as coxas acompanhando as pontas dos pés).

Com Eliade vemos que o homem cosmisar-se ao instalar-se numa situação exemplar, reproduzindo os ritmos do universo. Por outro lado, o templo e a casa podem ser considerados um corpo humano, como quando se fala no "olho" da cúpula, que é uma abertura superior na arquitetura, que torna possível a passagem para um outro mundo. Nesse sentido, o palco do teatro<sup>21</sup> pode ser um facilitador dessa passagem, uma vez que é um espaço muito amplo, uma caixa cênica, com todas as dimensões amplas, especialmente a altura. Conforme Eliade, toda construção ou fabricação tem como modelo exemplar a cosmogonia: "A Criação do mundo torna-se o arquétipo de todo o gesto criador humano, seja qual for o seu plano de referência"<sup>22</sup>. A partir de sua sugestão de que todo estabelecimento humano repete a criação do mundo a partir de um ponto central, a que chama "umbigo", podemos pensar no palco como o ponto central, ao qual almejam chegar todos os bailarinos

G. Durand fala da existência de um espaço perceptivo e um espaço representativo. A representação espacial é uma ação interiorizada. E, através da dança, o bailarino sacraliza o espaço representativo do palco do teatro. Ao repetir o gesto, nega o tempo e tenta se eternizar.

O acesso ao teatro Castro Alves aconteceu numa espécie de revelação para um dos bailarinos, de maneira que, uma vez tendo entrado nele, nunca mais quis sair:

*Engraçado, eu nunca consigo lembrar direito, mas essa pessoa encontrou-me um dia e me levou ao teatro, mas eu não tinha nenhuma intimidade, mas eu sabia que era uma pessoa do teatro, a minha referência, porque falavam muito bem do teatro,...tanto que às vezes eu pergunto pros funcionários antigos do teatro e eles não lembram também, mas como se fosse assim, uma pessoa que veio, enviada e...encontrei num lugar que não era perto do teatro, uma coisa assim... e ele parecia ser diretor, alguma coisa assim, eu sei que encontrou e a gente conversou, não sei como, mas sei que de repente eu estava no teatro apertando a mão dos profissionais que trabalhavam na época no teatro: 'olhe, esse aqui é fulano de tal, o teatro é assim, essa máquina é assim'. ...uma pessoa por nada, me leva ao teatro e me mostra o teatro: 'esse aqui é bastidor, isso aqui é assim', .. Daí entrei nesse teatro e nunca mais saí, nunca mais quis sair. Ali embaixo já tinha a escola de dança, de balé, como eu tinha uma espécie de facilidade física, então para mim aquilo me chamou também,*

<sup>21</sup> Como foi dito em capítulo anterior, o palco do TCA é um dos mais privilegiados do Nordeste e talvez do país.

<sup>22</sup> op. cit., p. 58.

*e como na época também era música, ..., as escolas tinham salas, e tinha ensaios, tinham músicos que passavam, circulavam, nesse universo.(sujeito 13)*

A entrada neste mundo da dança profissional transforma o cotidiano do bailarino numa busca constante de um equilíbrio entre a determinação imposta pela matéria e a possibilidade de transcendência desta, entre o corpo humano e o corpo trans-humano de que fala Eliade.

*Se você faz, é porque gosta, não tem sacrifício, mas tem um momento até chegar à exaustão, praticamente, às últimas forças, no trabalho de dança, a gente trabalha no limite,..., um pouquinho mais e acabou-se a existência do indivíduo. Porque a gente trabalha no limite, no último ponto da resistência do ser humano, porque senão a gente não conseguia fazer o que a gente faz. Para poder fazer o que a gente faz, tem que trabalhar no limite, no último ponto. E daí para mais.(sujeito 11).*

Transcender o físico e passar para o lado da energia significa passar simbolicamente de um plano a outro da existência, através da ida ao limite físico ou à superação deste. Seria uma passagem ritualística da natureza à cultura<sup>23</sup>, e a volta, da cultura à natureza passando pela disciplina, situada no plano do sagrado. O próprio corpo seria ao mesmo tempo um microcosmo e a possibilidade de comunicação com o Cosmos. Daí a importância de um lugar especial para tal diálogo: o palco.

*O palco em si é sagrado, é um lugar sagrado. O palco é muito mágico. Acho o camarim muito interessante, mas o palco é o maior deles.(sujeito 14)*

*Durante o processo de apresentação, ... processo de concentração, o processo de cena, esse processo é mágico, é único.(sujeito 5)*

*O palco ... é sagrado, palco-templo, a dança também é uma religião, para mim, chegar todo dia, .. e todo dia sempre igual, aquilo assim, é ali...é uma oração diária que você faz, e o lugar mais sagrado que tem para aquilo tudo, o templo, é o palco, ali é o divino, para mim é o lugar sagrado, na dança.(sujeito 10)*

O Palco parece ser a extensão do próprio corpo e dos corpos dos bailarinos em cena. Não é à toa que eles falam que crescem quando estão em cena, como se ficassem do tamanho do palco, e isso para eles é muito mágico, é uma transformação de si mesmo na direção de algo que eles consideram superior, mais elevado.

*Eu acho que, com a dança, o movimento, o indivíduo...se transforma..., como se fosse uma magia que acontece assim nessa hora. Você realiza coisas que não são comuns de ser realizadas, você se transforma, ... Quando você dança as pessoas não acreditam que é você que está dançando, você não é a mesma pessoa, você cresce, você fica maior...é como se a energia aumentasse o tamanho...na hora você transmite tanta energia, que...é como se você dobrasse o tamanho, é uma coisa bem diferente. (sujeito 11)*

Quando o bailarino diz que seu corpo cresce quando está em cena, desde o momento que se abrem as cortinas até o momento dos aplausos, ele mostra qual a especificidade da virtualidade de sua arte, que consiste em transformar-se e transformar seu espaço simbolicamente. Ter a impressão de que o corpo cresce em cena, uma vez que há uma imagem diferente daquela observada no cotidiano, é um indício significativo da importância do ato de contemplação dos corpos na arte da dança. Se tomar 'grande' no palco, parece ser uma demonstração de quão enorme pode ser o homem, no sentido da aproximação com o numinoso. A palavra *enorme* talvez seja a que mais se aproxime daquilo que dá a impressão numinosa de um objeto<sup>24</sup>. Ali naquele espaço, no momento da apresentação/representação, o entregar-se é tão intenso, as emoções são tão fortes, que tem-se a impressão de se estar nu:

*Tem dias que pira com aquela luz, você sai morto, parece que você sai pelado de cena, tem balés que parece que você está nu, você se dá tanto...no palco você é tão sincero, você está ali passando pro público, ...mostrando tudo de você, você está ali aberto para qualquer desconhecido, para qualquer pessoa.(sujeito 10)*

Assim como na crença indiana de que a alma do morto sai pela chaminé ou pela parte do telhado, situada acima do chamado "ângulo sagrado" ou "centro do mundo", a partir de Eliade, podemos supor que a chamada quarta parede do palco - a parte aberta ao público-, é para o bailarino, o canal de ligação com o mundo cósmico, o espaço de ruptura com a vida cotidiana e a condição de ultrapassagem da condição humana. Ao comentar o vocabulário místico indiano sobre a homologação homem/casa, Eliade diz que:

<sup>23</sup> Na Antropologia do Imaginário de G. Durand, a noção de "trajeto antropológico" permite, assim como na Ciência do Homem de Edgar Morin, uma sutura epistemológica e praxica entre a Natureza e a Cultura, através da função organizatória da dimensão simbólica.

<sup>24</sup> Cf. R. Otto, na obra *O sagrado*.

*“A experiência mística fundamental, quer dizer, a ultrapassagem da condição humana, é expressa por uma imagem dupla: a rotura no telhado e o vôo nos ares. Os textos budistas falam dos Arhats que “voam pelos ares quebrando o telhado do palácio”, (...)Estas fórmulas imagéticas são susceptíveis de uma interpretação dupla: no plano da experiência mística, trata-se de um “êxtase” e portanto do vôo da alma pelo brahmarandhra; no plano metafísico, trata-se da abolição do mundo condicionado. Mas as duas significações do “vôo” dos Arhats exprimem a rotura de nível ontológico e a passagem de um modo de ser a outro, ou, mais exatamente, a passagem da existência condicionada a um modo de ser não condicionado, quer dizer, de perfeita liberdade”<sup>25</sup>*

#### 5.4 Sagrado é estar em cena

Quando interrogados sobre o que sentiam antes, durante e após cada espetáculo, esses bailarinos responderam:

Antes:

*O andamento, a preparação do espetáculo, as aulas, os ensaios, , até o dia de entrar em cena, eu acho que tudo ali, aquele momento é sagrado, todos aqueles momentos são sagrados, ... tudo que acontece até o final da temporada, eu acho que é sagrado. A disciplina é muito sagrada. (sujeito 6)*

Durante:

*Quando a gente pisa no palco, acabou tudo, o mundo virou aquilo ali. ...`as vezes os problemas vinham até a coxia, mas ali eles ficam. É como se o mundo mesmo não existisse e o mundo fosse aquele palco, aquelas luzes, a roupa, o movimento, aquele momento ali, a coisa mais importante é aquilo ali.(sujeito 12)*

*Quando está dentro esquece tudo, não sente mais nada, é como se a gente tivesse anestesiado, na realidade (sujeito 11)*

*Quando você entra em cena, você se projeta totalmente, você muda, você esquece de tudo. Então eu acho que isso já é um grande sentimento, você se entrega totalmente ao balé, e tem uma emoção em torno disso. ...é uma coisa tão boa, por mais que você esteja cansado, quando você entra em cena, você não sente que está cansado, não sente nada, é uma coisa muito mágica, muito mágica.(sujeito 6)*

---

<sup>25</sup> M. Eliade, O Sagrado e o Profano, pag. 183.



*...essa coisa mágica, ...é uma coisa tão pessoal, tão densa, mas digamos que seria assim,...uma sensação de pureza, ..., é como se fosse assim, um espírito de luz, sabe, assim, com o mesmo sentimento que seria você ser um espírito de luz, que você não tem maldade, não tem muitas coisas assim, não leva em consideração nada..., tudo está ótimo, tudo está muito bom, e você transmite aquilo para o público,seria mais ou menos isso: ... uma sensação de poder transmitir luz, de iluminar...(idem)*

*Um sentimento muito bom, ...você está ali dançando, você está sentindo tua movimentação, braços, pernas, cheiro, mas é uma coisa assim tão gostosa, tão pura, ... que não tem dor, não sente dor, é muito estranho, às vezes você sai e às vezes até reclama, "ai...machuquei", mas na hora, é muita curtidão, é muito bom, são vários sentimentos, mas todos muito interessantes e bons. Tem um certo retorno, muito gratificante. ...e ao mesmo tempo a adrenalina a mil, ... é um momento que você transmite muita energia, estar em cena para uma platéia. (sujeito 6)*

*Geralmente eu sinto uma espécie de um início de arrepio. O arrepio vem quando eu sinto isso, quando eu sinto que eu estou ouvindo e estou em contato comigo, ouvindo o movimento e isso dá um, como é que chamaria, um milagre, como seria assim, um milagre de uma forma mais simples..., você encontrou um ponto, um eixo, e isso é passado imediatamente.(sujeito 13)*

Após:

*Depois é um momento de reflexão, ... deixa eu dar um tempo, deixa eu repensar o que é que eu fiz, entendeu, depois do espetáculo, o que acontece comigo, é mais uma forma de recuperar a energia espiritual e também é muito gratificante (sujeito 6)*

*É um sofrimento antes de entrar e um alívio depois que sai. Dói até o estômago, às vezes, de tão difícil que é.(sujeito 3)<sup>26</sup>*

*Cada espetáculo bom? Preciso de um tempo para voltar a ser um mortal. Eu estou num nível superior, estou diferente, estava lá todo mundo lá assim, sugando a energia que eu tinha para dar...e quando é bom normalmente volta em forma de aplauso, ou mesmo que não volte no aplauso assim, você sente quando é bom, quando o povo está te devolvendo, e essa resposta é muito legal, tanto que eu digo que a pior coisa para mim que tem é fazer ensaio de luz, ensaio de coxia aberta, com todas as luzes, como um espetáculo e sem ninguém, você só dá, para um buraco negro. Eu saio acabado normalmente de um ensaio geral de luz, porque eu dei, dei, dei.(sujeito 8)*

<sup>26</sup> R Otto fala do alívio como uma sensação de bem-estar, após o estado de arrepio provocado pelo elemento de mistério do numinoso. Op. cit, pag. 41.

Este último depoimento indica um imaginário permeado de ideais do Romantismo, fase em que o artista não se considerava inspirado pelos deuses, mas acreditava que se elevava ao status de herói ou de quase deus<sup>27</sup>. Nesse sentido, a imaginação seria um meio de transcender as limitações da experiência individual.

É nesse momento da atuação em cena, onde estão em contato com o público numa troca entre o palco e a platéia, que a disciplina tibetana dos bailarinos dá lugar à sensação de plena liberdade, identificada muitas vezes com o êxtase para alguns:

*Acho que o bailarino, quando está no momento da dança, não a dança no ensaio, porque você vê um bailarino no palco, é totalmente diferente do ensaio... o bailarino dançando no palco, eu acho que é um êxtase, eu acho que você entra assim em êxtase, ... porque você está em contato direto com a platéia, energia de lá, energia daqui, e quando você entra em êxtase, entra porque você consegue transmitir pelo movimento o que você está sentindo, que varia: raiva, alegria, medo, satisfação. (sujeito 7)*

*Eu sei que não tem assim um tipo de dança que te leve ao êxtase, o êxtase pelo prazer, o êxtase existe quando você está em cena executando o que você gosta de fazer, não quero e não gosto de falar de modalidade, se é jazz, se é balé, se é afro. Eu acho assim, quando você está fazendo algo que é importante para você, que dá prazer, te leva ao êxtase. (sujeito 5)*

Esse bailarino descreve a sensação do êxtase, relacionando-a com a emoção de estar junto de pessoas em um lugar amplo:

*Emoção, a emoção de estar. É fantástica a emoção de estar e você se ver no meio de uma coisa brilhante, de uma coisa fantástica, de um envolvimento tão grande, e você se sentir no meio disso, olha é um gozo fora do comum. Só dentro para sentir. É a mesma coisa que você estar... dentro do estádio de futebol completo com uma torcida, gritando, sabe aquela coisa toda e você sentir assim um ser, mínimo ali no meio, e as pessoas ovacionando. Essa sensação, não dá para descrever. (sujeito 5)*

Esta emoção de 'estar', descrita pelo sujeito, remete à noção de 'emoção partilhada' na filosofia de Hume<sup>28</sup>, para quem a imaginação era fator que possibilita a harmoniosa

<sup>27</sup> Com exceção de Goethe, alguns idealistas alemães consideravam o artista como a reencarnação ou manifestação do espírito absoluto.

<sup>28</sup> Precursor das suposições implícitas nas teorias românticas da arte.

compreensão entre os homens e partilha afinada da experiência, especialmente quando da fruição de uma representação teatral em comum com outros.

A questão do espaço que o bailarino ocupa na habitação é muito decisiva para a realização e o cumprimento do ritual. Podemos pensar no palco como um *não-lugar*, no sentido de Marc Augé<sup>29</sup>, que constitui um espaço a um só tempo real e virtual, um espaço de passagem.

Eliade considera de importância fundamental os simbolismos arcaicos relativos à habitação humana, os quais, apesar de originalmente religiosos, podem modificar-se e assumir novos significados.

*“Habita-se o corpo da mesma maneira que se habita uma Casa ou o Cosmos que o homem criou para si mesmo. Toda situação legal e permanente implica a inserção num Cosmos, num Universo perfeitamente organizado, portanto, imitado segundo o modelo exemplar, a Criação. Território habitado, Templo, Casa, Corpo, como vimos, são Cosmos. Mas cada um consoante seu modo de ser, todos esses Cosmos mantêm uma “abertura”, seja qual for o sentido que lhe atribuam nas diversas culturas(o “olho” do templo, chaminé, torre de fumo, brahmarandhra, etc). De uma maneira ou de outra, o Cosmos que o homem habita- corpo, casa, território tribal, este mundo na sua totalidade- comunica com o alto com um outro nível que lhe é transcendente”.*<sup>30</sup>

Explica ainda que essa abertura torna possível a passagem de um modo de ser a outro, de uma situação existencial a outra, onde se dá um “aniquilamento” simbólico da “casa”, ou seja, do Cosmos pessoal que se escolheu, relativo ao condicionamento da existência. Daí a importância da iluminação cênica para os bailarinos durante a apresentação, que contribui para dar o clima de transcendência.

*A iluminação, a luz, a luz contribui muito, ela passa momentos muito significativos para mim, a luz do trabalho, a iluminação, tem momentos que...o palco negro, um pouco mais claro, ela vai crescendo, a cada momento...muito forte, muito forte mesmo.(sujeito 15)*

*A iluminação, ela tem que ter uma certa, ela une, ela dá um acabamento no espetáculo, como um véu, algo que envolve, que muda a visão da coisa.(sujeito 1)*

<sup>29</sup> (in: Pensar Pulsar, 1996)

<sup>30</sup> Idem. pag. 184.

*Estou ali no palco, a luz, eu tenho que chegar até a luz, eu estou vendo tudo, eu estou curtindo isso tudo porque eu estou vendo ... a mágica só pode ser feita se você está vivo dentro dela. (sujeito 13)*

Sobre a sacralização do espaço teatral pelo ator, em especial, do palco do teatro, temos um estudo antropológico do Teatro de Antunes Filho, no qual a autora (Castro, 1992), usando terminologia de Eliade, diz que o teatro para os atores é uma “*imago mundi*”, onde é possível reproduzir a imagem do universo e ter simbolicamente comunicação com o outro mundo, o transcendental.

