



LÁ VEM O MARACATU DESCENDO A LADEIRA: reflexões e apontamentos para ressignificar a dança afro-brasileira em contextos acadêmicos

Resumo

Reflete-se aqui, sob a ótica de planos cinematográficos, sobre a expressividade espetacular do Maracatu de Baque Virado como estética inspiradora para a criação artística. Propõe-se discutir a estética que envolve essa manifestação popular, apontando uma reflexão de suas potencialidades para o fazer artístico, ao vislumbrar as culturas afro-brasileiras como inspiradoras e propositoras nas produções de artes cênicas contemporâneas. Para esta discussão, tem-se a colaboração de pensadores como Deleuze e André Lepecki, instigando as linguagens artísticas e a concepção dos planos aqui utilizados a fim de aferirmos um olhar para essa expressividade espetacular do povo brasileiro.

Palavras-chave: Tradição popular. Maracatu. Afro-brasileiro. Dança.

Jonas de Lima Sales

Professor adjunto do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília (UnB) e do Mestrado Profissional em Artes (Prof-Artes/UnB/Udesc). Pesquisa temas relacionados a corporeidades, tradições populares, negritude e pedagogias da cena.
E-mail: jonassales1@gmail.com

HERE COMES THE MARACATU DOWN THE ROAD: reflections and thoughts on re-signify Afro-Brazilian dance in academic contexts

Abstract

This paper adopts the perspective of cinematographic plans to verify how the spectacular expression of Maracatu de Baque Virado functions as an aesthetic inspiring for artistic creation. The aesthetics that surrounds this popular manifestation is discussed, given its potential for the arts by glimpsing at Afro-Brazilian cultures as inspiring and innovative in the productions of contemporary performing arts. For such, the theoretical framework of Deleuze and André Lepecki was adopted to analyze artistic language and the conception of plans used here to note this spectacular expression of the Brazilian people.

Keywords: Popular tradition. Maracatu. Afro-Brazilian. Dance.

Na atualidade encontramos discussões constantes sobre o que é ou não uma estética contemporânea em arte. O que de fato é arte/cena contemporânea? O que a caracteriza e como ela transita e transpassa o tempo? Essas indagações me levaram às reflexões aqui apresentadas, que não têm o intuito de amarrar conceitos, mas sim de abrir e apontar caminhos para pensarmos nos diálogos possíveis entre as expressões artísticas que se perpetuam ao longo do tempo e estão vivas no presente. Questiono: como podemos perceber as expressões artísticas de tradições que apresentam uma fala dos povos negros dentro de um universo artístico/acadêmico que, normalmente, faz classificações estéticas para catalogar o que deve ou não ser elevado ao *status* de “arte”?

Assim, trago a visão de uma experiência a partir do contato, em muitos carnavais, com o Maracatu de Baque Virado de Pernambuco, Brasil. O Maracatu, com formato de cortejo, demonstra a festividade da coroação dos reis do Congo, expressão advinda das populações negras africanas e que se encontra há séculos na cultura popular brasileira. O espetacular cortejo do Maracatu, para mim, é até hoje uma das mais contagiantes expressões artísticas do povo no Brasil e reverbera fundamentais códigos estéticos e artísticos – entre estes, o corpo em movimento. Esses modos de fazer arte são grandes colaboradores da cultura de nossa sociedade e, atravessando o tempo, chegam à contemporaneidade. Isso prova que são uma forma popular interartística, composta por musicalidade, dança, teatralidades e cores, que mantêm suas características. Essa expressividade revela-se como resistência de um grupo formador e majoritário de nosso povo. O Maracatu é resistência! Trata-se de uma manifestação de arte que revela estéticas de grupos advindos de terras onde o corpo é o elemento de comunicação e expressão do mundo.

