

MARIA MEIA NOITE: PESQUISA CÊNICA AFRO- BRASILEIRA E DESAFIOS DO PROCESSO CRIATIVO EM DANÇA

MARIA MEIA NOITE: AFRICAN BRAZILIAN PERFORMING RESEARCH AND CHALLENGES OF THE CREATIVE PROCESS IN DANCE

Amélia Vitória de Souza Conrado¹

¹ Doutora em Educação e professora da Faculdade de Educação da Universidade Federal da Bahia. Coreógrafa, Capoeirista e Pesquisadora em danças populares e afro-brasileiras. Realizou pós-doutorado na Universidade de Paris 8 – França, com pesquisa em Dança. Professora ilustre convidada do Programa Five College American Caribbean Studies, em 2014, realizando conferências e cursos de danças brasileiras, nas universidades de Massachussetts, Amherst College, Mount Holyoke College, Hampshire College e Smith College – EUA. Em sua trajetória artística, com 31 anos de exercício, em 2015, destacam-se, o espetáculo Maria Meia Noite (2014), coreografias da Noite da Beleza Negra do Bloco Ilê Aiyê (2010), coreografias da Rapsódia Nordestina (2000), com o Balé Folclórico da Bahia – e crítica pelo New York Times. Criação da Maracás Cia de Dança da Bahia (1999-2001) e Balé Primitivo da Universidade Federal de Sergipe (1990). Além destes, coreografou musicais de companhias de teatro do Estado de Pernambuco e integrou, como dançarina, o Balé Popular do Recife. É membro do grupo internacional RETINA (*Recherches Esthétiques & Théorétiques*

Resumo: O propósito deste texto é extrair da experiência de montagem do espetáculo de dança intitulado Maria Meia Noite, estreado na cidade de Salvador-Bahia-Brasil, em 2014, conhecimentos no campo das artes cênicas voltados à pesquisa afro-brasileira, em que se relacionam pensamento da dança negra contemporânea e processo criativo, entendido como relação de educação. Os caminhos de análise e apreensão deste objeto encontram inspiração nas bases teórico-metodológicas dos estudos étnico-culturais e na fenomenologia, para explicar conteúdos que se valem da sensibilidade, cultura, arte e diversidade. Maria Meia Noite, nome que tem raízes em uma mulher do universo das ruas e capoeiragem de Belém do Pará, na segunda metade do século XIX, inspira a temática e dá vida ao seu mun-

sur Images Nouvelles & Anciennes), com artigos publicados em periódicos especializados em Dança e Cultura Brasileira. Pesquisadora para o Inventário e salvaguarda da Capoeira, como patrimônio imaterial do Brasil (IPHAN-MINC). E-mail: ameliaconrado@ufba.br.



do imaginário, imagético e coreográfico. As ideias que orientam a criação buscam ressignificar elementos da cultura afro-brasileira, em diálogo com o pensamento da Arte Contemporânea Negra, da Cultura Popular e da *Performance Art*. Este desafio revelou o esforço de definir uma linha de pensamento e de ação artística não hegemônica, que “fere” uma ideologia que se coloca no cotidiano e no imaginário social como um “padrão”, e que geralmente julga, de forma equivocada ou revelando preconceitos, as obras alicerçadas em referenciais civilizatórios, étnicos e culturais diferentes. Os resultados apontam para a riqueza deste mergulho, que é um exercício referenciado na prática, e revelam as dimensões da pesquisa e da produção em arte cênica, seja na relação direta com os atores envolvidos, seja nas diversas relações que este processo alcança.

Palavras-chave: Dança Negra. Processo Criativo. Maria Meia Noite.

A partir da análise do processo de montagem do espetáculo de dança Maria Meia Noite,² na cidade de Salvador – Bahia, de autoria dos coreógrafos e diretores Amélia Conrado e Ricardo Biriba,³ estreado em 2014, este artigo busca extrair desta experiência de arte aspectos que envolvem pensamento, criação e pesquisa cênica afro-brasileira, visando, ainda, trazer à luz problemas e desafios enfrentados neste fazer criativo.