O palco do teatro, por sua vez, funciona como o “*axis mundi*”, possibilitando viver sempre no centro do universo, lugar onde se reúnem todos os pares de opostos, onde se efetua a ruptura de nível, e cujo espaço se torna sagrado. Da mesma maneira como acontece com o ator, acontece com o bailarino, uma vez que o palco em que atuam é muito semelhante, são praticamente os mesmos palcos italianos<sup>31</sup>.

A teoria de Eliade se refere sempre ao homem religioso, especialmente o das culturas “primitivas” (grifo meu) e orientais, ao passo que exclui os nossos contemporâneos não religiosos dessa capacidade de atribuição de valores cosmológicos ao seu corpo. Afirma que o corpo do homem moderno é totalmente privado de toda significação religiosa ou espiritual. No entanto, aproveito sua idéia sobre a modificação dos valores e a integração dos símbolos em outros sistemas de pensamento, para pensar a dança, especialmente a que faz parte do universo dessa pesquisa, como uma forma de religiosidade atual, sendo o corpo a principal instância de aproximação com o plano do sagrado.

Quando perguntado a respeito de um objeto que pudesse representar seu trabalho com a dança, este bailarino diz que:

*O que eu vejo é um fecho de energia que me liga com o universo, eu não vejo objeto em si, eu não vejo coisa material. (sujeito 11)*

Embora não possamos dizer que sentimentos religiosos são sentimentos estéticos, eles possuem analogias entre si, especialmente quando se trata de uma categoria como o

---

<sup>31</sup> Também chamado de palco clássico, o palco à italiana consiste em uma caixa cênica, fechada por três paredes, tendo um lado aberto voltado para a platéia, sendo este lado também chamado de ‘quarta parede’.

*sublime*. R. Otto<sup>32</sup> diz que há analogias entre o sentimento do sublime - que pertence ao domínio da estética- e o numinoso, uma vez que, no domínio artístico, é o sublime que representa o numinoso com maior intensidade. A noção de *sublime* tem em comum com o *numinoso*, alguma coisa da ordem do mistério, exercendo sobre a alma uma impressão ao mesmo tempo repulsiva e atrativa. Como vimos, alguns bailarinos parecem manifestar um sentimento ambíguo de receio e admiração pelo Candomblé e os orixás, que podem ser aqui tomados como exemplos de algo que ao mesmo tempo provoca temor e bem aventurança.

Considerando a lei da associação dos sentimentos destacada pelo mesmo autor, podemos compreender que, assim como as idéias ou as imagens, um sentimento pode fazer entrar em vibração um sentimento similar. Podemos passar de um sentimento a outro com facilidade, daí a possibilidade do sentimento de admiração passar a possuir um valor numinoso.

Talvez possamos compreender a atuação dos bailarinos, comparando seus métodos com os métodos contemplativos dos monges, que levam à superação dos extremos. O termo contemplar significa *olhar religiosamente (com-templum)*. Essa contemplação gira em torno do olhar, visto que os bailarinos se olham uns aos outros, olham para si próprios e são olhados pelos professores, coreógrafos e público. Esse olhar, por sua vez, supera o olhar racionalista clássico, que examina, compara e analisa, é um olhar que também se exprime, através de formas, através da iconicidade do gesto, superando a dualidade entre corpo e espírito. A corporeidade participa intensamente da expressão do olhar, e no momento da dança, permite ao olhar uma movimentação literal no espaço visível e invisível das imagens.

Nota-se, entre os bailarinos, uma crença de que na arte há muito de sacerdócio. O amor à arte é sempre citado como uma condição sinequanon para ser artista. Quem não crê nisso, não pode se tomar um artista, ou pelo menos não é considerado pelos que estão no 'metié'. E quando se trata de uma arte que trabalha com o corpo, então a disciplina, como já foi observado, faz parte da iniciação. Meus entrevistados falam do artista e do sacerdote como ligados a atividades similares, em termos de dedicação.

---

<sup>32</sup> Cf. capítulos 9 e 12.

*A gente quando faz algum trabalho principalmente ligado à expressão artística, existe uma maneira de servir à arte, ...o artista talvez seja para a arte, como o sacerdote é para a religião. (sujeito 1)*

Se alguns bailarinos dizem até que procuram fazer sua oração com seu corpo, talvez em parte, devam encontrar essa necessidade correspondida no repertório. Nesse sentido podemos considerar a religiosidade e o sagrado como aspectos da ritualidade presente nesse(s) grupo(s) profissional(is) de dança. Assim, o fato de acreditar que se pode fazer uma oração com o seu corpo, tem influência da própria etnicidade baiana, cuja religiosidade permite a adoração dos deuses através da dança. Este reconhecimento étnico contribuiu efetivamente para a criação de uma das obras mais importantes da companhia: "Saurê", montada a partir da energia dos orixás, um trabalho voltado ao misticismo do Candomblé da Bahia

### 5.5 O sagrado e o mítico

A discussão sobre o espiritual e o sagrado, remete-nos, inevitavelmente, ao mito, visto que o mito é uma das modalidades pelas quais o sagrado se manifesta ao homem. Régis de Moraes fala da consciência mítica como fonte de resistência do sagrado:

*Na consciência mítica que sobrevive em nós está a fonte das energias do sagrado, que aparentemente renasce das cinzas da secularização como a Fênix. E o sagrado busca devolver o universo "cósmico"(Regis de Moraes, 1988: 75)*

O discurso mítico não tem uma lógica racional, mas uma lógica simbólica. Como na arte, o mito passa pelo emocional, pela sensibilidade, e é uma narrativa que implica em fé. O mito não tem que explicar, mas apenas confirmar uma existência. O mito, para G. Durand, é um sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e *schemes*<sup>33</sup>. A imaginação simbólica, por sua vez, constitui a própria atividade dialética do espírito. Para G. Durand, se tantos símbolos, tantas metáforas poéticas animam o espírito dos homens, eles devem ser os "hormônios" de uma energia espiritual<sup>34</sup>. Na abordagem de G. Durand, o símbolo é a epifania de um mistério, ou seja, a manifestação do sagrado. As imagens são associadas ao símbolos, uma vez que suas formas expressas revelam o sentido primordial e o caráter sagrado e arquetípico dos símbolos nas culturas humanas.

<sup>33</sup> Ver nota 1 do capítulo sobre etnicidade.

<sup>34</sup> Cf. A Imaginação Simbólica.



foto 15 - Berimbau



foto 16 - Pangea

## 6 - REDUNDÂNCIAS MÍTICAS

---

*“Todo símbolo tem uma carne, todo sonho uma realidade”*

O. MILOSZ

G. Durand diz que o discurso é a ponte entre a razão e a imagem pura. Um dos caminhos para a compreensão do imaginário do grupo de pessoas que compõem o Balé Castro Alves está justamente no discurso. Investigar, através das redundâncias de temas, a presença de narrativas ou personagens míticos no universo dessa companhia, implica em abordar os discursos verbais e não verbais.

Os discursos aqui dizem respeito tanto às narrativas (falas) dos entrevistados, quanto aos textos da dança (repertórios) e ainda à performance (atuação), considerada também como um discurso reflexivo do corpo. Os discursos da dança (repertório e atuação), por sua vez, são indissociáveis das imagens da dança, as quais visto que só podem ser estudadas através da imagem, também serão tratadas ao nível das redundâncias míticas.

Embora a palavra “mito” possa ser empregada no sentido de ficção ou ilusão, pretendo encontrar aqui o mito no sentido de tradição sagrada, revelação primordial, modelo exemplar, da maneira como tem sido tratado pelos etnógrafos e antropólogos, no estudo das sociedades tradicionais. Para Eliade<sup>1</sup>, estudar a estrutura e função dos mitos nas sociedades tradicionais nos ajuda a compreender melhor as categorias dos nossos contemporâneos.

Os mitos são narrativas que procuram compreender os principais acontecimentos da vida por meio do sobrenatural. Os mitos tem um fundo universal. As histórias míticas tratam da origem e destino do mundo, do homem, dos animais e das coisas, a fabricação de algo, os costumes, a relação com a morte e com o sofrimento, o bem e o mal, etc. Tudo isso é importante para os membros de uma sociedade se sentirem unidos, entendendo o mundo, a vida e a morte, de uma maneira semelhante e aceitando os tabus sociais como legítimos.

Como um fenômeno cultural a-histórico, os mitos variam de uma sociedade para outra, mas isso não lhes rouba a força e a importância para o grupo social que os compartilham.



Tem relação com o sagrado, pelo fato de manifestar um poder, uma força que dá medo e que fascina.

Um mito aparece com novas roupagens em épocas e lugares diferentes e, por meio de suas metamorfoses, está presente em todos os espaços. Sua aparência enigmática faz dele um fascínio, que pede uma leitura iniciática para ser decifrado. O poder de um mito não está em ele ser falso ou verdadeiro, mas em ser efetivo. Segundo G. Durand, para quem o mito é uma questão de fé, os mitos estão implícitos nas diversas manifestações criadoras do espírito humano. A indicação do mito é a sua redundância, quando grupos de palavras ou imagens se repetem e são denominados mitemas.

Em *Mito, Símbolo e Mitodologia*, G. Durand chama de mitocrítica um método que põe em relevo os mitos que estão por trás da narrativa, muitos desses mitos herdados dos

*“nossos antepassados culturais greco-latinos que fornecem praticamente todo o arsenal mitológico que se encontra em nossa cultura com outros nomes e com outros conteúdos culturais mas cujos esquemas...-são idênticos”. (G. Durand, 1981: 74)*

Compreendendo o imaginário subjacente tanto em obras de arte, quanto nas sociedades, G. Durand constatou a existência de mitos em todas as épocas e sociedades. Os mitos referentes da sociedade ocidental moderna seriam Prometeu, Dionísio e Hermes. Neste estudo das redundâncias míticas, encontramos estes três mitos, e outros complementares, localizados em dimensões distintas: Prometeu estaria mais ligado ao discurso dos entrevistados. Apolo, Dionísio e Narciso estariam presentes na atuação ou postura do grupo. Hermes estaria situado no contexto das obras coreográficas, especialmente na dimensão da mistura, na qual os mitos iorubás também aparecem, especialmente Iansã, a mais valente dos orixás femininos, e Ogum, que é a manifestação da luta e do esforço. Numa analogia à figura de Hermes, o orixá Exu também estaria representando, na dança, com a mistura de elementos culturais de movimento, devido ao seu papel de intermediário entre os orixás e os seres humanos. Alguns mitos cristãos aparecem ainda no discurso dos integrantes, especialmente aqueles com importantes papéis no sincretismo religioso, como é o caso de São Jorge, que se assemelha a Ogum ou Oxóssi.

---

<sup>1</sup> Cf. Mito e Realidade.

Os indícios míticos na ritualidade do grupo aparecem com a análise das recorrências temáticas de seus discursos, os quais, por terem a função de organizar as imagens, também nos situam, tanto em relação às obras quanto à atuação dos bailarinos na atividade da dança. Compreender como se apresenta o imaginário da arte da dança, implica em admitir que os componentes míticos que fundamentam a prática da dança estão intimamente associados aos processos lógicos racionais da linguagem, aos quais denominamos técnica, embora não possamos reduzir a dança aos elementos técnicos, senão não há sentimento e alma, e conseqüentemente, não há arte.

### 6.1. Temas arquetipais

Para efeito de análises do discurso falado, identifiquei três grupos de palavras recorrentes, entre os quais incluem-se as Ações, os Substantivos, os Adjetivos:

<u>Ações:</u>	<u>Substantivos:</u>	<u>Adjetivos</u>
Fazer,	Trabalho, Cena,	Diferente,
Trabalhar,	Aula, Corpo,	Forte
Viajar	Movimento,	Profissional
	Espetáculo, Grupo,	
	Energia, Força	

O substantivo *Trabalho* (247 vezes), junto com o verbo *Trabalhar* (109), foram os termos recorrentes nas falas dos sujeitos entrevistados. Na maioria das vezes usada como sinônimo da própria atividade de dançar, e como referente ao produto coreográfico, a palavra *trabalho* corresponde ainda a uma luta constante, pessoal e coletiva, pela legitimidade do ato de dançar como profissão. Também se referem à palavra 'trabalho' alguns adjetivos- interessante, diferente, sério, mental, espiritual, físico, constante, artístico, contemporâneo-, bem como os termos seguintes: estilo próprio, linha de trabalho, trabalho em grupo, cumprir horário, trabalho com base na emoção, com base na intuição, no limite, ao vivo, com a música, com o corpo.

O verbo *Fazer* foi predominante, dando a idéia de que 'fazer dança' e 'fazer aula' significam um tipo específico de trabalho, um trabalho realizado de maneira esforçada no 'dia a dia'(sic) desse grupo. A constância desse verbo também sugere que o corpo de quem dança é algo a ser feito, modelado feito argila, construído de acordo com os princípios que fundamentam o universo da dança. Há uma espécie de valorização do

*Homo faber* em detrimento da designação *Homo sapiens*, demonstrando a dicotomia entre o sensível e os processos racionais que envolvem a linguagem, inclusive a da dança. É raro ouvir um desses bailarinos dizer, simplesmente, que dança, sem precisar de um outro verbo, de maneira que contribua para legitimar sua atividade socialmente.

As outras palavras recorrentes foram os substantivos *Cena, Tempo, Aula, Corpo, Movimento, Espetáculo, Grupo, Energia e Força*, além, dos adjetivos *Diferente, Forte, Profissional* e do verbo *Viajar*. Os entrevistados se referem ao *tempo* como uma dimensão importante da sua atividade, sendo considerado negativo quando prejudica a própria atividade da dança. Em termos gerais, o termo 'tempo' pode estar relacionado com:

1. o tempo de trabalho e aprendizado, ou seja, a bagagem necessária de experiência para poder dançar;
2. o tempo 'inteiro' disponível e dedicado para dançar no dia-a-dia; a repetição de estar o tempo todo dançando e sendo observado;
3. aproveitamento do tempo para dançar ( o que o corpo ainda consegue fazer),
4. o tempo de convivência juntos;
5. o tempo de preparação para entrar em cena;
6. o tempo para voltar a "ser um mortal" após o espetáculo;
7. o tempo de afastamento para o descanso;
8. coisas simultâneas: interação entre o tempo musical, o tempo da coreografia e o espaço/dançar ao mesmo tempo para o criador e para o povo/ ser e não ser a mesma pessoa em cena.

A angústia existencial maior dos bailarinos é a consciência do fator Tempo. Embora o tempo, junto com o espaço, o peso e a fluência, seja um fator de movimento importante na ação corporal, e sua respectiva qualidade, é justamente contra a passagem do tempo que o imaginário da dança gira. É o eterno retorno que se procura, na tentativa de eufemização do tempo que passa para nunca mais voltar. O tempo do bailarino está diretamente ligado ao espaço, seja o da sala de aula, ou o do palco (cena). Ao repetir todos os gestos e movimentos incansavelmente nesses espaços, os bailarinos estão negando ou dominando o tempo, tão cruel que parece ser para uma carreira tão curta como a deles. Os curtos momentos da dança são vividos muito intensamente, de maneira que possam durar por muito mais tempo na memória de quem os viveu ou apreciou, e de alguma maneira, duplicar o tempo e se eternizar.

As palavras *aula*, *cena* e *espetáculo* guardam em si dimensões espaciais e temporais significativas. O espaço da sala de aula apresenta uma dimensão simbólica mais cotidiana, trivial, enquanto que o espaço da cena, que também é o espaço do espetáculo, tem uma carga simbólica mais forte, visto que ambos- a cena e o espetáculo- tratam respectivamente do espaço (lugar) e do conteúdo (produto coreográfico) que é apresentado e ritualizado neste.

1. Em Aula- Na sala de aula, durante a aula, aula inteira, final da aula, trabalho de muita aula, fazer aula, ter aula, dar aula, aula que prepara.
2. Em Cena- entrar em cena, estar em cena, pisar em cena, chegar à cena, ir para a cena, se colocar em cena, viver em cena, transformar-se em cena, sair de cena, ali em cena, dançar em cena, trabalhar em cena, momento da cena, processo de cena, se sentir bem em cena, dividir cena junto, sair de cena, pessoas em cena, objetos de cena, cena sagrada.
3. Em Espetáculo- estar no espetáculo, estar no palco do espetáculo, preparação e elaboração do trabalho ou espetáculo, montagem do espetáculo, fazer o espetáculo, assistir ao espetáculo, espetáculo como resultado ( é o todo, é a meta, a melhor hora, o ápice, bom espetáculo, espetáculo perfeito), no dia e hora do espetáculo, antes do espetáculo, começar, durante, andamento, no meio, no fim, depois, sair do espetáculo, cada espetáculo realizado.

As palavras *força*, *diferente* e *profissional* estão relacionadas diretamente com o tipo de trabalho realizado na companhia, através do qual o *corpo* se expressa através do *movimento*. O tipo de trabalho é diferenciado justamente pela força com que se alimenta e transmite, que relaciona-se com a força da natureza, com o folclore, com o Candomblé, com a força dos negros, com elementos brasileiros. Fazer com que unam-se as forças para o espetáculo não é muito difícil para um elenco acostumado a transmitir uma “força descomunal” em cena.