O espetacular cortejo do Maracatu é símbolo estético da arte de povos negros cuja existência persiste em outros e neste tempo. Seus brincantes batuqueiros, reis e rainhas, cortesãos e dançantes são reveladores e inspiradores de uma performatividade ancestral, ritualísticos e cheios de axés.¹

Para explicitar a minha leitura, diante de tantas imagens captadas em minhas pesquisas com o uso da câmera, que registra a forma do olhar, este relato será feito na perspectiva de planos cinematográficos, visando instigar um olhar mais apurado e poético sobre uma expressão artística que traz toda uma demanda de tradição e dançantemente permeia a atualidade. Farei uma decupagem do Maracatu, sem pretensões de técnicas apuradas do universo do cinema, analisando o processo de decomposição da imagem a partir de um diálogo com perspectivas de Deleuze (1983), assim

¹ Considero que axé – termo advindo do iorubá “*asé*”, que significa “energia, poder” – seja a energia que emana e se concentra no corpo do artista em cena. É a força vital que este revela no estado de interpretação, trazendo as emoções e os contextos corporificados ao longo das descobertas da cultura ancestral de raiz africana para a composição cênica.

como é feito nos processos cinematográficos. Considerarei, nessa perspectiva, o plano como “o que corresponde a cada tomada de cena, ou seja, à extensão de filme compreendida entre dois cortes, o que significa dizer que o plano é um segmento contínuo da imagem”. (XAVIER, 1977, p. 19) Neste sentido, transportarei as imagens registradas em meu olhar, e não em câmera filmadora, projetando em planos (imagens) a continuidade da espetacularidade aqui proposta.

Também confrontarei as imagens dançantes dessa expressão popular com as explanações de André Lepecki² (2010) a respeito de planos de composição na dança. Segundo o autor, o “plano de composição é uma zona de distribuição de elementos diferenciais heterogêneos intensos e ativos, ressoando em consistência singular, mas sem se reduzir a uma ‘unidade’”. (LEPECKI, 2010, p. 13) Ele aponta possíveis planos de composição coreográfica a serem considerados, tais como o chão, o papel, o traço, o corpo, o movimento, a energia, a repetição, o gozo, entre outros com os quais buscarei dialogar.

Para início de conversa, é importante apontar que considero o nosso corpo como **casa de saberes** que, por meio de seus canais sensíveis, é receptora de novas possibilidades de sensações, vivências e reelaborações sinestésicas. Com isso, penso que perspectivas de novas aprendizagens acontecem em nossos corpos e que, no campo da arte, o corpo está apto a receber saberes e a vivenciar processos de reelaboração de aspectos estético-artísticos.

Começemos, assim, nossa percepção do olhar!

Peço que o leitor tente vislumbrar e registrar na memória a imagem, em **plano geral**,³ da vista aérea de Olinda (PE) em pleno carnaval. Imagine diversas ruas íngremes e estreitas, com casas e palacetes de arquitetura colonial de inspiração portuguesa, e milhares de pessoas amontoadas a subir e descer essas ladeiras, com roupas de todas as cores, promovendo um verdadeiro encontro pictórico, enquanto bebem, dançam e festejam. Há o suor dos corpos, sons de bandas e troças carnavalescas movimentando-se na geografia oscilante, entre ladeiras e planos. Essa imagem tão amplamente divulgada pelas emissoras de televisões brasileiras no período carnavalesco indiscutivelmente reflete uma das festas populares mais esperadas do ano. Ela expressa em seus quatro dias uma explosão profana que, aparentemente, é guardada durante o ano inteiro para ser deflagrada nesse momento em formato de ritmos, sons e movimentos. Nessa festa de carnaval, todo esse estouro de emoções e convivências transforma-se em

2 Professor associado do Departamento de Estudos da Performance da Universidade de Nova York (NYU) desde 2000.

3 Plano geral: “em cenas localizadas em exteriores ou interiores amplos, a câmera toma uma posição de modo a mostrar todo o espaço da ação”. (XAVIER, 1977, p. 19)

reverberação dos ecos corpóreos da população que transita nas ladeiras da cidade.

Quem vivenciou a experiência desse espaço, nesse período festivo, tem registrada no corpo a energia, a alegria e também as angústias que passam pelas idas e vindas, pelo sobe e desce das ladeiras de Olinda, que ficam tomadas por um grande número de pessoas oriundas de regiões diversas do planeta. É uma experiência sensitiva, sinestésica, que fica registrada no corpo, como uma bactéria que nem sempre é morta por seus antídotos paliativos, fazendo com que quem a tem prefira, muitas vezes, não a matar.

Entre tantos foliões envolvidos nas festividades carnavalescas, eu sou uma das “vítimas contaminadas” pelas ruas de Olinda. Ressalte-se que tal área de contaminação se estende a todo o estado pernambucano, não ficando excluída a sua capital, Recife, dessa bolha festiva.