Essa obra em discussão nasce de uma ideia, uma motivação que pouco a pouco foi mobilizando o mundo interior, obscuro e intenso da imaginação, recorrendo ao repertório de experiências de vida dos autores, sentidos, movimentos, cores, formas indefinidas, para constituir-se depois no conceito norteador, que somente no ato da criação e experimentação, junto aos intérpretes, é que se materializa pelos corpos, bem como seu universo de

experiência. É como em um caleidoscópio, cujos movimentos vão delineando infinitos raios de luz, formas; no caso da dança, o corpo é o meio de excelência dessas configurações.

Esse caminho é de paciência, de quem dirige e de quem é dirigido, um processo que vai se fazendo, refazendo, desfazendo em novas formas. São como idas e vindas, que se expandem até o ciclo se fechar, mas que não se fecha, pois é um fazer provisório e passível de se refazer, a cada ensaio, a cada espetáculo, porque a inteligência e a imaginação são infinitas e é por isso que chega o momento em que os coreógrafos/diretores precisam dar a palavra final – ficamos por aqui, a obra está pronta! O que não é verdade! Baseados nesses elementos é que Maria Meia Noite revela os caminhos percorridos até então, transformando-se em conhecimentos e discussão acadêmica, para se somar às outras investigações em dança e teatro brasileiro.

Entendendo em geral que uma montagem cênica possui aspectos próprios do fazer artístico, que, na nossa concepção, é educativo, porque se dá numa relação de escuta, de ensinamentos, de troca de experiências, mudanças de comportamentos, laços afetivos e profissionais, que se constroem, motivados por uma ética, que é postura de respeito e gesto de confiança e cumplicidade, necessários entre os envolvidos, para tornar possível a convivência e a construção da obra coreográfica, a meta é o exercício da arte de dançar e oferecer uma comunicação sensível e significativa ao público, que irá absorvê-la, questioná-la, avaliá-la e dialogar com ela.

As razões que levam o autor da obra a optar por um tema ou motivo, as fontes de sua inspiração, os caminhos da preparação do elenco, a escolha da equipe técnica até chegar ao resultado e à apresentação pública, que é o retorno à comunidade, constituem-se passos de uma montagem cênica.

O processo criativo em dança pode ser entendido como estudos de corpo em seus diversos procedimentos técnicos, experimentos, com ou sem materiais e objetos, com ou sem recursos tecnológicos, em ambientes físicos diversos, como exemplo – água, lama, areia, piscina – vistos em várias elaborações, meios pelos quais se pesquise e se elabore, de acordo com o conceito que o artista elege para seu trabalho. Porém, é preciso sublinhar que

² Maria Meia Noite foi contemplada com o prêmio de montagem de espetáculo, pelo Edital nº 33/2012 – Setorial de Dança da Secretaria de Cultura do Estado da Bahia – SECULT.

Maiores informações sobre a obra estão disponíveis em: <<http://mariameianoite.wix.com/mariameianoite>>.

³ Artista plástico, coreógrafo, performer, pesquisador das manifestações culturais brasileiras e de escultura de comportamento – Performance. Professor doutor da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia.



existem inúmeras maneiras de se conduzir a criação coreográfica ou teatral.

Há de se destacar que, quando escolhemos trabalhar com os saberes e conhecimentos culturais africanos e afro-brasileiros, esse universo é tão amplo quanto forem os países, as regiões, as localidades, os lugarejos, as culturas e as pessoas estudados, tanto da África quanto dos países da diáspora, a exemplo do Brasil, pois esses e outros saberes e conhecimentos se inseriram, definitivamente, constituindo-se elementos essenciais à própria formação da identidade nacional.