Também ligada ao trabalho profissional, a ação de viajar, de um lado está ligada ao *scheme* ‘sair’, da estrutura heróica do imaginário<sup>2</sup>, uma vez que a intenção é mostrar o trabalho fora do país, se expor e tornar-se reconhecido. Por outro lado, viajar está associada à interpretação de um papel, às sensações e imaginações durante a atuação, que podem levar, ora ao transe, ora à lúcida presença. Lembrando o sonho do “vôo”, de

---

<sup>2</sup> Ver mais adiante. na página 10. noções sobre o trajeto antropológico. na teoria de G. Durand.

Bachelard, este analisa a viagem em si, a “viagem imaginária”, como a mais real de todas, e “signo de uma marca profunda de nosso devir psíquico existencial”<sup>3</sup>.

As palavras acima discriminadas estão associadas a imagens e sentimentos que remetem aos dois grandes temas recorrentes nas entrevistas, o tema da *Aprendizagem* e o tema da *Imortalidade/eternização*.

1. *Imortalidade/eternização*- inclui a perfeição, o medo de envelhecer, as estratégias para driblar a morte, o reconhecimento, a questão religiosa, o ritual, a energia, força que faz transpor a condição humana, através da etnicidade- virilidade.
2. *Aprendizagem*- inclui a repetição, o auto-conhecimento, o narcisismo do corpo, a disciplina e o profissionalismo. A complementaridade e o equilíbrio entre os opostos também se encaixam neste tema, como os termos: sacrifício e prazer/ tradição e inovação/ universal e particular/ disciplina e a emoção/ transe e presença/ a aproximação e o afastamento da vida cotidiana.

Antes de ver as redundâncias nas imagens das obras e discutir a respeito dos mitos predominantes, cabe destacar uma das questões feitas ao grupo- a da metáfora do objeto-, como sendo fundamental na complementação da análise das redundâncias quando da sua relação com os grandes temas.

## 6.2. Metáforas do Objeto

Encontramos uma rica simbologia nos objetos que os bailarinos associam ao mundo da dança, os quais constituem uma das ligações entre a razão e a imagem na cosmologia do grupo. Na tentativa de uma compreensão poético-científica da realidade, no sentido de Maffesoli, cabe aqui apresentar a comparação ou a analogia metafórica dos sujeitos entrevistados entre seu trabalho com a dança e um objeto concreto. Maria Cecília Sanchez Teixeira, em seu estudo sobre a sócio-antropologia do cotidiano de Maffesoli, diz que para ele, procedimentos como a analogia, a metáfora e a correspondência são formas capazes de apreender a vida social. A analogia é portanto:

---

<sup>3</sup> Tradução livre de Bachelard: *L'air et les songes*, p33

*"(...) uma técnica simbólica, que, ao contrário da dialética, não pretende superar as contradições, mas mantê-las enquanto tais numa globalidade conflitual, que é a expressão da socialidade cotidiana"*<sup>4</sup>

Sendo um pensamento não-categorial e relativista, a analogia pode dar conta do imaginário social, do sonho, e é vista por Maffesoli, como o procedimento mais adequado para dar conta do entrecruzamento entre o imaginário e a razão que estrutura não só o espaço mental como o social, na medida em que liga múltiplas facetas de uma representação social global<sup>5</sup>. Teixeira explica ainda que, ao propor a analogia como o procedimento mais adequado para se compreender as "formas moventes" da vida social, Maffesoli propõe também, conseqüentemente, a utilização de uma linguagem metafórica que, no seu pensamento, desemboca no que ele chama de paradigma estético, através do qual propõe "que não mais se separe a arte da vida"<sup>6</sup>.

Para Bachelard<sup>7</sup>, um dos maiores princípios do imaginário é: "A valorização decide o ser". O problema do valor, também tocado por Nietzsche- para quem a verdade é medida pelo valor- é reconhecido nas leis do imaginário em Bachelard, nas quais permeia a idéia de que, só conta para a imaginação o que ela valoriza, bem ou mal. Nesse sentido, o objeto imaginado pelos sujeitos entrevistados se torna um valor, visto que há uma conexão entre imagem e objeto, não por convenção, mas por força da linguagem afetiva. Assim como Bachelard faz uma diferença entre conceito e metáfora, Maffesoli faz entre conceito e noção, indo, portanto, também ao encontro de Nietzsche, para quem, falar por metáforas, é devolver à língua sua expressão imageada, ou seja, a mais simples e a mais direta.

Considerada por esses autores como uma atividade arcaica e instintiva, a metáfora tem a função de negar a oposição entre o sonho e a realidade. A atividade artística, por sua vez, "prolonga o trabalho dessa força inconsciente"<sup>8</sup>.

Para os bailarinos entrevistados, os objetos escolhidos para representar a dança estão revestidos de valores e significados que são impossíveis de serem ditos com palavras ou visíveis e palpáveis aos sentidos perceptivos. As metáforas utilizadas por eles são

---

<sup>4</sup> Maffesoli, apud Teixeira, p. 108.

<sup>5</sup> Idem. p 109.

<sup>6</sup> Maffesoli, *Elogio da Razão Sensível*, p. 150.

<sup>7</sup> Bachelard, apud Felício, pp-86-87.

<sup>8</sup> Nietzsche, apud Felício, p. 85.

imagens próximas ao sensorial, que remetem às imagens chamadas de primordiais por Jung, as quais constituem os arquétipos.

O símbolo, para G. Durand, é uma representação que faz aparecer um sentido secreto, e, embora ele possa ser rico de vários sentidos, apresentando uma certa flexibilidade, são as redundâncias míticas, rituais e iconográficas que lhe corrigem, aperfeiçoam e fazem-no aparecer, pelo menos de maneira aproximada. O conjunto de todos os símbolos reunidos sobre um tema esclarece os símbolos uns pelos outros. Este é o método de convergência, através do qual tentaremos aqui analisar as representações sobre a dança dos sujeitos entrevistados. O sentido primeiro do símbolo é o de mensageiro da transcendência no mundo da encarnação e da morte <sup>9</sup>.

Sendo o corpo, a matéria fundamental da dança, e, ao mesmo tempo, o suporte da vida sensível, no sentido de Maffesoli, e como tal, encarna concretamente a adequação do símbolo, vamos ver como os objetos escolhidos pelos sujeitos- todos ligados ao corpo- farão a recondução do sensível ao imaginário, que é o domínio do simbolismo. Para os sujeitos entrevistados, entre os objetos que representariam, individualmente, seus trabalhos com a dança estão: uma estrela, uma taça vazia, um jarro vazio, redondo e ao mesmo tempo transbordando, um dado, um arco, um círculo, uma espiral, a cruz de Cristo, um facho de energia, uma massa de modelar, uma pintura em movimento, um par de sapatilhas usadas, brinquedo de armar em forma de pirâmide, um dado que rola. Alguns também associaram algumas imagens à companhia – homem e mulher, violino e piano-, como também ao repertório- água, rio, cachoeira e mar. Alguns elementos cênicos foram considerados marcantes na atuação em cena- a luz, ou seja, a iluminação do palco, a lua, que faz parte de um dos cenários, e um pára-quadras.

G. Durand comenta a importância que Bachelard dá à complexidade do gesto, dizendo que, para este, os objetos são tendências, redes de gestos. A relação entre a matéria e a técnica depende do gesto e suas relações com a imaginação. Com Felício vemos que:

*“Na recondução simbólica dos Quatro Elementos, o objeto da preocupação bachelardiana é a cosmologia simbólica. Água, Fogo, Terra e Ar e os derivados poéticos são o lugar mais comum onde o imaginário se liga diretamente à sensação. A cosmologia não é o domínio da ciência, mas da poética filosófica; não é “visão” do mundo, mas expressão do homem no mundo. Nessa cosmologia das matérias não há*

<sup>9</sup> G. Durand. *A Imaginação Simbólica*, p 97.

*oposição, mas cumplicidade entre o Ego sonhador e o mundo dado. Os Quatro Elementos não significam um conceitualismo de tipo aristotélico, mas uma rêverie que parte dos elementos e se amplifica através das cinco sensações, bem como de todas as relações de sensações possíveis: alto, baixo, pesado, leve... Atrás dessa cosmologia se encontra a inspiração alquímica de um macrocosmo, imagem de um microcosmo, e um macrocosmo enquanto lugar das transformações e do trabalho do homem. (Felício, 1994: 96)*

Entre essas sensações possíveis, estão incluídas todas aquelas experimentadas pelos bailarinos, como por ex.: dentro, fora, vazio, cheio, aberto, fechado, direto, flexível, etc. Podemos observar que esses objetos remetem às sensações e percepções, e o que está relacionado com elas, como as direções no espaço (as diagonais da estrela), a tridimensionalidade do espaço e do corpo ( o círculo), o conforto das sapatilhas velhas, o corpo como um vaso com fluido dentro, e os pontos de ligação de uma pirâmide- que sugerem a relação com o outro com quem se dança. A associação entre essas imagens ou símbolos evocados por cada objeto e os grandes temas encontrados, nos permite aproximar do regime de imagem predominante no universo da dança e dos integrantes do BTCA<sup>10</sup>.

G. Durand descreve o trajeto antropológico, individual ou coletivo, como uma linha de tensão, que vai de um pólo ao outro oposto, ou seja, do regime de imagem diurno – também chamado de heróico-, ao regime noturno- que chega ao regime místico, passando pelo sintético. Este último, que seria um intermediário entre os outros dois, teria a tendência de reunir os contrários, numa espécie de diálogo entre o heróico e o místico. De antemão, podemos observar que, embora alguns elementos simbólicos estejam inseridos no regime heróico do trajeto antropológico, o que parece predominar, no discurso sobre o objeto, é o regime noturno, no imaginário dos bailarinos. O fato de alguns objetos possuírem formas, cujas linhas são muito precisas geometricamente, tanto retas quanto curvas, como o círculo, o dado e a cruz, mostra a importância da ambigüidade do símbolo na interpretação das imagens. Embora suas linhas sejam retas, a cruz – simbolismo derivado do arquétipo da roda- e o dado –que rola, e tem, portanto, uma trajetória cíclica-, estão inseridas numa fenomenologia do redondo, de que falam G. Bachelard e G. Durand. Junto com o círculo, a espiral, a taça e o jarro estão ligadas à intimidade noturna, ora digestiva, ora copulativa, e à imagem cíclica do eterno retorno do tempo.

---

<sup>10</sup> Na questão sobre o objeto, acrescentei um depoimento de um bailarino do grupo Gênese.



Para a continuidade das análises, procurei situar os objetos citados em cada um dos dois grandes temas encontrados através da redundância de palavras:

TEMA DA IMORTALIDADE: Estrela, lua, iluminação, facho de energia, arco, pintura em movimento, brinquedo de armar. Esses objetos contém em si elementos diurnos e noturnos ligados à visão e que sugerem a subida, a transcendência, a tentativa de ultrapassagem da medida humana, para comungar a imortalidade com os deuses.

TEMA DA APRENDIZAGEM: Temos aqui duas classes de objetos, separados de acordo com alguns princípios do imaginário.

A) Cruz de Cristo, massa de modelar, espiral, taça ou copo, jarro, círculo, pára-quadras, água, dado, mola. Um dos princípios da física imaginária de Bachelard é a cosmicidade do objeto valorizado, que, sendo o centro para o sujeito que imagina, também se torna o centro do mundo. Essas imagens-objetos, por estarem ligadas aos grandes valores existenciais, ascendem ao nível cósmico.

B) Sapatilhas, violino (rabeça) e piano, homem e mulher. Esses objetos-símbolos guardam em si as ambivalências da imaginação, (outro princípio do imaginário), ou o jogo dialético dos contrários presente na obra dos alquimistas, com o objetivo de chegar à perfeição. O par de sapatilhas sugere tanto o prazer e o sonho de concretização de uma imagem idealizada da "bailarina", quanto o sacrifício e o sofrimento do trabalho corporal. A dialética homem e mulher também se apresenta nessa imagem do par primordial. Já o violino (originado da rabeça) e o piano, embora não sejam instrumentos contrários, indicam a junção de elementos simples com os sofisticados, como símbolo do modo de dançar da companhia.

Os seguintes trechos das entrevistas conduzem ao tema da Imortalidade:

*Sujeito 2. Uma estrela, uma estrela, acho que precisa de luz. É uma estrela mesmo, que tem várias pontas, várias direções que você pode seguir... luz, energia boa, tem várias diagonais, tem o centro.*

*Sujeito 5. Um arco...tem uma potência...uma magia...poder de lançar algo para a frente...dar velocidade, abre espaço e vai pro mundo. E eu não sou de Oxóssi, sou filho de Ogum, que eu uso mais a espada<sup>11</sup> para guerrear.*

---

<sup>11</sup> A espada, junto com o arco, fazem parte do regime heróico do imaginário.

*Sujeito 6. Uma obra de arte, um quadro, uma pintura...a forma como você se desenha, a dança é um quadro em movimento, uma **pintura em movimento**.*

*Sujeito 10. **Brinquedinho de pauzinhos** que vai armando a vai formando uma pirâmide alta, que o último, lá em cima, o solista que está fazendo tudo, com uma responsabilidade danada naquela coreografia, depende do cara que tá ali embaixo, tem ligação com ele. E a dança é isso, você tem que estar relacionado com todo mundo que está em cena a todo momento.*

*A gente usa poucas coisas de cenário, mas um balé que me marcou bastante foi esse ... que tem **uma lua grande** e que para mim não representa só a lua, representa uma fonte de energia, eu tiro todo gás que eu preciso, o balé é cansativo ... eu tenho uma relação forte de movimentação com a lua, aquela lua é mais do que lua para mim na hora, é de onde eu tiro força, fonte de energia mesmo.*

*Sujeito 11. Eu não vejo nenhum objeto, o que eu vejo é um **facho de energia** que me liga com o universo , eu não vejo objeto em si, eu não vejo coisa material.*

*sujeito 15. A iluminação, a **luz**, a luz contribui muito, ela passa momentos muito significativos para mim, a luz do trabalho, a iluminação.*

No tema da **Imortalidade**, encontrei alguns símbolos ligados ao *scheme* da subida, típico dos rituais de elevação e purificação do regime diurno da imagem, no qual predomina o distanciamento eu/ mundo, a procura da luz, e o geometrismo visual das linhas retas. A ascensão pode se observar tanto na potência do arco- que embora redondo, remete ao movimento da flecha-, quanto no brinquedo em forma de pirâmide alta, como nos objetos isomorfos em relação à luz, como a estrela, a lua, um facho de energia (que parece estar mais ligado à luz do que ao calor), e a iluminação do palco. Por outro lado, alguns desses símbolos possuem uma ambigüidade característica do regime noturno-sintético, como é o caso do brinquedo e do facho de energia, os quais, embora sejam "triumfantes na fase ascendente"<sup>12</sup>, são objetos relacionais e incluem-se no *scheme* da fusão. O brinquedinho de armar sugere a eterna construção e reelaboração do trabalho em grupo, e remete à imagem de uma pirâmide de gente, como num circo, onde há o encaixe, a intimidade, a ligação de viscosidade e dependência entre os companheiros, onde a atuação do 'grande' (a pessoa em destaque) depende do poder do pequeno (a base da pirâmide). O facho de energia remete ao ligar místico com o universo cósmico, e ao objetivo de harmonização. A lua, embora iluminada, é um astro que não tem luz própria, e é ainda um elemento cíclico,

estando ligada ao tempo cíclico das estruturas sintéticas. A imagem da pintura em movimento, que reúne movimento e cor, também está inserida no regime noturno, porém místico da imagem, e cujo realismo sensorial remete ao *scheme* da animação, dando a idéia da metamorfose e do movimento que são próprios à dança.

Os seguintes trechos das entrevistas conduzem ao tema da Aprendizagem:

*Sujeito 3. Uma taça vazia, sendo enchida e depois esvaziada de novo, sendo bebida para poder ser cheia novamente, um copo pronto para ser repleto e matar a sede e depois ficar vazio de novo para poder sempre entrar as coisas, nunca está cheio, sempre um copo vazio, para estar sempre podendo ser preenchido por alguma coisa.*

*Sujeito 4. A cruz de Cristo. Eu ainda acho que é a cruz de Cristo, porque me exige, exige de mim um trabalho diário que não é fácil. É refazer a técnica da dança todos os dias.*

*Sujeito 15. Um jarro, vazio, redondo aqui, em cima fino, transbordando...como se alguém tivesse ali e quisesse sair, somos nós mesmos, em cena.*

*Sujeito 5. Um dado...ele tem pontos....tem limite.*

*Sujeito 7. Um objeto que representa a dança... uma massa de modelar, por ser uma coisa que você possa moldar, que você possa deixar em pé, deixar deitado, que você possa criar, desenhar em cima da massa, a dança é isso, são os bailarinos trabalhando para o coreógrafo dizer assim: 'eu quero que vocês façam isso' e a gente tem que estar preparado para fazer isso que ele quer .*

*Sujeito 8 A dança é uma linha curva que volta a se encontrar, é uma espiral, você vai e volta, e se você é muito honesta, esse espiral vai te levando para cima, você vai crescendo, você vai crescendo como gente, como artista... você vai e volta mil vezes, e às vezes você está do lado de alguém que está começando, e do lado de uma pessoa que está ali já há muito tempo, e vocês estão do mesmo lado, fazendo a mesma curva, só que cada um tem uma estrada diferente nas costas. ...dança para mim... pode resumir numa espiral ... a vida toda você fica ali.*

*Sujeito 10: Do repertório ... para mim era como água que corria, o rio, a cachoeira, o mar, que às vezes tem um momento mais revoltado, mais forte, depois mais tranquilo.*

*Sujeito 13. O círculo, é sempre tem essa idéia circular, apesar do palco ser quadrado, estou dentro de um círculo, porque todos os lados meus serão vistos, então só pode ser girado, círculo, posso estar olhando para lá, mas aqui tem uma função... ela continua a projetar-se...e eu participo também das minhas costas,...todos os lugares são interessantes, atrás do calcanhar ou na frente*

---

<sup>12</sup> Danielle Rocha Pitta. Métodos do Imaginário. p. 30

do dedo, tudo isso participa, pode estar para trás, o público vendo de frente, mas ele tem que ter participação, senão não se completa nada.