Diante de tamanha festança, essa região explode em cores em seus blocos, bandas e troças musicais, passistas de frevo, no tumulto prazeroso no maior bloco carnavalesco do mundo – o Galo da Madrugada –, nos desfiles de caboclinhos e na imponência dos Maracatus, que sobem e descem ladeiras com sua cadência rítmica e estética única.

Observar expressões artísticas do povo mostra-me a necessidade de apontá-las como expressões de arte legítimas. Elas revelam os desejos dos sujeitos envolvidos e apresentam conceitos estéticos fundantes para seu fortalecimento na área das artes. Neste sentido, conjeturo que dar importância aos impulsos criativos do povo é de fundamental relevância para a comunidade acadêmica. Desejo com afinco que essas manifestações estejam nas vitrines das discussões e que tenhamos essa temática como matéria de grande valor para os processos de sistematização acadêmica, sobretudo no campo das artes cênicas e, em particular, da dança, com a qual trabalho.

Trago para esta discussão reflexões acerca das expressões populares como produções de arte que atravessam o tempo e o espaço e continuam contemporâneas, sendo plausíveis e dignas de recepções e leituras a partir de estéticas e poéticas próprias. Proponho que pensemos a arte produzida pelo povo não como estéticas exóticas pertencentes a um folclore fossilizado, mas sim como arte que merece nossa atenção, conforme defende a pesquisadora Sarah Carneiro (2007, p. 190):

Em relação às práticas populares, por exemplo, somos educados para vê-las como uma situação exótica, alheia à nossa vivência, distante de nosso universo pessoal e, às vezes, menos merecedora de nossa aten-

ção do que uma sessão de cinema, por exemplo, que funciona como o simulacro de nossa realidade e pode ser tão impactante e catártica.

Desta maneira, remetendo-me ao cinema e pensando na catarse que muitas vezes a linguagem cinematográfica provoca, lembro-me dos diversos momentos em que pude sentir o ritmo e sair dançando atrás dos Maracatus nas ladeiras de Olinda. Nesses instantes, meu corpo e os corpos de tantas outras pessoas vivenciavam uma catarse que, num diálogo corpóreo, promovia uma energia coletiva que emana do espírito, transcende o corpo e dialoga com o universo. É possível constatar que expressões artísticas populares, como tantas outras expressões de arte, provocam catarases. Elas expõem o pensamento e os desejos incutidos nos corpos que se permitem essa experiência, possibilitando assimilações de uma corporeidade singular, com uma estética singular, proporcionadas unicamente por meio da experiência estética vivida no instante e na expressão em que acontece. Lembrando os produtos cinematográficos, há muitos registros de Maracatus em filmes e documentários que poderiam ser aqui relatados, mas este não é o foco neste momento. Creio que muitos desses registros caem no esquecimento e não são reconhecidos na academia como possibilidades de organização de conhecimento, tal como tantos outros filmes etnográficos, como diz a professora Roberta Matsumoto (2001). Mas, pensando no olhar que a imagem cinematográfica lança sobre essa expressão, provoco a leitura deste ato espetacular com outras construções de planos: a do próprio olho de quem vê; a percepção visual do espectador que aprecia e vivencia o momento em que a corte do Maracatu passa ao seu lado.

Considerando a linguagem do cinema, com seus enquadramentos, planos, texturas, luz, decupagem etc., como seriam esses processos em nosso olhar de espectador ao ver um brincante em movimento?

Gilles Deleuze (1983, p. 114) diz que a “imagem-afecção é o primeiro plano, e o primeiro plano é o rosto”. Partirei dessa fala para relatar a captura de imagens do Maracatu nas ruas de Olinda, de modo que, a partir do olhar contemplativo, irei decupando o cortejo e recortando as cenas em planos nos quais o registro da imagem se dá pelos meus olhos vendo o corpo a dançar.

Ao se ver o cortejo do Maracatu pelas ruas, apressadamente os sentidos são aguçados. Eu diria que não reagir à vibração rítmica imposta por essa expressão, que revela concepções de uma negritude, é no mínimo inusitado, pois não é algo que passa despercebido. Se não todos os sentidos, certamente o olhar ou a audição estarão voltados a perceber o Maracatu.