*Um das imagens mais bonitas ...é uma coreografia que tem um pára-quedas...em "Sanctus". Acho ...altamente científico, e que é belíssimo, ...eu fazia aquilo, entrava, eu ficava olhando assim para cima....A sensação de estar sendo envolvido pelo universo, ...como se o céu viesse, e aquilo desse um banho...geralmente os momentos de adereço são momentos que você consegue relaxar... naquele momento eu podia soltar o corpo todo, ...um relaxar.*

*Sujeito LL (grupo Gênesis). Uma mola, ela é circular, para mim o círculo é a figura geométrica mais perfeita que existe. O círculo, ele tem equilíbrio, harmonia, só tem dois lados, dentro e fora e não existem muitas dualidades, para mim é o símbolo da perfeição. E espiral porque eu acredito que é crescimento constante, pelo menos trabalho para isso, e de uma forma mais concreta, é que se me apertarem muito, se soltar eu vou pular, quando me soltar eu vou pular.*

*Sujeito 7:Um que definisse a Companhia ...um violino ou piano ...Piano por ser um instrumento antigo que você pode tirar coisas modernas e pode dar o clássico, e o violino porque é um instrumento aprimorado de um outro, que é a rabeca, no caso, que o pessoal do popular conhece muito que é a rabeca, que é um violino menos trabalhado. Seria a definição do piano e do violino, que veio de uma coisa evoluída e que já está mais evoluído, que tende a evoluir, você pode tirar coisas mais aprimoradas em dança.*

*Sujeito 9. Dança, sapato, sapatilha, bem daquele par de sapatilha bem rasgado, bem desgastado, bem usadinho, bem furadinho, confortável, é aquele que presta... par de sapatilhas, bem surradas, bem velhas... fica ali toda energia do seu corpo, do seu trabalho, caracteriza bem aquela coisa de todo dia, esfregando o chão e deixando o meu trabalho registrado ...as marcas que a gente não pode mostrar daqui de dentro... eu acho bonita aquela coisa velha, desgastada, que representa bem o sacrifício que é o trabalho duro.*

*Sujeito 10. Eu veria a figura de um homem e de uma mulher, na Companhia,... o homem e a mulher em cena, e não os bailarinos.*

No tema da **Aprendizagem**, os objetos estão ligados ao regime noturno da imagem, ora místico, ora sintético, ambos referentes ao *scheme* da descida digestiva. O jarro e a taça, assim como o círculo, o pára-quedas, a mola e a espiral, são redondos e estão relacionados aos arquétipos da intimidade. O fato de estarem vazios, ou vazados, dá a idéia de serem preenchidos por algo, e em seguida, esvaziados para encher novamente, significa voltar ao princípio, ao começo, para recomeçar de maneira melhor. Também a cruz de Cristo remete à ciclicidade, ao tema da vida e morte, da morte e renascimento.

Os verbos *progredir* e *voltar*, fazem parte da trajetória rítmica de subida e descida, sugerida por esses objetos. Recorrendo à ligação que G. Durand faz entre os continentes e o regime noturno, o *scheme* encontrado aqui é o de conter, que associa-se aos gestos segurar, equilibrar, ações fundamentais para o bailarino, assim como seus opostos soltar e expandir. A sensação de estar envolvido pelo universo permitida pelo pára-quedas também envolve o gesto místico de estar contido, ou harmoniosamente protegido.

A imagem da espiral, também materializada na imagem da mola, pode ser relacionada com a transformação, na medida em que esta se movimenta ao infinito. É interessante observar como a espiral tem relação com o labirinto<sup>13</sup>, pois ambos remetem ao nascimento e à morte. A espiral é uma imagem associada a um tema aberto e otimista, tem um caráter cíclico, ao mesmo tempo que simboliza a evolução de uma força, o equilíbrio dos contrários, o equilíbrio dentro do desequilíbrio. Simboliza o movimento do espírito e mostra a relação do círculo e seu centro. Relaciona-se também ao dragão, à luta com o dragão<sup>14</sup>, à fecundidade e ao erotismo. O movimento da espiral é uma importante característica das danças giratórias dos dervixes, citados pelos bailarinos. Segundo G. Durand a espiral representa a permanência do ser através das flutuações da mudança<sup>15</sup>.

Assim como a espiral e a pintura, a massa de modelar lembra a transformação constante das formas, própria da atividade da dança. Associada à rede de gestos que liga os outros objetos, como o vaso<sup>16</sup>, por exemplo, a imagem da massa de modelar contribui para constituir uma cosmologia do grupo ligada ao aprendizado material e espiritual, à disciplina, à realização e à busca da perfeição. Esta tendência aperfeiçoadora parece se identificar com a estrutura progressista do regime sintético do imaginário, onde há uma confiança e vitória sobre o tempo.

---

<sup>13</sup> As danças labirínticas imitam a viagem dos mortos, o percurso cheio de obstáculos, cuja superação permite a entrada no mundo divino. Conforme Wosien, em Delos, a dança dos Geranos, que comemora o percurso de Teseu pelo labirinto cretense remete a esses circuitos laboriosos e heróicos dos iniciados pela obscuridade e o posterior encontro com a luz e a liberdade. O traçado das espirais nessa dança representa a continuidade da vida depois da morte, a insinuação da imortalidade no núcleo da experiência humana. (p. 27-28)

<sup>14</sup> O dragão representa a angústia existencial. Como a espiral reúne os opostos, ela simboliza as várias tentativas de matar o dragão, de uma maneira intermediária entre o heróico (com suas potentes armas) e o místico (que prefere transformar o dragão em harmonia).

<sup>15</sup> Jean Chevalier & A. Gheerbrant, Dicionário de Símbolos.

<sup>16</sup> Conforme G. Durand (1997: 53), a modelagem da argila seria uma tendência secundária da tendência geral de conter os fluidos, a qual tem um vaso como sua materialização.

Os outros objetos inseridos no tema da **Aprendizagem** estão, de alguma maneira, envolvidos numa dialética do contraste e da harmonização dos contrários, presentes nas estruturas sintéticas do imaginário. O par de sapatilhas, com o qual se escorrega e esfrega o chão, lembrando o esfregar tecnológico da rítmica copulativa, embora conduza à sensação de conforto, carrega a imagem do esforço e o sacrifício desse trabalho. Os instrumentos, embora não estejam numa relação de oposição, ambos podem significar o antigo e o novo, a tradição e a evolução, na produção artística da companhia de dança. Finalmente, o *scheme* místico 'unir' aparece na imagem do homem e da mulher, que juntos, simbolizam a conciliação sincrética, a reunião.

### 6.3. Redundâncias das imagens gestuais nas obras

Aqui utilizarei duas análises diacrônicas complementares das imagens recorrentes da dança, ambas visando os indicadores do trajeto antropológico da performance do grupo: uma baseada na dinâmica do movimento corporal (Laban), e outra baseada na schematologia de G. Durand, para quem os *schemes*<sup>17</sup> nada mais são do que os gestos pelos quais o homem entra em contato e interpreta o mundo que o circunda. Essa proposta de passagem da teoria de Laban à de G. Durand se deve ao fato de que ambos nos permitem tomar por base os princípios universais do movimento humano e relacioná-los com as diversas maneiras de dançar em contextos particulares contemporâneos.

As imagens analisadas, algumas em foto, outras em vídeo, foram as das obras Berimbau, Sanctus e Noch Einmal, O Eterno Silêncio do Começo e Pangea, coreografadas respectivamente por Luís Arrieta (as três primeiras), Simone Rorato e Tíndaro Silvano.

Quanto à primeira forma de análise, R. Laban compreende que os componentes constituintes das diferenças nas qualidades de esforço resultam de uma atitude interior (consciente ou inconsciente) relativa aos seguintes fatores de movimento: Peso (firme e leve ou suave), Espaço (direto e flexível), Tempo (súbito e sustentado ou contínuo) e Fluência ou Fluxo (controlada ou conduzida e livre). Os elementos que lutam contra o peso, o espaço, o tempo ou a fluência são respectivamente firmes, súbitos, diretos e

---

<sup>17</sup> Repito nota da introdução: *Scheme* é uma “generalização dinâmica e afetiva da imagem, constitui a factividade e não substantividade geral do imaginário. Faz junção entre os gestos inconscientes da sensório motricidade, as dominantes reflexas e as representações. São estes Schemes que formam o esqueleto dinâmico, o esboço funcional da imaginação, trajetos encarnados em representações concretas precisas” (G. Durand, 1997:42 )

controlados. Os elementos que são complacentes com os fatores de movimento são suaves ou leves, sustentados, flexíveis e livres (ver quadro anexo 3).

A proposta de análise é a de associar à estrutura heróica do imaginário os movimentos que lutam contra os fatores Peso, Espaço, Fluência e Tempo. Em oposição, àqueles que se entregam a estes, estão ligados à estrutura mística. A gradação entre um e outro corresponde à estrutura sintética.

A combinação de pelo menos três desses elementos dá a qualidade de um movimento. Tomando como exemplo algumas ações observadas nas coreografias, temos que, **Balançar** é um movimento que pode se realizar num espaço flexível, com leveza, num tempo contínuo. Já o fluxo pode ser livre ou conduzido. Assim, a ação de balançar apresenta a predominância de elementos místicos. **Sacudir** é leve, flexível e súbito. O fluxo é geralmente livre. Numa gradação diferente de entrega aos referidos fatores, a ação de sacudir se refere ao regime sintético da imagem.

Em algumas coreografias predominam movimentos flexíveis, noutras movimentos com linhas retas ou diretas. Recorrendo à schematologia de G. Durand, os movimentos circulares ou de espaço flexível podem se encaixar no Regime Noturno (estrutura mística ou sintética do trajeto antropológico). Já os movimentos que exigem posturas mais retas, se referem à estrutura heróica. A alternância de uma e outra qualidade de movimento está ligada à estrutura sintética. Se cada regime de imagem dá um tipo de resposta à angústia existencial, o regime sintético responde através da reunião dos contrários.

As ações e dinâmicas corporais encontradas –balançar e sacudir- e as que virão a seguir são também imagens simbólicas que correspondem às chamadas- *dominantes reflexas* na arquetipologia de G. Durand. Essas dominantes reflexas estão ligadas ao *scheme*, que seria “*uma categoria imaginária mais geral, aquela que se diferencia em arquétipo, depois em símbolo e em sintema*”<sup>18</sup>. Considerando que os arquétipos enquanto símbolos motores, e que os temas arquetipais podem ser vistos através de *schemes* verbais, e portanto, de ações, acredito que o discurso do corpo, presente na dança, pode ser uma importante forma de análise, juntamente com o discurso verbal falado. G. Durand coloca o *scheme* na raiz da figuração simbólica, e afirma que “*a mímica, a dança, o gesto são principais em relação à palavra, e sobretudo em relação à escrita*”<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup> Citado por Danielle Rocha Pitta em Métodos do Imaginário, p. 93.

Nesse sentido, identificar os gestos ou movimentos recorrentes e os verbos que correspondem a essas ações gestuais, é um passo para encontrar em qual dominante reflexa se encaixam essas ações e compreender o regime do imaginário predominante na dança da companhia. Considerando o fato de que todo símbolo está indefinidamente aberto à interpretação e que esta, por sua vez, só tem sentido dentro de um espaço-tempo cultural bem circunscrito, o tipo de classificação seguinte está a grosso modo, indicando um dos possíveis caminhos de compreensão do simbolismo do conjunto das coreografias, analisadas a princípio separadamente e depois comparadas entre si quanto às suas redundâncias.

### **1. O Eterno Silêncio do Começo**

**Ações:** Dentre todas as ações observadas nessa coreografia, as que predominaram foram:

GIRAR, ROLAR, RECOLHER, LEVANTAR E DESCER, e BALANÇAR

Em relação à dinâmica essas ações possuem: espaço flexível (sinuoso), fluência controlada, tempo lento (sustentado), peso leve e firme. Esses elementos se entregam mais do que lutam contra os fatores de movimento, o que pode indicar a predominância de um regime de imagem sintético.

Complementando a arquetipologia e schematologia de G Durand (ver quadro anexo 4), estas ações podem corresponder a alguns schemes, a maior parte deles pertencentes à dominante reflexa copulativa ou rítmica. Girar, rolar e balançar são considerados sintéticos; recolher é místico, e levantar e descer, são respectivamente heróico e místico, sendo que a repetição dos opostos gera uma ação sintética. O simbolismo da angústia existencial aparece justamente nesta oposição entre levantar e abaixar, ou seja, o enfrentamento da dificuldade de fazer renascer o mundo a cada momento a partir das suas cinzas. Os elementos de cena também contribuem para esta análise: As três árvores estilizadas em forma de cones verticais, flocos espalhados no chão, o candeeiro e a lua estão ligados ao regime noturno da imagem, que reúne o místico e o sintético, tendo como arquétipos o feminino, a fertilidade, o crescimento e a renovação da natureza.

### **2. PANGÉA**

---

<sup>19</sup> Idem.



**Ações:** Dentre todas as ações observadas nessa coreografia, as que predominaram foram:

SALTAR, JOGAR (SACUDIR), DESLIZAR, CONTRAIR (CONCENTRAR), JUNTAR-SEPARAR, JUNTAR

A dinâmica predominante dessas ações é a de espaço direto, peso leve, tempo rápido (súbito) e fluência livre. Dois desses elementos lutam contra e dois deles se entregam ao peso, espaço, tempo e fluência. Disso podemos concluir que o regime de imagem predominante seja sintético.

Entretanto, essas ações, quando classificadas no quadro (anexo 4), revelam a passagem pelos três regimes de imagem, na medida em que saltar é uma ação heróica; sacudir e deslizar são sintéticas; contrair é uma ação mística; e juntar-separar-juntar reúne a união sintética dos contrários. A dança começa de maneira heróica –a separação dos povos ou continentes, passa pela atitude mística – de interioridade e contato, e termina com a solução sintética de religação do grupo, simbolizando a reunião dos continentes.

### 3. NOCH EINMAL

**Ações:** As ações predominantes são:

IR E VIR=VOLTAR, REPETIR, APROXIMAR, ENTRAR

A dinâmica das ações é vista através do espaço direto, da fluência controlada, do tempo lento (sustentado), e do peso leve. Esses elementos dividem –se entre os regimes heróico e místico, gerando uma estrutura rítmica, sintética. A parede de luz é um componente ansiogênico do ritual coreográfico, o qual pode ser comparado à luta do herói contra o monstro, ou seja, à angústia existencial da passagem entre vida e morte. Apesar de haver uma ligação com a dominante postural, da matéria luminosa e visual, da ascensão e purificação, há sempre um refazer cíclico. As várias tentativas de chegar até a parede de luz, envolvem as ações de 'ir' (heróica), 'vir'(mística) e a de 'voltar'(sintética). A repetição do ato de se aproximar até conseguir entrar é uma ação própria do regime sintético. Não se trata de uma estrutura heróica, visto que o heróico batera na parede com martelos ou outros instrumentos cortantes, tentando eliminá-la ou destruí-la. Também não se refere ao místico, pois este se fundiria harmonicamente com a parede. Uma atitude sintética permite ir e voltar para progredir e superar a angústia do tempo.

#### 4. BERIMBAU

**Ações:** As ações predominantes são:

SALTAR, CONTRAIR, DESLIZAR, ELEVAR, CORTAR, TREMER, SACUDIR, ONDULAR  
( ou torcer)

A dinâmica predominante da coreografia tem espaço direto/flexível, fluência controlada, tempo rápido e peso firme, o que indica estar dentro de um regime de imagem heróico. Apesar dessas ações serem na maioria sintéticas (deslizar, tremer, sacudir, ondular), e mesmo que o saltar seja com o corpo contraído, tronco em arco para frente, e pernas dobradas, a maneira como são realizadas indicam força e virilidade. A ação de elevar (própria da técnica clássica) e a de cortar (o ar) são fortes e diretas, esta última lembrando os movimentos da capoeira. Ambas têm uma dominante reflexa postural. Logo, diz respeito à estrutura heróica do imaginário. <sup>20</sup>

#### 5. SANCTUS

Entre essas cinco coreografias, "Sanctus" é o único espetáculo completo (com duração de uma hora). Muito mais ações foram identificadas, quando comparadas às outras montagens, de maneira que convém destacar apenas as ações que ajudam a delinear o regime de imagem .

**Ações:** As ações predominantes são:

SALTAR, GIRAR, ENTRAR/SAIR, CARREGAR, TREMER (possessão),  
COBRIR/ENVOLVER, ENGOLIR

A dinâmica das ações é variada, mas a predominância é de um espaço flexível, fluência controlada, tempo rápido/lento, peso firme. Se por um lado, a maior parte das ações são noturnas, -místicas (carregar, cobrir, engolir) ou sintéticas (gitar, tremer, entrar/sair)-, por outro, a dinâmica como são realizadas essas ações indica que o regime de imagem das ações é heróico. No entanto, alguns momentos particulares, inclusive os que envolvem

adereços, vão dar um toque complementar místico à cena, tomando-a sintética. O scheme 'conter' está presente na cena em que o pára-quedas é utilizado como um objeto que evoca a imagem de uma bolha ou ovo cósmico. Esse objeto contribui na atualização simbólica de valorização cultural da interioridade desse scheme místico. A ação de engolir, que remete ao recebimento da hóstia numa missa também faz parte do regime noturno, no qual a dominante reflexa é a digestiva. Parte da coreografia é heróica, parte é mística, o que gera uma solução sintética para a angústia da dualidade 'corpo e alma'.

---

<sup>20</sup> Acredito que esta análise não esteja completa, visto que a coreografia 'Berimbau' fazia parte de um espetáculo inteiro e foi destacada para ser apresentada isoladamente, o que não nos permite uma visão completa. Talvez esta seja justamente a parte heróica do antigo espetáculo 'Berimbau'.

## 7- CONSIDERAÇÕES FINAIS

### Mitos predominantes- do explícito ao implícito

Para chegar aos mitos implícitos, vale citar quais os mitos explícitos presentes nos discursos das entrevistas, textos e programas dos espetáculos:

**Personagens históricos:** Castro Alves, Cristo,

**Personagens literários:** Fausto, Robin Hood.

**Personagens mitológicos:** Oxalá, Omulu, Iansã, Xangô, Oxóssi, Nanã, Oxum, Obaluaiê, Exu, Ogum, Oxóssi, Olorun, Orixá do Tempo, Iemanjá, Obatalá, Odudua, Baco, Zeus, demônio, Deus, São Jorge, Sísifo, Terpsícore (criatura semidivina, musa grega da dança e do canto coral, filha de Zeus e a mortal Mnemósia).

**Personagens mitificados**<sup>21</sup>: Barishnikov, Nijinsky, Nureyev, Judith Jamison, Ana Botafogo, Milton Nascimento, Michael Jackson, Marta Graham, Carlos Moraes, Antônio C. Cardoso, Luís Arrieta, Thomas Man.

Ao tentar fazer uma comparação entre os mitos gregos e os do Candomblé encontrados, descobri que, não apenas apresentam-se lado a lado no trabalho artístico do Balé Castro Alves, mas também que, como parceiros no ritual de cena, se permitem uma relação mútua, e cujas fronteiras culturais parecem não estar muito distantes<sup>22</sup>. Se Prometeu está mais relacionado ao esforço diário dos bailarinos, a atuação em cena é o momento de mostrar a virilidade de Ogum e a força e beleza de Iansã. Se Hermes predomina no conteúdo das coreografias, é Exú quem abre os trabalhos para entrar em cena, uma vez que é um agente mágico universal, que no candomblé serve para ligar os humanos aos Orixás, e uma entidade reconhecida pelo grupo como a célula *mater* da geração da vida.

### Sobre Prometeu

---

<sup>21</sup> Personagens que existiram em carne e osso, serviram de pretexto para a elaboração de um texto, de uma história, que não tem mais nada a ver com a história real deles. Foram mitificados na medida em que se construiu a respeito deles um relato, que não condiz mais com a história deles, mas foi ampliada e transformada.

<sup>22</sup> Ver com R. Segato, *Santos e daimones, a perspectiva de estabelecer a semelhança entre as crenças gregas e os cultos afro-brasileiros*.

Levando em consideração a recorrência da palavra “trabalho”, o mito de *Prometeu* aparece como suporte da inserção do bailarino e manutenção da sua imagem no mundo da dança cênica. Em relação à imagem da companhia, o que se pretende comunicar está relacionado de certa maneira com a técnica:

*Comunicar que é uma Companhia que trabalha de uma maneira contemporânea, utilizando todo o progresso técnico de dança e da técnica mesmo que envolve a própria dança. (sujeito 4)*

No trabalho dos bailarinos encontra-se a dialética esconder/mostrar, a exemplo de *Prometeu*, cujos bens ou dons foram escondidos pelos deuses, e só à custa de muito trabalho, recuperados. Lembrando uma concepção romântica<sup>23</sup> do artista, eles teriam o ‘dom’ ou talento de dançar, mas esse ‘dom’ precisaria ser trabalhado para ser mostrado. Esta lapidação é feita através do trabalho diário de limpeza de formas e aprimoramento de habilidades, passando pelo sacrifício físico, para que não seja mostrado em estado ‘bruto’:

*Eu ainda acho que sem disciplina nada se faz, sem vontade, sem disciplina nada se faz, não adianta talento... não adianta facilidade, sem trabalho, sem disciplina, nada se faz. (sujeito 4)*

Há todo um processo iniciático para a lapidação desse ‘dom’, no qual os bailarinos aprendem as regras de inclusão não apenas ao grupo, mas também nesse mundo da dança, que se resume às aulas, ensaios e apresentações de espetáculos. Aprendem ainda a conviver com o sacrifício físico, a esconder as dificuldades humanas e mostrarem os seus dons como se fossem capacidades sobre-humanas- a perfeição das formas, das linhas, dos movimentos. E através das formas e do gestual do corpo, aprendem a expressar a grande potência social de seu grupo.

*Eu estou machucada hoje, isso é um sacrifício também, porque você sabe que não pode parar, porque tem que estar em forma para dançar, para ensaiar, e ao mesmo tempo é um sacrifício eterno, porque você tá sentindo dor desde a hora que acorda até a hora de dormir de novo, então isso eu levo como sacrifício. (sujeito 2)*

<sup>23</sup> O objetivo romântico era o de atingir a perfeição idealizada dos deuses, e *Prometeu* está entre os heróis rebeldes e ao mesmo tempo reabilitadores do mal (ver G. Durand. *As Estruturas Antropológicas...*, p. 293). Embora a arte não seja mais vista como rebeldia, os artistas, especialmente os bailarinos, são ainda muitas vezes considerados vagabundos por sua própria família. Apenas quando são reconhecidos como profissionais, eles deixam de ser os “anjos rebeldes” e voltam a se integrar na sociedade.

Considerando que essa companhia se apresenta muito pouco ao público ao longo de cada ano, compreendemos que esse mundo de dança seja vivido para esse grupo, de uma maneira predominantemente reservada, quase às escondidas. Ao observarmos a relação dos bailarinos com a luz, podemos sugerir a existência de um simulacro em seus cotidianos, na medida em que, é um mundo protegido da luz do sol, que se mostra ao público principalmente através da iluminação artificial do teatro.

*De certa forma a gente consegue se distanciar do cotidiano quando está aqui dentro, porque quando está aqui dentro é que se distancia da realidade. Você se esquece desse mundo. Às vezes a gente fica assim, dias, meses que não vê o sol, só fim de semana, uma coisa que está no dia-a-dia, no cotidiano, a gente não vê o sol... a gente fica aqui em cima, às vezes a gente sai no intervalo, mas não tem sol no intervalo...e num lugar que tem sol praticamente o dia todo, mas como a gente trabalha ali dentro, então você não vê o sol. A gente entra de 1 hora, de 1 hora para lá, você não vê mais o sol. O sol morreu, o dia acabou, só existem as 4 paredes e a sala.(sujeito 11)*

É interessante observar o fato de que, na atividade com a dança, a intimidade mística da sala de ensaios é alternada em tempo de apresentação no palco, pela exposição heróica dos bailarinos à iluminação e ao público. A partir desse momento, já uma terceira estrutura parece predominar no decorrer do espetáculo: a sintética, de certa maneira proveniente dos temas vivenciados nas coreografias, os quais trazem a reunião dialética de elementos étnicos.

### Sobre Narciso

*Ser Narciso é ter que se cuidar, ter que se gostar, em nome de entrar dentro da profissão, a gente necessita do corpo, tem que demonstrar para a platéia um corpo perfeito, um corpo preparado para fazer os movimentos, para ser moldado, o tempo todo a gente está se vigiando, se malhando, se mostrando... isso exige um certo narcisismo, de você estar se olhando direto, se curtindo, se cuidando, com alimentação, com exercício. (sujeito 7)*

*Grupo de dança é bem diferente de outros grupos porque ...num grupo de dança você está diariamente competindo, não com os seus colegas, mas com você mesmo... uma arte narcisista, que passa uma aula todinha de frente para o espelho, você tem que o tempo todinho estar se vendo, usando roupa arrochada para ver os defeitos do corpo, se comparando o tempo todo com os seus colegas.. esse grupo para mim é*

*uma eterna aprendizagem, você diariamente se avalia e constantemente está a galgar passos maiores na escala da dança (idem).*

*Eu acredito muito no ser..., o desenvolvimento, a árvore em cima de uma montanha que muda ...que chama atenção e ela vai desenvolvendo<sup>24</sup> aos poucos, é o desenvolvimento gradual, nunca já ser uma grande árvore,...tinha que ir desenvolvendo do alto de uma montanha... é onde todo mundo observa, que dá o Ego do artista.(sujeito 3)*

A versão mais conhecida desse mito é a de que Narciso, aproximando-se de uma fonte para beber água, viu refletida a sua própria imagem. O adivinho Tirésias havia dito que se ele divisasse a própria imagem, fatalmente morreria. Irresistivelmente seduzido por sua beleza, permaneceu contemplando-a até se consumir. Nasceram de seu corpo raízes e ele se transformou na flor conhecida pelo seu nome. Sua lenda está ligada à de Eco, ninfa filha do Ar e da Terra, que apaixonou-se loucamente por Narciso, sem jamais ter conseguido o seu amor. A figura de Narciso simboliza, na literatura, o enamorado de si mesmo, o vaidoso, o convencido de suas virtudes e qualidades. Este, aliás, é o significado de “narcisismo”.

Vimos que a narrativa mítica tem a finalidade de dar explicações de maneira imagética, da causa dos fenômenos. Existem três aspectos fundamentais ao mito de Narciso: a figura (ou imagem de Narciso), a sua morte e a transformação de seu corpo em flor. Tanto Narciso como Eco perdem seus corpos, ela se desfigurando, e ele se transfigurando. A característica fundamental da imagem de Narciso refletida na água é a de aparecer como “um outro”. Quando ele se identifica com esse outro, ele tenta ser esse outro e acaba morrendo. Há uma dicotomia entre a imagem e a corporalização. O bailarino, que parece admitir a ligação de sua atividade com esse mito, vive em conflito entre o corpo real e a imagem idealizada desse corpo, que a tradição da dança cênica vem construindo ao longo de sua história.

### **Sobre Hermes e Dionísio**

Ao tratar de rituais alquímicos entre o universal e os elementos particulares (os símbolos da cultura), estamos nos remetendo ao mito de Hermes- Mercúrio, que tem como uma de suas funções, a de intermediário. G. Durand assinala que uma das explosões desse mito aconteceu na Renascença, quando houve um florescimento da alquimia, na qual

Mercúrio aparece como o grande agente da transmutação, o “intermediário” da obra. A forma de mediação de Mercúrio é a de assegurar o equilíbrio entre Apolo e Dionísio para que não atuem isoladamente.

Nesse sentido, o aspecto relacional é um de seus atributos mais importantes, e que lhe permite trazer à luz tesouros ocultos e socializá-los. Hermes é uma derivação da palavra grega que significa intérprete, cabendo mais a ele o papel de sábio do que o de herói. A companhia Castro Alves teria portanto, nos seus bailarinos, mensageiros- intérpretes culturais de formas simbólicas gestuais, sejam as que estão próximas da negritude baiana- , sejam as que permeiam o imaginário da tradição do balé ocidental.

Dionísio parece ser o outro mito mais revelado no mundo da dança. Uma das características dionisiacas é a virilidade, exaltada no culto grego, junto com a fertilidade e a fecundidade. No BTCA, tanto a força quanto a sensualidade são aspectos valorizados na maneira de dançar, tanto dos homens quanto das mulheres, sendo a virilidade considerada indispensável na maneira de dança dos homens do elenco.

Outra característica de Dionísio é apresentar uma imagem completa da fecundidade, ao mesmo tempo masculina e feminina. Essa dupla forma de energia é de certa forma valorizada pelos que compõem o elenco, como pudemos observar no momento em que uma bailarina destaca a presença de um equilíbrio entre o elemento masculino e o feminino na companhia, quando diz que a melhor maneira de representá-la seria através da imagem de um homem e uma mulher. Dionísio ainda revela uma força, um poder subversivo e noturno, contrastando com a força diurna organizada e masculina de Apolo.

Na poesia de Nietzsche em *Assim Falou Zaratustra (1885)*,<sup>25</sup> há a exaltação do “demônio dionisiaco”, ressaltando sobretudo dois aspectos do dionisismo: a dança e a embriaguez. Quanto ao ‘demônio dionisiaco’, Brunel<sup>26</sup> encontrou em *O Nascimento da Tragédia (1872)*, de Nietzsche, outras duas características associadas a Dionísio, que são a voluptuosidade e a crueldade, o que demonstra a ambigüidade desse deus, com faces de excitação e magia, alegria e furor, vida e morte. Se a dança é dionisiaca por essência, podemos compreender que, de fato, o ato de interpretação do bailarino abre espaço para a encarnação desses sentimentos ambivalentes, e, mesmo que este não assuma

---

<sup>24</sup> Referente ao termo francês *developpé*, que significa um movimento de desenvolver ou esticar a perna.

<sup>25</sup> Cf. P. Brunel, *Dicionário de Mitos Literários*, p. 236.

<sup>26</sup> Op.cit.



personagens explícitos como no teatro, encarna em alguns momentos o deus Dionísio da metamorfose. Essa metamorfose é ressaltada por um bailarino:

*O grande luxo de ser artista é porque a gente pode ser Baco, e a gente pode ser Zeus, a gente pode ser demônio, a gente pode ser Cristo, a gente pode ser Fausto ou o herói Robin Hood, então a gente pode ser Thomas Man ou seja lá quem for. E assim vai, acredito que ser artista dá essa liberdade de ter várias caras, de chorar, de rir, de ritualizar tudo e mitificar tudo. (sujeito 3)*

Se na Grécia o culto de Dionísio tinha uma função de catarse, liberando o homem de seus impulsos cruéis, em Roma, seu culto orgiástico transformou-se em festa licenciosa para Baco, cuja imagem é a do deus do vinho e músico alegre das bacanais, versão esta muito difundida na pintura clássica européia. No culto ao deus Dionísio, os devotos caíam desfalecidos após uma dança vertiginosa, através da qual acreditavam sair de si pelo processo do êxtase. Esse sair de si seria uma superação da condição mortal humana, uma ultrapassagem heróica e entusiasmada, um estado em que a pessoa se transforma em outra, à semelhança do ator.

Uma das versões do aparecimento da dança enquanto forma de arte no ocidente é a de sua participação, durante a representação dramática, na evocação de Dionísio pelo coro trágico do teatro grego, estando associada portanto, à libertação, à catarse e à imortalidade. Há uma diversidade de interpretações sobre a personalidade complexa de Dionísio. No entanto, há um consenso sobre a existência da embriaguez báquica e a possessão das Mênades nas danças das bacantes, comparadas por Brunel às danças rituais dos dervixes que giram, dos Shakers<sup>27</sup> americanos, dos hasidims judeus e dos xamãs siberianos. O delírio das bacantes, descrito por Brunel como movimentos convulsivos espasmódicos, flexão do corpo para trás e movimentos circulares da nuca, pode lembrar a possessão das entidades espirituais no Candomblé. E é justamente a sensação de um movimento realizado com a fluência liberada, que nos remete a Dionísio.

### **Passagem do Dionisíaco para o Apolíneo**

Os ensaios são a ponte de ligação maior entre a sala de aula/ensaios e o palco, entre o caráter apolíneo da ordem e disciplina individual e a soltura dionisíaca do estar em cena com o grupo. Apolo está muito próximo de Prometeu na valorização da consciência e da

disciplina, do pensamento racional, quando se está trabalhando numa companhia profissional. Este sujeito, quando perguntado pelos sentimentos de dançar juntos, responde em relação ao sentido diurno da visão, e diz que isso é quase científico:

*Me vem uma visão de fora para dentro, uma visão grupal, geralmente quando eu estou dançando em grupo...eu tenho que saber onde é o ponto onde eu estou, muitas vezes você tem que procurar a luz, ver o efeito, você tem que procurar entrar na luz, ser iluminado, então isso é quase científico...é muito científico essa coisa de palco, efeito, atuação, não é viagem de ácido não.(idem)*

As pulsões do apolíneo e do dionisiaco manifestam-se na vida humana através dos estados estéticos, respectivamente, do sonho e da embriaguez. O mesmo sujeito, ao considerar como emocional o próprio ato de estar presente, privilegia o estado apolíneo em detrimento do dionisiaco.

*Emoção é o ato de estar ligado, já é uma emoção, o ato de fazer já é uma emoção, se o bailarino gesticula com precisão, isso já é uma emoção...o ato já é emocional... porque eu estou buscando aquele equilíbrio...muitas vezes o emocional é encarado como descontrole...o equilíbrio é estar presente, eu estou exatamente ali, eu estou fazendo isso agora nesse momento, essa busca que é o equilíbrio...a não presença te desequilibra...só curte se está sob controle, se está concentrado.(idem)*

Quando o artista vai para o palco, há uma retomada do sentido da arte vinculada à vida, no sentido de Nietzsche. Na sala de aula, no entanto, é forte a influência do pensamento de Platão, que levou a arte a se relacionar mais com a ciência, valorizando a razão e a consciência como critérios pelos quais se deve orientar toda a produção estética. É nesse sentido que o bailarino tenta racionalizar ao máximo sua experiência com a dança:

*Eu acho que, justamente, no final desse processo aí você tá mais inteirado com tudo, não correr da sua vida que você diz real e ir para ilusão, porque esse processo não é fazer dança com ilusão, muita gente pensa que é viagem, que interpretar é viagem, ...não, ali é matemática viva, é ciência, é física, é cálculo, e tudo isso tem um sabor maravilhoso, que a viagem não dá, muitas vezes a viagem acontece e você tá ausente e ausente você não aproveita.(sujeito 13)*

---

<sup>27</sup> A coreografia *A Dança dos Eleitos*, da bailarina Doris Humphrey, uma das criadoras da dança moderna americana, tratava da fé da seita religiosa dos *Shakers* na liberação do pecado.