No meu caso, há permissão para que a pele, os ouvidos e os olhos se entreguem à experiência estética que está sendo proporcionada e busquem diálogos que viabilizem o conhecimento e construam histórias no corpo, como expõem Maria Isabel Mendes e Terezinha da Nóbrega (2004, p. 135):

Vamos construindo outra história mediante nossas experiências de vida, de acordo com a sociedade em que vivemos. Nosso corpo humano possui a mesma organização dos seres vivos, porém, com estrutura diferente, vai adquirindo originalidade à medida que vai interagindo com o entorno.

Vendo o Maracatu em um plano geral, consigo identificar a poética existente nessa manifestação popular afro-brasileira. Entendo como poética do Maracatu a constituição de elementos como as cores e texturas expostas nas vestimentas e nos adereços, a sonoridade percutida nos instrumentos e suas loas, os movimentos cadenciados na dança de seus componentes e as representações de seus personagens, tais como rei e rainha, damas do paço e outros. Esses elementos apontam para uma estética ressignificada dos povos africanos em terras brasileiras. Também expõem uma sabedoria técnica a ser respeitada e referenciada, pois mantêm características de uma tradição histórica que, diante das diversas transformações sociais na atualidade, mostra ter forte dinâmica de reorganização e sobrevivência, de modo que perpasse o tempo e se projeta para o futuro.

Passeando pela imagem do cortejo, o olhar vai decupando um pouco mais e seleciona outro enquadramento. Meus olhos chegam à dama do paço,⁴ que desliza na ladeira com domínio técnico do movimento que executa. Desse modo, o observador é convidado a seguir a mulher negra com vestido rodado e calunga⁵ na mão e experimentar os movimentos expressos no corpo da dançante. Nesse sentido, destaco aqui a vivência do plano do movimento. Mostra-se no dançar, no rodopiar e no ondular da brincante uma ancestralidade que veio de terras africanas. Está inserida nesses corpos uma política que envolve os brincantes. Neles está marcado um axé que reverbera, ou seja, revela uma energia que emana um contexto histórico de luta e resistência e, ao mesmo tempo, a energia da terra, da natureza. A cena que se constrói nos corpos que dialogam com sua ancestralidade demonstra as identidades e a estética de uma africanidade dançante, conectada com a contemporaneidade.

Nesta ocasião, é pertinente lembrar que André Lepecki (2010) aponta como um dos planos a ser considerado na dança o plano introdutório, do

4 Dançarina do Maracatu que vem à frente do cortejo, conduzindo em uma das mãos uma boneca ricamente decorada chamada calunga. Essas bonecas representam entidades do candomblé ou rainhas homenageadas pela nação de Maracatu.

5 Boneca de cera ou madeira consagrada nos rituais do Maracatu. Normalmente representa orixás ou antigas rainhas (matriarcas) dessas manifestações populares.



papel em branco, advindo dos conceitos de Feuillet (1700 apud LEPECKI, 2010, p. 14), nos quais aparece o termo “coreografia”, isto é, “escrita da dança”. Neste plano de gênese, de nascimento, a coreografia é registrada no papel em branco, e esse registro de desenho bidimensional se transformará em movimento real no corpo do bailarino. No corpo da dama do paço, no entanto, não há esse princípio de escrita do movimento no papel. Os movimentos do Maracatu estão escritos nos corpos de seus partícipes, diferentemente de como acontece, comumente, em processos coreográficos de companhias de danças teatralizadas. Vejo, para possibilidades de estudos acadêmicos, um processo inverso: o de registrar no papel a projeção bidimensional (escrita ou em desenhos) a partir do que se vê do movimento da dançante. Dessa maneira será possível um registro do que vemos em movimento nesse ato espetacular.

Seguindo o mesmo princípio, nas discussões de Lepecki (2010) perceberemos o quanto se deu importância, no passado, ao chão plano como algo fundamental para o bom desenvolvimento da movimentação da dança. O autor resgata essa situação citando pesquisas de Paul Carter (1996 apud LEPECKI, 2010, p. 14), que diz:

A condição primeira para a dança acontecer é a terraplanagem. Para que a dança possa se dar, e, ao se dar, dar-se soberanamente, sem tropeços, interrupções ou escorregões, seu chão tem de ser antes de qualquer coisa um chão liso, terraplanado, calcado e recalçado.