Novamente este sujeito recoloca o fato de estar sob controle como uma condição para o sagrado:

*O sagrado para mim é estar comigo, o sagrado é estar presente, o grande milagre é estar presente...a gente fica mais ativo para a vida.(idem)*

Retomando a tríade rito-mito-etnicidade, podemos compreender a maneira como a liberação corporal é permitida aos bailarinos, na medida em que a coreografia se aproxima de elementos étnicos-rituais, presentes na dimensão sagrada. Talvez esteja nesse sentimento do sagrado- realizado no espaço do palco, através de um produto cultural que é a dança-, a passagem para o dionisíaco, para a embriaguez, estado em que, para Nietzsche, são eliminados os laços com o individual, ou seja, ocorre a dilaceração do *principium individuum* pela intensificação das emoções dionisíacas. Nesse sentido do êxtase dionisíaco, este bailarino diferencia o lado bom e o lado negativo do sair de si, dependendo do que a coreografia exige, fazendo a diferença entre “Pangéia”, que permite uma maior liberação e “Noch Einmal”, que exige precisão:

*Em Pangéia, uma liberação, uma coisa de pensar menos e curtir mais, até pela facilidade,... é quase uma criação coletiva, então o corpo já fica livre, ...fica único, fica mente e corpo, não se separa... por exemplo, um “Noch Einmal”, você já se divide, já tem que criar uma outra atenção, tem que saber contar, tem que saber andar, ...você trabalha muito com a mente. (sujeito 3)*

De uma maneira diferente do sujeito 11, que dá ênfase à intuição, o sujeito 3 fala da predominância do mental que muitas vezes a atuação exige, no sentido de um certo controle para não sair de si:

*Durante é o mental que atua, porque você não pode errar, você tem que tá se projetando, ...tem uma matemática ali, uma simetria, uma coisa simétrica que é conduzido por ali, se desvia um pouquinho, uma ‘petit’ ausência, você está assim de bobeira, e ... ausentou. Aí dançou, até retomar é perigoso demais. Pangéia, isso te acaba..., uma ausência, de repente você tá ausentou, você cai e levanta e pega o ‘ comboio’ de novo .*

Parece que a sensação do ‘sair de si’ tem ao mesmo tempo um lado positivo e um negativo. Entrar em êxtase pode ser perigoso quando é necessário manter a precisão de movimentos e evoluções do coletivo em cena. À maneira dos interditos gregos, ultrapassar a medida dos mortais e aspirar a dos deuses imortais, poderá levar o herói à

punição, ou seja, à cegueira da razão. No entanto, alguns momentos de êxtase são inevitáveis e parecem acontecer com frequência durante a atuação em cena.

Isso nos ajuda a compreender de que maneira a atividade dos bailarinos os distancia um pouco de seus discursos prometeicos. Enquanto Prometeu está na sala de aula, especialmente nas atividades que envolvem as aulas de técnica clássica, Ogum está ligado à atuação em cena, momento onde a energia dos orixás e a força dos negros são evocadas. No espaço do palco, além de Dionísio, os mitos de Hermes, Exú e Ogum, parecem estar predominando como mitos implícitos, se levarmos em consideração alguns aspectos, que vão além da valorização da técnica, na maneira alternativa de preparação corporal e na atuação extracotidiana dos bailarinos.

Prometeu se enfraquece a partir do momento de uma certa desvalorização do mitema do benefício através da técnica, como diz G. Durand em *Mito e Sociedade*. E através do exercício da metáfora, pudemos observar a importância dada pelos entrevistados à contemplação estética do mundo, através do mundo da dança. A metáfora, diz Maffesoli, “permite passar da conquista prometeica da natureza e da cultura às simples contemplações das mesmas” (1998:147).

O acesso aos métodos alternativos que produzem bem estar e consciência corporal, como Feldenkrais, Pilates, etc., contribuem para a predominância do regime noturno, em detrimento do diurno no grupo, para a penetração em um centro, invocando os arquétipos da descida digestiva, na qual o calor interior da intimidade se estabelece como fundamental. Conforme G. Durand, a descida é lenta e interiorizada, a subida é o apelo à exterioridade, a um para além do camal.

Durante a atuação em cena, ao imaginar-se transcendendo o físico e passando para o lado da energia, o bailarino está em ascensão, num palco iluminado artificialmente e está exposto a uma platéia, da qual recebe elogios após o espetáculo, legitimando sua volta ao mundo cotidiano com status superior. Ao mesmo tempo, durante a atuação, cada um precisa dar conta de sua interioridade, mantendo o calor corporal necessário à boa execução da coreografia. Neste diálogo entre a exterioridade e a interioridade, entre ser imortal e mortal ao mesmo tempo, os bailarinos se encontram no caminho para o prazer absoluto.

## Ser imortal: Zeus, Cristo ou Olorum; Dionísio, Hermes ou Exu; São Jorge, Prometeu, Ogum

Os mitos implícitos, assim como os explícitos, não são todos ocidentais, na medida em que os mitos do candomblé fundamentam a identificação da companhia com a identidade baiana. As imagens da tradição grega, junto às africanas, contribuem na construção de uma cosmologia do grupo, baseada na crença em um horizonte não-cristão para a afetividade humana.

Apesar do mito de Cristo aparecer no discurso, nesse campo de atividade com a dança não há espaço para o sofrimento cristão, na medida em que o que se considera sacrifício, não passa pelo sentimento do sofrer. Antes, o sacrifício é visto como uma missão que deve ser 'naturalmente' cumprida. E o que supera qualquer sacrifício é a fantasia e a mágica da transformação de si como rotina na atividade de atuar em cena com a dança. O poder de transformação do artista lembra a metamorfose dionisíaca de poder ser Baco, poder ser Zeus, demônio ou Cristo.

Conforme G. Durand, o procedimento do mito, do devaneio ou do sonho, é repetir as relações simbólicas que o constituem, de maneira que tal redundância assinala sempre um mitema. Se no mito de Hermes, o que predomina é o mitema do *mediador*, qualidade das trocas, do comércio e das encruzilhadas, podemos compará-lo ao Exu evocado para abrir os caminhos do diálogo. Se cada mitema- ou ato ritual é portador de uma mesma verdade que a totalidade do mito ou do rito, reconheço que é justamente a redundância deste mitema da mistura, troca e diálogo, o que faz das coreografias dançadas pelo Balé Castro Alves, um ato ritual. E através desse mitema, através do qual também vivenciam as ambigüidades do *sagrado*, os integrantes resolvem sua angústia existencial. A proposta da companhia é a de estabelecer o diálogo, seja entre as etnias, seja entre o sagrado e o profano, entre o ator e o público, entre o heróico e o místico. Com uma frase de G. Durand, concluo meu pensamento, na medida em que abro a discussão em cima da provisoriedade dessas conclusões acerca da predominância do regime de imagem sintético na arte e no *ethos* do grupo Castro Alves:

*Uma grande obra de arte talvez seja totalmente satisfatória na medida em que nela se encontram misturados o acento heróico da antítese, a nostalgia terna da antífrase e as diástoles de esperança e de desespero<sup>28</sup>.*

<sup>28</sup> G. Durand, citado por Rocha Pitta. Métodos do Imaginário, p- 115.

## 8. BIBLIOGRAFIA

---

- AUGÉ, Marc. *A Guerra dos sonhos: Exercícios de etnoficção*. Campinas: Papirus, 1998.
- BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. Rio de Janeiro: Livraria Eldorado Tijuca Ltda, 1976.
- *A Terra e os Devaneios da Vontade*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- *L'air et les songes: essai sur l'imagination du mouvement*. 1943.
- BARBA E. & SAVARESE N. *A Arte Secreta do Ator- Dicionário de Antropologia Teatral*. São Paulo: Editora Hucitec, 1995
- BASTIDE, Roger. *Sociología de la Religión*. Barcelona: Ediciones Júcar, 1986. Tomo 2.
- BERGER & LUCKMANN. *A Construção Social da Realidade: tratado de sociologia do conhecimento*. Petrópolis: Vozes, 1976
- BIÃO, Armindo. *Etnocenologia e as Artes Contemporâneas do Corpo na Bahia*. Revista de Antropologia. Série "Imaginário", Vol I, Nº 1, UFPE, 1995.
- BOSI, Alfredo. *Fenomenologia do Olhar*. In: Novaes, A. (org.) *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, s/d.
- BRUNEL, Pierre. *Dicionário de Mitos Literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- CALAMARO, Lúcia. *De Cuerpos y Viajes - Transferencia Intercultural de Formas Espectaculares*. I Colóquio internacional de Etnocenologia. Instituto de Cultura de Morelos. Texto xerocado. Morelos, 1996.
- CANTON, Kátia. *E o Príncipe Dançou. Da Tradição Oral à Dança Contemporânea*. São Paulo: Ática, 1994.
- CARVALHO, José Carlos de P. *Antropologia das Organizações e Educação: um ensaio holonômico*. Rio de Janeiro: Imago, 1990.
- CASTRO, Rita C. A. *Da Persona ao Si Mesmo- Uma visão antropológica do teatro de pesquisa*. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Antropologia da UnB, 1991.
- CAZENEUVE, Jean *Sociología del Rito*. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1971.
- CHEVALIER, J. & GHEERBRANT. A. *Dicionário de Símbolos*. São Paulo: Edições Loyola, 1992.
- CONRADO, Amélia V. S. *Dança Étnica Afro-Baiana: uma educação movimento*. Dissertação de Mestrado em Educação da UFBA, 1996.
- DORFLES, Gillo. *O Devir das Artes*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

- DOUGLAS, Mary. *Pureza e Perigo*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- DURAND, Gilbert. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 1997
- \_\_\_\_\_. *Mito, Símbolo e Mitodologia*. Lisboa: Editorial Presença/Martins Fontes, 1981.
- \_\_\_\_\_. *A Imaginação Simbólica*. São Paulo: Cultrix, Edusp, 1988.
- \_\_\_\_\_. *O Imaginário. Ensaio sobre as Ciências da Filosofia da Imagem*. Trad. Maria Aparecida Nogueira. s/d.
- DURKHEIM, Emile. *As Formas Elementares da Vida Religiosa*. São Paulo: Martins Fontes, 1968.
- ELIADE, Mircea. *Mito e Realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- \_\_\_\_\_. *O Sagrado e o Profano. A Essência das Religiões*. Lisboa: Edição Livros do Brasil, (s/d)
- FELÍCIO, Vera L. G. *A Imaginação Simbólica nos Quatro Elementos Bachelardianos*. São Paulo: EDUSP, 1994.
- GARAUDY, Roger. *Dançar a Vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980
- GLEISER, Marcelo. *A Dança do Universo: dos mitos de Criação ao Big Bang*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- GRAHAM, Martha. *Memória do Sangue*. São Paulo: Siciliano, 1993.
- GRASSI, Ernesto. *Arte e Mito*. Lisboa: Livros do Brasil, s/d.
- HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1998.
- HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- JULIEN, Nadia. *Dicionário dos Símbolos*. São Paulo: Ridde, 1993.
- JUNG, Carl G.. *Símbolos da Transformação. Obras Completas de C. G. Jung. Vol 5*. Petrópolis: Vozes, 1986.
- KAEPLER, Adrienne. *Dance in Anthropological Perspective*. Ann. Rev. Antropol., 1978, p- 31-49.
- KANDINSKY, Waslav. *De lo espiritual en el arte*. Buenos Aires: Galatea Nueva Vision, 1960.
- KEALIINOHOMOKU, J. *An Anthropologist Looks at Ballet as a form of Ethnic Dance*. In: What is dance? Readings in theory and criticism. Roger Copeland & Marshall Cohen. Oxford University Press, 1983.
- LABAN, Rudolf. *Domínio do Movimento*. São Paulo: Summus, 1978.
- LABURTHE-TOLRA, P. *Etnologia-Antropologia*. Petrópolis: Vozes, 1997.

- LE BRETON, David. *La Sociologie du Corps*. Paris: Presses Universitaires de France, 1992.
- LOPES, R. F. *Balé Teatro Castro Alves da Bahia e Sanctus: Dança Ritual*. Revista Dançar. São Paulo, ano III, n 13, p. 22-23, 1985.
- MAFFESOLI, Michel. *O Paradigma Estético.(A Sociologia como Arte)*. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Nº 21/1986.
- \_\_\_\_\_. *O Tempo das Tribos; o declínio do individualismo nas sociedades de massa..* Rio de Janeiro: Forense, 1987.
- \_\_\_\_\_. *No Fundo das Aparências*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Elogio da Razão Sensível*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.
- MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. VOL II. São Paulo: EPU, 1974.
- MENDES, Miriam G. *A Dança*. São Paulo: Ática, 1985
- \_\_\_\_\_. *A Dança como Meio de Expressão do Mito*. São Paulo, mimeo, 1988.
- MOMMENSOHN, Maria. *Katherine Dunham. A dança em busca de um novo humanismo*. Revista Dançar. São Paulo, ano V, n 21, p. 12-13, 1987.
- MORIN, Edgar. *O Método III: O Conhecimento do conhecimento 1*. Lisboa: Publicações Europa-América, Lda, 1996.
- MULLER, Regina. "O corpo em movimento e o espaço coreográfico : antropologia estética e análise do discurso do estudo de representações sensíveis" in Niemeyer, A.M. e Godoi, E.P. (orgs), *Além dos Territórios: um diálogo entre a etnologia indígena, os estudos rurais e os estudos urbanos*. São Paulo: Mercado de Letras. 1998.
- NAVAS, Cássia. *Imagens da Dança em São Paulo*. São Paulo: IMESP, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Dança e Mundialização*. São Paulo: Hucitec, 1999.
- NÓBREGA, Nadir. *Dança Afro: Sincretismo de Movimentos*. Salvador: UFBA, 1991.
- NIETZSCHE, F. *O Nascimento da Tragédia* in: *Obras Completas; Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- OTTO, Rudolf. *O Sagrado*. Rio de Janeiro: Edições 70, Brasil, LTDA, 1992.
- PITTA, Danielle Perin Rocha. *Imaginário, Cultura e Comunicação- Métodos do Imaginário*. Mimeo, 1995.
- POUTIGNAR, Philippe. *Teorias da Etnicidade. Seguindo de grupos étnicos e suas fronteiras de Fredrik Barth*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.
- PRADIER, J-M. *Etnocenologia: A carne do espírito*. In: Revista Repertório Teatro & Dança. Ano 1, nº 1/ 1998.2.(9-21) Salvador, UFBA



- REGIS DE MORAIS. *A Consciência Mítica: Fonte de Resistência do Sagrado*. in: Regis de Moraes, (org). *As Razões do Mito*. Campinas: Papirus, 1988.
- RIVIÈRE. Claude. *Os Ritos Profanos*. Rio de Janeiro: Vozes, 1996.
- RODRIGUES, Graziela. *Bailarino, pesquisador, intérprete*, processo de formação. Rio de Janeiro, Funarte, 1997.
- SEGATO, Laura Rita. *Santos e Daimones: o politeísmo afro-brasileiro e a tradição arquetipal*. Brasília: Editora UNB, 1995.
- SODRÉ, Muniz. *Reinventando @ Cultura*. Petrópolis: Vozes, 1886.
- STEINER, Rudolf. *Arte e Estética segundo Goethe*. São Paulo: Editora Antroposófica, 1994.
- SUCENA, Eduardo. *A Dança Teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura: Fundacen, 1989.
- SÜFFERT, R. R. *Bailarina: Imagens da Construção de um Feminino*. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Antropologia da UnB, 1994.
- TEIXEIRA, M. C. S. *Antropologia, Cotidiano e Educação*. Rio de Janeiro: Imago, 1990.
- TERRIN, Aldo N. *Nova Era- A religiosidade do pós-moderno*. São Paulo: Edições Loyola, 1996
- TURNER, Victor. *O Processo Ritual. Estrutura e Anti-Estrutura*. Petrópolis: Vozes, 1974.
- VAN GENNEP, Arnold. *Os Ritos de Passagem*. Petrópolis: Vozes, 1977.
- VIANNA, G. *Psicologia/Arte no pensamento filosófico de Nietzsche*. In: *Psicologia Ciência e Profissão*, 1/2/3/95 (pp. 30 3-31).
- WOSIEN, Maria Gabriela. *Danças Sagradas.Mitos-Deuses-Mistérios*. Madrid, Edições del Prado, 1996.

## **ANEXOS**

## ANEXO 1

### ROTEIRO DE ENTREVISTAS

As entrevistas foram feitas a partir de algumas questões principais, as quais iam ou não sendo contempladas, na medida em que surgia oportunidade ao longo das conversas com o grupo. São questões relativas à história de vida, à imagem e ao repertório da companhia, à companhia enquanto grupo de dança, e ainda relativas à atuação em cena.

- Você podia falar um pouco da sua experiência pessoal em dança, o que levou você a se envolver com a dança?
- E a sua história dentro da Companhia? O que levou você a participar do B.T.C.A.?
- Teria alguma coisa de diferente no trabalho da Companhia em si que atraiu você?
- Qual era a imagem que você tinha dessa companhia?
- Como você considera ou define esse estilo de dança do Castro Alves?
- Qual seria a diferença do trabalho dessa companhia para outras que você participou?
- Quais as temáticas já trabalhadas pelo grupo?
- Como são escolhidas as temáticas do repertório?
- O que é que teria de novo para você no repertório do B. T.C.A.?
- Que movimentos são próprios a 'tal' temática? Ou você podia falar um pouco do gestual que caracteriza 'tal' dança?
- Como é para você dançar conteúdos, ligados a essas temáticas?
- E como você se sente dançando esse repertório?
- Que tipo de temática você se sentiu melhor dançando?
- Em que momentos você se sentiu melhor, em termos de atuação?
- Vocês teriam alguma característica que os diferenciariam de outros grupos de dança da Bahia ?
- E em relação à forma física, há um trabalho específico que diferencia vocês?
- Você acha que os bailarinos da Companhia têm um gestual próprio?
- Como se sente antes de entrar em cena?
- Que tipos de sensações e emoções você já experimentou?
- Que sentidos você percebe que são mais solicitados durante a atuação?
- Alguma coisa teria se modificado em você a partir do momento que você está envolvido com esse trabalho?
- Este trabalho lhe permite de alguma maneira, distanciar-se da realidade da vida cotidiana?
- Como é esse sentimento de dançar junto, estar junto na coreografia?
- E o público, como é para você atuar em público?
- O que você acredita que passa para as pessoas da plateia?
- Como você se sente no final de cada espetáculo realizado?
- Que objeto poderia representar o trabalho com dança?
- Que elementos cênicos (objetos e imagens) ligados ao espetáculo são significativos para você?

## ANEXO 2

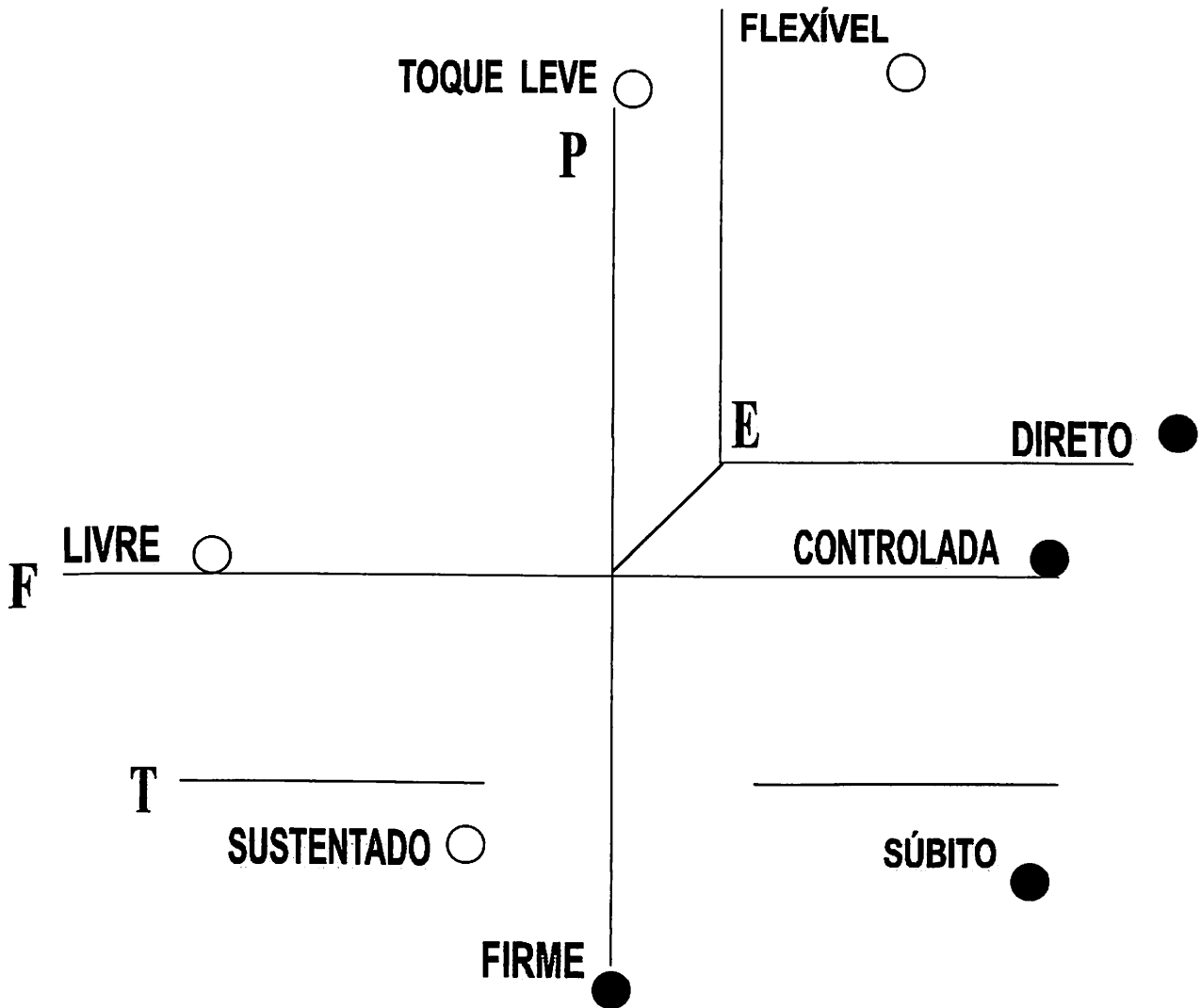
### QUADRO DE ANÁLISE DOS GESTOS\*

Estruturas do Imaginário	Regimes ou Polaridade	Dominantes Reflexas	"Schemes" verbais e Arquétipos "epítetos	Alguns Schemes verbais	Algumas ações das coreografias
Esquizomorfa ou Heróica	Diurno	Postural (com os derivados "manuais" e auxílio das sensações de distância (visão, áudio-fonação)	Distinguir (separar#misturar) (subir#cair) (puro#sujo) (claro#escuro) (alto#baixo)	Schemes Divergentes: Abrir, dilatar, separar, sair, encher, destacar, cortar, dispersar, ir	Levantar/ Elevar Saltar Separar Ir Sair Cortar
Mística ou Antifrásica	Noturno	Digestiva (com auxílios "cenestésicos", "térmicos" e derivados "táteis", "olfativos" e "gustativos")	Confundir (descer, possuir, penetrar, profundo, calmo, quente, íntimo, oculto)	Schemes Convergentes Diminuir, fechar, concentrar, entrar, apertar, ligar, colar, fusionar, vir	Descer Contrair Recolher Juntar Vir Entrar Carregar Engolir Cobrir
Sintética, Disseminatória ou dramática	Noturno	Copulativa (com derivados motores "rítmicos" e auxílios sensoriais (kinésicos, rítmico-musicais, etc)	Religar (crescer, progredir, voltar, refazer, adiante, futuro, atrás, passado)	Schemes Avergentes Mudar, ficar, balançar, girar, voltar, escorregar, refletir, bater, atravessar, trocar, substituir, dar	Girar Rolar Balançar Deslizar Jogar (sacudir) Voltar Repetir Aproximar Tremor Ondular/ torcer

\* Quadro elaborado a partir dos quadros existentes sobre a Arquetipologia e a Schematologia de G. Durand e Dominique Raynaud. Ver G. Durand. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário* e também D. Rocha Pitta. *Métodos Do Imaginário*.

### ANEXO 3

#### GRÁFICO DOS FATORES DE MOVIMENTO (Rudolf Laban, 1879-1958)



**P = PESO**  
**E = ESPAÇO**  
**F = FLUÊNCIA**  
**T = TEMPO**

**Obs.:** Os círculos cheios mostram os elementos que lutam contra; os círculos em branco mostram os elementos que se entregam ao Peso, o Espaço, a Fluência e o Tempo.

## ANEXO 4

### TEXTOS SOBRE AS OBRAS COREOGRÁFICAS

**“Ilhas”** (texto de Victor Navarro)

*“Inicialmente não havia uma idéia coreográfica nem uma história a seguir. O Ballet Ilhas desenvolveu-se a partir da música de King Crimson, que tinha muito a ver com a minha impressão da Bahia e porque possui as características de sensualidade e erotismo que percebo aqui. O título sugere que cada ser humano, por nascer sozinho, por ser único, é uma ilha e por isso, às vezes as pessoas precisam estar sós para fortalecerem o seu mundo interior, e se conhecerem melhor. As ilhas seriam a representação das pessoas que buscam este isolamento necessário para se construírem...quis fazer dos personagens deuses da sensualidade, do prazer, do prazer de ser”.*

**“Saurê”** (texto de Carlos Moraes)

*“Estreou em agosto de 1982 e, junto com Sanctus, foi durante muitos anos, o carro-chefe da companhia, sendo que Sanctus continua sendo uma espécie de símbolo da companhia internacionalmente. Saurê, saudação que propicia o início de um ritual onde as figuras OBATALÁ e ODUDUA formam os opostos primordiais dentro da mitologia africana. Dançam o Céu e a Terra, a primeira centelha e a água que a tudo conduz. Aparecimento do Ego, a individualização, a guerra surge, o primeiro filho é Ogum. O amor é belo e traz esperançosas promessas de felicidade ao ser humano, sua deusa é Oxum. Na disputa de poder, Xangô e Iansã, eternos companheiros e rivais. A morte, a transformação natural das coisas tem sua simbologia na figura de Omolú temido e respeitado. Com o desenvolvimento da consciência e ampliação do mundo interior, a criatura renasce com o criador. A mitologia africana com sua sabedoria milenar apoiada na observação da natureza e o conseqüente conhecimento da mesma, sempre impressionou e deslumbrou pela beleza com que vê todos os fenômenos, que por nós já estão esquecidos, sufocados por um progresso crescente e ameaçador”.*

**"Iê Camará"** (texto de Rui Lopes)

*"Iê Camará tem um roteiro elaborado, que conta a trajetória de um povo, sua desgraça e sua glória, sua escravidão e sua liberdade".*

**"Sanctus"** (concepção do coreógrafo Luís Arrieta)

*"A oração física. A oração sussurrada e gritada pelo corpo. O contínuo pedido de renovação de energia do corpo. A oferenda do corpo e sua energia em ação de graças. A oração do homem que louva o altíssimo com o mais primário e direto elemento que lhe foi dado por Ele. Oração do homem feliz e consciente de compartilhar (no seu corpo) a plenitude do Universo. A oração do corpo que pede a luz que o transforma além dos seus limites. O corpo transformado e iluminado que se oferece despido de toda a pele. Humilde e orgulhoso da grandeza recebida. "O corpo".*

**"Sonhos de Castro Alves"** (texto do diretor artístico Antônio Carlos Cardoso)

*"Em razão da comemoração dos 150 anos do nascimento de Castro Alves resolvemos nos juntar às homenagens que lhe são prestadas. Castro Alves foi da maior importância para a nossa história, tanto pela sua obra poética como pela sua postura político-social. Tudo começou em 1981, no primeiro ano de vida da nossa companhia. Procurei Jorge Amado...e ele me deu para ler o "A.B.C. de Castro Alves". Já nas primeiras páginas senti que seria o nosso próximo espetáculo. Fiquei fascinado pelo nosso poeta-meteoro. Foi estreado em 28/05/82 e obtive na época comentários como: "Para transformar em dança toda uma vida tão tumultuada como a do grande poeta romântico e do homem-símbolo que era Castro Alves, só com talento e a imaginação de um coreógrafo como Víctor Navarro, que com duas dúzias de dançarinas faz reviver séculos da história da Bahia e do Brasil."*

**"A Sagração da Primavera"** (texto de Oscar Araiz)

*"A Sagração da Primavera é uma música com a qual eu convivo há muito tempo, desde a minha infância, antes mesmo da dança tomar-se parte da minha vida. Ela tomou-se para mim uma obsessão e a cada vez que eu a escuto, tenho a impressão que ela me reconecta comigo mesmo, que ela me recarrega como uma bateria. Eu tenho a impressão que é do fundo de uma memória muito longínqua que eu reencontro esta música e tenho sobretudo uma sensação de que ela faz parte de mim como eu faço parte dela, que é o meu elemento*

*fundamental. É de fato uma música que vem das origens do humano. Do primeiro "UM" tudo emerge e através do qual se reencontra como um acordo entre o ser e o mundo.*

*Stravinsky teve uma visão da "Sagração" através de um sonho ( a dança da eleita rodeada por velhos sábios). Estas imagens voltam a mim, quando rememoro como esta obra me tocou, antes da minha formação cultural, antes mesmo que eu soubesse o que representava esta música. E é, particularmente, com a iluminação no plexo solar, ao redor do qual o corpo se organiza, que os movimentos se manifestam através da música. Quando eu tive que construir um balé sobre esta música, tão encravada nas minhas fibras, ela me obrigou a uma procura interior. E é talvez a imagem final que me guiou, a imagem da "ELEITA", que sobe uma montanha de corpo, que repete este interminável esforço para sobrepor-se, para chegar ao topo, que é ao mesmo tempo a revelação, a ascensão, de si e o sacrifício. O renascimento da "ELEITA" se faz sobre a destruição dos outros. E é pela morte que a vida deve passar para recomeçar. Essa é a primeira imagem do mito original, a força sagrada que deve negar para afirmar. A imagem da revolução está aí nesta continuidade figurada da energia que passa por renascimentos e mortes, como um fluxo que recomeça sempre, como "SÍSIFO", que sempre deve levar a sua pedra ao cume da montanha sabendo que ela rolará novamente. O mito encontra sua força na repetição do gesto, que é a essência mesmo do ritual. Há também nesta música uma energia de "PÂNICO", aquele terror ao desconhecido, às forças da natureza. A primeira versão desta coreografia foi apresentada em Buenos Aires (1966). Em 1975 para o Royal Winnipeg Ballet do Canadá e em 1982 para o Balé do Grande Teatro de Genebra Cada versão transformou-se em diferentes visões dos mesmos mitos e é por isso que os gestos mudam seu significado flutuando entre realismo e abstracionismo"*

#### **"Unicórnio Azul" ( texto de Debby Growald)**

*"Entramos pouco a pouco nas paixões, os nos tomam completamente de surpresa. Porém, uma vez desatadas, nos proporcionam vertiginosamente pela vida. É a atividade febril, é a espera angustiada, é a exaltação mais sublime. UNICÓRNIO AZUL é para mim um momento intuitivo, meu encontro com os bailarinos, com o TCA, com a Bahia. Momento de paixão, de desejos, de gente viva, momento novo, com*



*colheitas do passado, separações, encontros, ideais e muita, muita vida. Momento presente: entre o passado e o que virá. Citações coreográficas do Grupo Coringa, o ritmo afrobaiano chegando, me tomando, os rituais de lavagem, de início. Esta companhia única no mundo, este encontro de rios, a Europa e a África juntas na Bahia, terra de índios, do Brasil”.*

**“Pé de Valsa”** ( texto de Célia Gouvêa)

*“PÉ DE VALSA” nasceu do encontro com os bailarinos do Teatro Castro Alves- gente bonita, saudável, sensual, permitindo o desenvolvimento da linguagem de dança em que estou interessada, ou seja, a fusão com liberdade e sem preconceitos, de várias técnicas e modalidades de dança, do ballet às danças de rua ou de salão”.*

**"Berimbau"**

*"Ao teu toque; acorda; A paisagem; A terra" Luís Arrieta, compara o corpo bailando de 7 bailarinos aos toques de berimbau e percussão de Naná Vasconcelos.*

**"Orixás"** ( texto do diretor artístico Antônio Carlos Cardoso)

*“É sempre delicado abordar temas tão conhecidos e explorados cenicamente. Como utilizar esta temática sem folclorizar, dando uma linguagem contemporânea, mas que transmita a energia e a presença dos ORIXÁS? Todo caminho é sempre um risco. Nossa proposta não é mostrar explicitamente as danças dos ORIXÁS e sim suas manifestações como representatividade das forças da natureza, os arquétipos. Para realizar tal projeto, procuramos um coreógrafo sensível a este mundo mágico e místico e que abordasse a temática de maneira universal. Houve muita pesquisa, leitura, consultas com conhecedores. O coreógrafo contou com a colaboração do bailarino Augusto Omolú que detalhou com pormenores a essência das danças dos orixás. A força dos ORIXÁS está presente na nossa vida, no universo.*

*Todos nós sofremos suas influências, querendo ou não, sabendo ou não. Elas são manifestadas a partir do nascimento por EXÚ que é a célula mater da geração da vida, até OXALÁ que é o princípio da morte. O*

*mundo é regido por forças que são representadas pelos ORIXÁS . São forças que emanam - unem - completam. O espetáculo é a visão onírica através dos seus criadores” AXÉ.*

**"O Eterno Silêncio do Começo..."** ( texto da coreógrafa Simonne Rorato)

*“Sob uma árvore, uma velha figueira, as sete bailarinas trazem segredos, mistérios e premonições que não serão simplesmente relevados. Cada espectador vai se identificar de uma maneira única. A obra retrata o momento de parada da natureza antes de qualquer mudança. As sete mulheres se preparam para algo que irá acontecer, um futuro que já existiu, o ciclo constante do universo. Para a coreógrafa, o ato de criar é a procura do caminho de saída do inconsciente para chegar perto do consciente. Através de sete bailarinas, Simonne Rorato fala do momento de silêncio do universo antes de qualquer mudança, do se preparar para algo que vai acontecer. As roupas gastas representam o símbolo da experiência e sabedoria das sete mulheres.”*