No Maracatu, bem como em tantas outras expressões advindas do povo negro brasileiro, não encontraremos esse chão plano tão defendido por teóricos e fazedores da dança em outros momentos. A ladeira com pedras irregulares é o chão do Maracatu. O chão batido do terreiro, a areia que enterra o pé, os quintais e as calçadas das casas são os espaços onde se movimentam os dançantes de festejos e expressões populares. Mostra-se, assim, um outro chão, sob outra perspectiva, que requer outra desenvoltura técnica do dançante (como o equilíbrio, por exemplo).

Mas voltemos à dançarina: vejo-a nesse chão, com seus braços que ondulam no espaço, cortam o vento e gracejam ladeira abaixo. Suas pernas semiflexionadas, em busca de apoios que equilibrem o corpo em um plano de chão que não tem terraplanagem e que revela a história do espaço, registram no corpo a busca de uma força muscular que fará parte de um exercício para essa movimentação. Assim, com o pé nesse chão, faz-se um meio de aprendizado, um caminho de método livre de regras formais na



relação do aprender com a expressão popular. Constrói-se uma política do chão, de um corpo que está em conexão com a terra e em que esta terra dialoga com o corpo. Trata-se de um chão que desequilibra e faz reencontrar o movimento, apontando desafios e descobertas desse corpo que ondu-la ao pisar nele. Ao contrário do que os olhos leigos imaginam, não existe apenas uma espontaneidade do deixar-se ir nesse plano de solo, mas sim uma percepção de músculos com graus de tensão que se encontram nesse fazer, de forma que tais movimentos constroem relações com a história de vida dos dançantes.

É interessante comentar que, atualmente, os coreógrafos e bailarinos das estéticas contemporâneas em dança já não mais consideram o chão plano como o ideal para suas propostas coreográficas e, deste modo, nas expressões populares devemos considerar o chão que está impregnado de histórias. Como diz Lepecki (2010, p. 15):

[...] esses acidentes não são mais do que as inevitáveis marcas das convulsões da história na superfície da terra – cicatrizes de historicidade. É como se uma topografia da dança já indiciasse a predileção dessa arte pelo esquecimento, o problemático a-historicismo constitutivo da dança.

Analisando por esse ângulo, percebe-se que hoje em dia as companhias e os estudiosos de dança buscam um relaxamento em relação ao chão em que vão se movimentar e o respeito histórico com esses espaços. Deste modo, detectamos que os grupos de Maracatus, bem como outras expressões populares, já têm essa relação espontânea. Apontam para uma característica, ao longo de sua convivência nos espaços em que dançam, de se adaptarem instintivamente a esse chão não plano, diverso do palco teatral convencional. Considero que esses outros chãos estão nos processos artísticos e acadêmicos que buscam tais variações como propostas de uma estética de movimentação contemporânea. Sendo assim, expressões de artes populares, destacadamente as de heranças negras, fazem reforçar que estão inseridas na contemporaneidade, trazendo propostas estilísticas e poéticas que colaboram para a discussão da dança/arte contemporânea.

Indo para um plano mais fechado, meus olhos chegam ao rosto da dançante, fazendo um primeiro plano e captando a imagem-afecção proporcionada por esse ângulo. Em uma câmera cinematográfica, esse plano se caracteriza por aproximar-se da figura humana e apresentar detalhes, como o rosto ou outras partes, que irão ocupar quase toda a tela. (XAVIER,

1977) O que revela o rosto captado por meu olhar naquele momento? Deleuze (1983, p. 115) diz:

O rosto é esta placa nervosa porta-órgãos que sacrificou o essencial de sua mobilidade global, e que recolhe ou exprime ao ar livre todo tipo de pequenos movimentos locais, que o resto do corpo mantém comumente soterrados. E cada vez que descobrimos em algo esses dois polos – superfície refletora e micromovimentos intensivos – podemos afirmar: esta coisa foi tratada como um rosto, ela foi ‘encarada’, ou melhor, ‘rostificada’.

Neste sentido, é no rosto que identifico as minúcias de reflexos da alma de quem dança o Maracatu. É a partir desse plano de observação que eu me atento aos sentidos emanados pela dançante enquanto existência naquele ato. Percebo com detalhes a emoção aparente que é demonstrada em seu sorriso, com uma dentadura branca em contraste com os lábios vermelhos em uma pele negra, e nos seus olhos, com um brilho que reflete o prazer de entregar por meio do movimento a felicidade acumulada naquele instante de festa e trocas. Nessa imagem-afecção, o rosto mostra o afeto, a paixão, o prazer.

Neste instante, remeto-me ao plano do gozo, da satisfação de estar dançando e levando como estandarte estampado no corpo a história ainda fantasma que é traçada naquela pele negra, de uma escravidão que não terminou de fato. Mostra-se translúcida a alma, que demonstra uma arte ímpar para o público que a vê.

Sendo o meu olhar o condutor dos planos que elegi como fundamentais para a minha leitura dessa expressão, proponho então um olho a olho. Faço um superprimeiro plano (close) do olho da dançante e busco, pelo olhar, captar essa alma que me tomou. Quero trocar emoções, sentir a verdade da artista popular que passa por mim e adicionar de vez a bactéria no meu corpo.

Dizemos constantemente que a verdade do ator/dançarino está no olho, pelo qual é possível perceber o grau de envolvimento deste com a personagem na cena. Pois é o olho que revela a emoção verdadeira, e foi neste *close* que afirmei, em minha leitura, a essência do corpo daquela mulher que descia a ladeira em movimentos e que não parecia estar cansada. Só alegria e prazer estavam refletidos naquele olhar. Transparecia ali o desejo de agregar valores ao que era vivenciado de maneira tão veemente, bem como a existência de trocas. Era um escambo⁶ de saberes, de energias, de almas, de corpos. Deste modo, percebo-me sensibilizado para a

6 “Escambo” se refere a trocas, tendo sido um meio muito utilizado para comercializar no período colonial no Brasil, quando da ausência de moeda oficial. Utilizo o termo aqui por achar pertinente seu sentido de “trocas”.



assimilação da estética oferecida por essa expressividade. Na arte popular, evidencia-se uma intertextualidade entre linguagens e histórias que produzem texturas formais histórica e artisticamente. Como reflete o sociólogo e dramaturgo Jean Duvignaud (1999, p. 31):

Nossa atividade é uma partitura onde os seres contemporâneos atuam em diversos planos, diversos níveis, concomitantemente, sem nenhuma hierarquia. Nenhum é mais ou menos importante, inferior ou superior; simplesmente misturam-se acidentalmente, confrontando-se ou complementando-se.

Neste sentido, precisamos perceber o invólucro pertencente às expressões de arte elaboradas pelo povo para podermos compartilhar do que ele oferece. É nesses encontros não hierárquicos que abrimos portas para que as paralelas sejam cruzadas, provocando desta maneira outras perspectivas de relacionamento, novas arquiteturas nas relações e a elaboração de saberes. Precisamos estar abertos a receber os estímulos oferecidos pelo ambiente, pelas pessoas e situações, a fim de constituir modos de aprendizagem que respeitem a oferta das sociedades em que estamos inseridos. É o corpo aberto à recepção do que o mundo possa oferecer que provocará ensinamentos e aprendizados.

Movimentar-se no Maracatu tem significados que vão além do fato de dançar ou seguir o cortejo. Vivenciá-lo e trazê-lo para esta discussão, incluindo-o nos processos artísticos contemporâneos, é saber que os referenciais da ancestralidade advinda de terras africanas estão contidos na contemporaneidade, abrangendo o social e o humano, seja na rua, nas comunidades, nas praças, nas igrejas, nos terreiros. A concepção de arte popular como uma cultura estática, em torno de preconceitos, minimizada como não erudita e, portanto, sem valor, limita a participação das pessoas para conhecê-la e se alimentarem dela. Deixar nosso corpo experimentar as estéticas das diversas formas de negritude existentes em nossa cultura é permitir que se descubram valores da coletividade existente nos grupos, o respeito por uma herança ancestral, o encontro de si e do outro, entre outros processos que muitas vezes são apagados por regimes de aprendizagem das instituições de ensino formal.