**"Pangea"** ( texto do coreógrafo Tíndaro Silvano)

*“Um super continente hipotético que inclui toda a massa de terra firme do Planeta no começo dos tempos. mediatamente após ter recebido o convite para criar um novo trabalho para o Balé Teatro Castro Alves, comecei a pesquisar temas e músicas que refletissem a minha visão sobre esta Companhia tão especial e admirada por todos. Inicialmente procurei temas étnicos e no meio do caminho encontrei-me com um jovem e talentoso compositor paulista Fábio Cardia que , instantaneamente, se encaminhou pelo projeto e me propôs a criação de toda uma trilha sonora especial onde juntaríamos esses elementos Afro-brasileiros com toda uma gama de sons provenientes de diversas partes do mundo mas tratados de uma maneira nada formal. A partir daí não tive mas dúvidas Além de uma música muito forte e temática escolhida pelo Fábio, a "Pangea", tinha tudo a ver com a minha maneira de enxergar esse poderoso grupo de artistas. Tenho, nessa oportunidade , o raro prazer de poder criar um projeto desde a sua fase mais embrionária que é o tema e a composição musical, passando pelos cenários, figurinos e luzes Pudemos reunir nessa montagem, grandes talentos das artes cênicas brasileiras tais como: Marcos Paulo Rolla e*

*Fernando Guimarães. O trabalho diário na sala de ensaios foi o mais profissional e prazeroso possível. Tudo foi criado em cima de grande harmonia e respeito mútuo. Além dos 23 bailarinos completamente disponíveis tive a grata satisfação de ter dois braços direitos da maior qualidade, que foram: Simonne Rorato e Math Carvalho presentes em todas as etapas da montagem Essa criação é de todos nós. Agradeço a Antônio Carlos Cardoso e a direção do Teatro Castro Alves pelo honroso convite. Espero, ardentemente, que "Pangea" tenha uma longa carreira dentro deste repertório cheio de obras –primas e que, assim como as outras peças, venha a fazer muito sucesso e nos encher de orgulho em palcos da Europa, França e Bahia.*

**"Noch Einmal"** (poesia de Luís Arrieta)

*"existe un espacio privado a mis ojos  
con olor de saudades y futuro  
lo presente ese ser (yo)  
que traigo enjaulado (por tantos siglos)  
para penetrarlo no bastan rezas ni pactos  
la puerta es un hilo de luz  
el crujir de un zapato en la vereda  
o el perfume de una madre selva  
una bandada de ángeles  
lo atraviesa jugando en todos mis sueños  
yo me despierto con el eco de ese yo  
golpeando desde adentro las paredes de esta jaula  
de esta casa de este cuerpo".*

**"Mancheia"** ( texto do coreógrafo Paullo Fonseca)

*"Disse que existe essa gente afortunada pela quantidade de ritos e religiões nos favorecendo a mão cheia. E a mancheias derramamos por quanto venham acolher-se a nossa sombra ".*

**"Mandala"** (texto de Guiseppe Tucci)

*"A Mandala é a Terra e o Homem, é, ao mesmo tempo o átomo que compõe a essência material do homem e a galáxia, dentro da qual a Terra não passa de um átomo . A representação gráfica desse esquema do universo atende porém a um objetivo mágico, o retorno, a unificação com o ponto central do qual, recém-realizada deriva a onipotência de quem a obteve. Quando o homem desenha uma mandala, não obedece a um arbítrio da fantasia: ele representa o próprio drama de sua alma. Ele dá forma à aquele mundo que sentia agitar-se dentro de si e agora o vê desdobrando diante dos seus olhos, não mais mestre invisível incontrolável da alma, mas diagrama sereno que lhe abre os segredos das coisas de si mesmo. O emaranhado de imagens e a sua disposição simétrica, a alternância das figuras serenas ou ameaçadoras é o livro aberto do mundo e do seu espírito." "Onde antes era noite fez-se luz"*

30.07.98

LINGUAGENS MODERNAS VIA BRASIL

Anna Kisselgoff

O BAHIA BALLET de Salvador, Brasil, nem é um conjunto folclórico nem uma companhia de Ballet Clássico. Ainda assim, seus dançarinos, tecnicamente bem trabalhados, fazem aula de ballet clássico diariamente e as coreografias da companhia apresentam – se calcadas ora em uma inspiração tradicional, ora em linguagens de movimento. Na verdade, o BAHIA BALLET é uma companhia de dança moderna com um sotaque brasileiro.

Assim sendo, a companhia abre-se aos vários tipos de influência cultural eclética que se encontram pelo Brasil. As três peças com que o Bahia Ballet começou sua temporada na segunda à noite, no Joyce Theater, fizeram uso de música contemporânea, dando um caráter experimental a coreografias que, em si mesmas, poderiam parecer tradicionais.

Antonio Carlos Cardoso, o diretor artístico da companhia, foi convidado a fundá-la em 1981 pelo governo da Bahia, após uma carreira como bailarino, professor e diretor na Europa e São Paulo.

Luis Arrieta, argentino, criou dois trabalhos contrastantes para o programa. O título de “Noch Einmal” se refere a um sinal rodoviário. A peça mostra dançarinos que, repetidas vezes, parecem sugados para um lado do palco e forçados a voltar à sua origem sob o som do Concerto para Violino e Orquestra de Philip Glass.

O trabalho é dramático e pleno de vida, não um mero exercício minimalista. A imagem predominante é de uma comunidade atraída pela luz que sai das coxias à esquerda do palco e que é sempre obrigada a recuar.

Como uma cidade hipnotizada por um vulcão em erupção, que sugere a ira dos deuses ancestrais, o grupo algumas vezes congela seus movimentos antes de retornar ao tumulto da dança. O movimento é ativo, cheio de rolamentos, saltos e giros.

O final é altamente eficaz, quando um homem nu, Marcos Napoleão, emerge de uma pilha de confete em um caminho separado da platéia por um painel de plástico transparente. Ele avança em câmara lenta e encontra a sua Eva, Luíza Meireles, que se despe e caminha enfeitada para ele, entrando num reino que outros não puderam. A coreografia tem uma ressonância mítica, uma imagem da humanidade fazendo perguntas sobre os mistérios da vida.

Sr. Arrieta deixa espaço para interpretações variadas, mas permanece no controle de uma estrutura firme, que reflete a repetição da música, a onda final que desemboca na terra e também o lirismo do segundo movimento, incorporado pela movimentação lapidada de Mônica Nascimento e Paulo Fonseca.

Na peça “BERIMBAU”, sem um roteiro específico e baseada no instrumento de corda usado na música de Naná Vasconcelos e Egberto Gismonti, o Sr. Arrieta apresenta sete homens que, começando com os joelhos dobrados e fechados, oferecem uma performance cheia de energia.

Em “PANGEA”, uma coreografia para um grupo grande de bailarinos de autoria do Sr. Tindaro Silvano, com música percussiva de Fábio Cardia, a companhia aparece menos compacta que nas outras peças, arrebatando a platéia com um tipo de exuberância mais típica do Brasil. O Sr. Silvano absorve de maneira impressionante os golpes e saltos da capoeira, a arte marcial brasileira, traduzindo – os em uma coreografia formal que se desenvolve dentro de um mosaico de unidades separadas.

Apresentado sob os auspícios do Cultural Center of Color, um grupo americano, o BAHIA BALLET sabe falar em diferentes níveis. No programa é explicado que “PANGEA” refere –se a um hipotético continente que uniu os povos de todas as raças e a alegoria do Sr. Silvano, trazendo um final unificado e ritualístico, veicula bem esta idéia.

DANÇA

# Balé da Bahia, muito além do folclore

*Companhia surpreende em Nova York com coreografias sofisticadas e bom padrão técnico*

Sonia Hiasco  
de Nova York

Ninguém deu umbugada, e ainda assim provocou emoções intensas na plateia, que pulou da cadeira para aplaudir de pé. Os que esperavam apenas folclore e exotismo de um grupo de dança vindo da Bahia receberam a surpresa de ver 24 bailarinos com formação clássica em três coreografias muito sofisticadas. O Balé da Bahia, em curta temporada (holação esgotada em todos os espetáculos) no Joyce Theater, em Nova York, onde se apresenta pela terceira vez, reflete a arte e a cultura da Bahia num idioma

universal tão expressivo que, por sua exuberância, faz o público identificar-se com o que vem do Brasil. Um crítico americano descreveu-a como "companhia de dança moderna com sotaque brasileiro".

Ritmos pulsando no palco, movimentos inspirados por danças tradicionais, saltos acrobáticos de balé clássico, um concerto para violino, passos graciosos que é minimalistas: o grupo funde as influências culturais ecléticas da formação de seu estado natal e as adapta à música contemporânea com habilidade de artefice. Nada fica inacessível às plateias mundiais que os admiram desde 1992. Desta vez mostraram

duas coreografias novas, "Pangea", de Tindaro Silvano, com música original de percussão de Fábio Cardoso, e "Noch Eimnal", do argentino Luis Arrieta, com composição de Philip Glass. Completou o programa uma coreografia de 1994, "Berimbau", também de Arrieta, com variações instrumentais de Naná Vasconcelos e Egberto Gismonti.

"Noch Eimnal" (Once Again) refere-se à descrição de um sinal de direção na estrada, a flecha que indica seguir em frente. No título, sugere obsessão, uma direção obrigatória. O clima no palco é místico. Ao som do "Concerto para Violino e Orquestra", de Glass, os dançarinos

se movimentam para um lado do palco e depois para outro como se fossem puxados por alguma força invisível. O conjunto de movimentos é tão repetitivo quanto as harmonias de Glass, mas a impressão constante é de vivacidade. As vezes o grupo se imobiliza, como que atirado pelo raio de uma arma espacial, para logo explodir na dança exuberante. No fim, um dançarino emerge, nu, de um monte de confete, avança lentamente até uma das dançarinas, que se despe sem despregar os olhos dele, hipnotizada, e o segue para algum paraíso no infinito.

"Berimbau", coreografia estilizada da capoeira mais autêntica, em

que sete dançarinos, nutram os passos e saltos belicosos da capoeira (explicada no programa como artes marciais brasileiras), transporta a plateia para um universo sensual. A música de Naná Vasconcelos e Egberto Gismonti, num crescendo, faz parte do vigor da dança-luta. A coreografia seguinte parece uma espécie de extensão suavizada desse jogo de expressão corporal. "Pangea" é o nome de um subcontinente fictício, uma terra como a Atlântida, que supostamente existiu há 200 milhões de anos. Pode ser a Terra. A coreografia animada representa o conceito de unidade: um só continente, uma só nação, onde se infu-

giam todos os povos, todas as línguas, culturas, idiomas, mitos e religiões. A apresentação de Fábio Cardoso começa com os sons típicos de bambu enquanto os dançarinos imitam, felinos, a capoeira.

A companhia, que nas excursões internacionais se chama Bahia Ballet, no Brasil é o Balé Teatro Castro Alves de Salvador, criado em 1981 por Antônio Carlos Cardoso, antes dançarino e professor de dança na Europa e em São Paulo (onde foi diretor e coreógrafo do Balé da Cidade de São Paulo). Depois de 1992, o grupo se consolidou como uma das mais importantes companhias de dança do Brasil.

# BALE TEATRO CASTRO ALVES DA BAHIA E SANCTUS: DANÇA RITUAL

RUI FONTANA LOPEZ

**D**os dois programas que o Balé Teatro Castro Alves apresentou em sua curta temporada em São Paulo, no Teatro Sérgio Cardoso, infelizmente só pôde assistir ao espetáculo em que se dançava *Sanctus*, coreografia de Luiz Arrieta para música do inglês David Fanshawe. *Iê Camará é Sauré*, balé assinado por Carlos Moraes — atual diretor artístico do grupo de Salvador —, teve oportunidade de ver em temporadas anteriores da companhia em São Paulo e na Bahia.

Acredito que o Balé Teatro Castro Alves — BTCA seja uma iniciativa muito importante, em termos de dança, fora do eixo Rio-São Paulo. Na verdade, são poucas as companhias estaduais em atividade no Brasil; além dos grupos cariocas e paulistas, há em Curitiba o Ballet Guairá, dirigido pelo competente Carlos Trincheiras, o Grupo Corpo de Belo Horizonte, liderado pelo

talentíssimo Rodrigo Pederneiros e o BTCA em Salvador. Neste panorama de tão poucas companhias estaduais, o BTCA desempenha um papel de grande importância no cenário das artes na região Norte-Nordeste do Brasil.

Como toda companhia oficial de balé, o grupo do Teatro Castro Alves também navegou ao sabor de crises periódicas. Criado e dirigido inicialmente por Antonio Carlos Cardoso, o BTCA em pouco tempo conseguiu obter sua maioridade artística e se transformar num grupo de dança inteiramente profissional. Passado algum tempo, Cardoso afastou-se da direção da companhia, que foi assumida pela coreógrafa Lia Rabatto. Lia também acabou se desligando e Carlos Moraes passou a responder pela direção artística, primeiro interinamente e depois em caráter permanente. Moraes esteve sempre ligado de maneira muito estreita ao grupo, desde sua

revisto, desta vez, os balés de Carlos Moraes — em que a origem baiana da companhia está inteiramente exposta —, *pode perceber a mesma vitalidade e a mesma vibração que sempre me impressionaram nas oportunidades em que vi a companhia dançar.*

Nesta versão, *Sanctus* foi ampliado e modificado, pouco se parecendo com o primeira forma que teve o balé, quando criado, há alguns anos atrás, para o repertório do Balé da Cidade de São Paulo. O espetáculo do Teatro Castro Alves é poderosa e belo. Arrieta define *Sanctus* como uma criação física, uma prece do corpo que pede à natureza para ser renovado. Diferente de sua *Primeira Oração*, criada para música de Francis Poulenc e no repertório do Grupo Cisne Negro, e de sua *Oração para as Mães da Praça de Maio*, no repertório do Casa Forte, *Sanctus* é um balé cujo argumento principal é o

corpo e a existência física em sua real opção primordial com a natureza transformada.

Há momentos de intensa beleza neste trabalho: a inventividade coreográfica de Arrieta chega a ser espantosa: tenho em mente o primeiro trio de rapazes, o dueto ao som da chuva e o deslumbrante trio em que dois rapazes e uma moça "brincam" de dançar e ocupam todo o palco com seus jogos e movimentos em que o corpo de um é, permanentemente, a razão de ser e o ponto de apoio para o corpo do outro. Em *Sanctus*, Arrieta mostra-se também um competente diretor e iluminador. Ainda que a execução da luz do balé precise alcançar sua forma mais afinada, os efeitos de luz sobre os corpos e os figurinos dão à obra uma extraordinária beleza plástica.

O elenco do BTCA certamente ainda chegará à execução mais aprimorada de *Sanctus*,

um balé que impõe enormes dificuldades técnicas. Mas a interpretação é arrebatadora: embriagados pela música, de grande força e poder, e completamente tomados pelo clima de celebração física que a obra contém, os bailarinos da companhia baiana dançam *Sanctus* com a dose exata de entrega e força, fazendo do balé um grande espetáculo de dança e teatro.

No segundo programa, o BTCA explicita de onde vem e o que sabe fazer de melhor. *Sauré* é um balé inspirado num mito de criação da cultura lorubá e seu final é muito interessante. Carlos Moraes coreografou o trabalho aproveitando as últimas consequências os grandes efeitos de conjunto e as potencialidades das bailarinas da companhia para se expressarem através da dança popular. *Revista* um balé muito bonito e contagiante. Em *Iê Camará* a coreografia me parece menos feliz, não conseguindo apresentar

criação, e desse modo parece um nome acertado para dar continuidade a um trabalho artístico de grande importância.

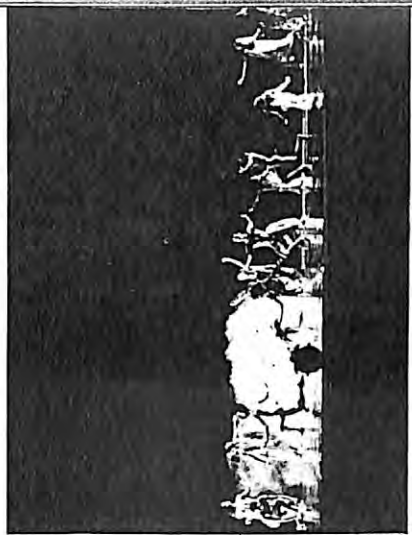
O BTCA não se define como um grupo de dança folclórica ou regional. Na verdade, trata-se de uma companhia de base clássica que realiza um trabalho de dança contemporânea. No entanto, todo o repertório do BTCA, e sobretudo a energia que vibra em suas apresentações, reflete a origem baiana da companhia. Poucas culturas regionais brasileiras mantêm um contato tão íntimo e profundo com a dança em sua expressão mais primitiva, religiosa e popular quanto a cultura da Bahia. Essa vinculação com a terra e a natureza mais essencial está presente no repertório da companhia e, principalmente, em seus espetáculos.

Isso pôde ser constatado na curta temporada do BTCA em São Paulo. Mesmo não tendo

com clareza as intenções de um roteiro mais elaborado, que conta a trajetória de um povo, sua desgraça e sua glória, sua escravidão e sua liberdade.

Mas ambos balés de Moraes são admiráveis em sua escolha musical: o material sonoro estabelecido pela musicólogo, compositora e regente Emília Biancardi é nada menos que fascinante. A Fundação Teatro Castro Alves, vinculada ao Estado da Bahia, precisaria gravar e distribuir comercialmente as duas belíssimas obras de Emília Biancardi, porque se trata de música da mais alta qualidade, a merecer registro em disco e divulgação nacional.

O Balé Teatro Castro Alves passou muito tempo sem fazer temporadas em São Paulo. Tratando-se de uma companhia de alto nível, e que tem um trabalho importante para mostrar, é preciso que o grupo volte mais vezes à cidade, provando que existe dança, e da boa, no Norte e Nordeste do Brasil.





DOAÇÃO / B. CENTRAL / UFPE

Liv.: DOAÇÃO

R\$ 40,00

Empenho nº TESE

Deptº BIBLIOTECA CENTRAL / PIU

39

AG63m