Faz-se fundamental que tenhamos as expressões populares afro-brasileiras como obras artísticas que possamos visitar, que sirvam como alimento para criações e recriações e que sejam parte do fluxo comum no âmbito da arte acadêmica. Dessa forma, agregamos mais um referencial como



ponto colaborador nesta reflexão: o plano de composição do retorno, do *re-enactment*. “O *re-enactment* não recria uma obra passada, não resgata uma dança parada no tempo que já foi. O *re-enactment* atualiza virtuais presentes e concretos da obra que já foi, mas que, no entanto, ainda age e por isso ainda é”. (LEPECKI, 2010, p. 19) Nesta reflexão, Lepecki vem lembrar que, no plano das experimentações contemporâneas, os artistas revisitam obras (coreografias já montadas em outros momentos históricos) buscando dar a elas uma nova roupagem, recriando a obra que já existe. Incluem-se nesse conceito ideias de tradução, da repetição com/como diferença.

Nessa perspectiva, diferentemente das obras teatrais apresentadas pelas companhias de dança na atualidade, que são constantemente revisitadas por artistas/coreógrafos no intuito de recriá-las, o Maracatu vem se reinventando ao longo de sua história centenária. No contexto das comunidades que levam essa expressão como símbolo de sua cultura, recriações constantes são feitas, mantendo-se as matrizes que fazem dela a tradição cultural de um grupo predominantemente negro que adentra em nosso tempo. Novas corporeidades para o Maracatu são reinventadas e ressignificadas. Desse modo, oferecem-se para o olhar do artista da cena novos caminhos de construções estéticas dessa expressividade.

Olhar em planos e decompor o Maracatu, o Jongo, as Congadas e o Tambor de Crioula faz com que a percepção dessas manifestações, que são possuidoras de saberes empíricos, ganhe outros desenhos no tocante à construção do conhecimento nos processos formais. Alimentam-se discursos que são plausíveis para a arte contemporânea e de grande efervescência no âmbito acadêmico, bem como para nós, nas artes da cena-dançante.

A cena ganha ao entender que as expressões artísticas do povo são produções inerentes ao processo de representação da humanidade e sustentam, por meio de sua história, um estilo de arte que não é passado. Elas abarcam características tão fortes que transitam e transpassam cada ocasião, sendo contemporâneas em seu atual espaço e tempo. Evidenciar as expressões afro-brasileiras na cena contemporânea mostra-se como forma de resistência e luta dos povos negros e de suas estéticas no universo da arte.

Em diversos planos, podemos agregar novos conceitos ao nosso conhecimento a respeito da arte. Precisamos oportunizar reflexões que questionem os procedimentos que permitem a sistematização e a organização de nosso conhecimento. Deste modo, ao acompanhar um cortejo de Maracatu, onde irei descer e subir ladeiras, dançando no ritmo cadenciado dos tambores, cantando loas e experimentando no meu corpo uma história



compartilhada naquele momento, incontestavelmente estarei promovendo o conhecimento estruturado pelo outro, em diálogos com o meu “eu”, com minhas histórias, com meu corpo sensibilizado para receber as estéticas da arte popular. A interação da manifestação artística popular com o “eu”, que a aprecia e vivencia, oportuniza novos planos de observação e experiências, texturas que se transformam no contexto do vivente, conexões que permitem um olhar aberto ao sentir.

Referências

CARNEIRO, S. R. Um impulso para autoestima popular. In: BIÃO, A. (org.). *Artes do corpo e do espetáculo: questões de etnocologia*. Salvador: P&A, 2007. p. 187-197.

DELEUZE, G. *Imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

DUVIGNAUD, J. Uma nova pista. In: GREINER, C.; BIÃO, A. (org.). *Etnocologia: textos selecionados*. São Paulo: Annablume, 1999. p. 31-33.

LEPECKI, A. Planos de composição. In: GREINER, C.; ESPÍRITO SANTO, C.; SOBRAL, S. (org.). *Cartografia Rumos Itaú Cultural Dança: 2009-2010: criações e conexões*. São Paulo: Itaú Cultural, 2010. p. 13-20.

MATSUMOTO, R. Imagens e corpos em movimento. In: COSTA, C. B.; MAGALHÃES, N. A. (org.). *Contar história, fazer história: história, cultura e memória*. Brasília, DF: Paralelo 15, 2001. p. 221-234.

MENDES, M. I. B. S.; NÓBREGA, T. P. Corpo, natureza e cultura: contribuições para a educação. *Revista Brasileira de Educação*, Rio de Janeiro, n. 27, p. 125-137, 2004.

XAVIER, I. *O discurso cinematográfico: a opacidade e transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.