Nesse entendimento, a iniciativa de recriar conteúdos culturais com expressões coreográficas, ou seja, com fins de encenação, não é de agora: fazemos referência ao ilustre sacerdote da religião afro-brasileira e artista plástico, Mestre Didi, Deoscóredes Maximiliano dos Santos, que deixa em seu legado os Autos Coreográficos (2007), publicados por ocasião dos seus 90 anos de vida, onde reúne um rico acervo de contos, histórias, personagens e registros de brincadeiras carnavalescas, fundadas por ele em 1935 e levadas às ruas em 1942. Essa obra, disposta em livro, com imagens e CD de cantos, é para nós coreógrafos um documento de arte e relíquia de importância atemporal. Nela, Mestre Didi concebe o texto coreográfico “Ajaká, iniciação para a liberdade”, “recriando elementos dramáticos milenares em uma linguagem teatral contemporânea – uma operação estética que possibilite a veiculação do universo nagô ao nível de códigos modernos” (SANTOS, 2007, p. 124).

Assim como Mestre Didi e outros que nos deixam tais registros, acreditamos nas possibilidades das culturas africana e afro-brasileira, razão por que escrevemos sobre a obra *Maria Meia Noite*, sendo uma contribuição para a memória das artes cênicas no Brasil, sobretudo para as produções que elegem princípios da dança negra e popular, como fonte de comunicação, opção política de afirmação e reconhecimento dos valores que esse segmento oferece, enquanto saber, conhecimento, estética, cultura e arte.

Encontramos aproximações do que estamos falando, sobre a importância da memória nas artes cênicas, na obra de Sánchez (2010), quando aborda a dramaturgia da memória, buscando suporte em filósofos, coreógrafos, diretores, como Stanislávski

e Grotovski, Jung e Pina Bauch, dentre outros. Sánchez (2010) refere-se à imaginação artística, reportando-se ao talento criativo de cada um como um dom natural que manipula intencionalmente “o pensamento em direção à finalidade de concretizar a expressão metafórica e buscar dar forma ao mundo, articulando a natureza humana e valendo-se de sensibilidade, dor, paixão, morte, alegria e outros sentimentos” (SÁNCHEZ, 2010, p. 95). No seu entendimento, a experiência artística é “construída na memória e performada em todos os níveis do pensamento do artista” (idem).

Em *Maria Meia Noite*, o trabalho do dançarino é compartilhado com o dos coreógrafos. Por isso, consideramo-los intérpretes-criadores, na medida em que são motivados a sugerir e a colocar ideias, elaborações, acessar seu universo de experiências e memórias. Nesse sentido, concordamos com Sánchez (2010, p. 124), quando expressa que, na dramaturgia da memória, “o ator também é o autor da escrita cênica que se desdobra no espetáculo e, na cena do teatro-dança, significa um casamento intenso de memórias do ator-dramaturgo-criador-encenador e plateia”.

Para que isso ocorra, o ato de criação pode ser entendido como um laboratório artístico-educativo, que processa e se expressa em situações de prazer, conflitos, disputas, que refletem problemas do mundo cotidiano do dançarino ou ator, que impactam muitas vezes a plenitude do ato de criar, atuar, dançar.

Analisando por outro viés, um processo de montagem desta natureza se confronta com uma série de problemas por que passam os artistas que não integram os núcleos privilegiados e os espaços de poder, nas artes cênicas locais, nacionais ou até internacionais, e sofrem para produzir e trazer a público suas criações.

A montagem, com seus desafios, de uma obra que traz conteúdos das danças de matrizes estéticas africanas e afro-brasileiras, numa dimensão crítica, comprometida com princípios da arte contemporânea, é um ato de militância, enfrentamento e superação de paradigmas impregnados de preconceitos e discriminações, provenientes dos segmentos que se consideram superiores e julgam, de forma equivocada, as produções que não partem dos referenciais que esses mesmos segmentos se valem.

A coreógrafa e pesquisadora Paixão (2009, p. 8) chama a atenção para uma postura, no campo da dança, capaz de desmistificar as ideias colonialistas e preconcebidas pela hegemonia eurocêntrica sobre a arte africana. Ela sublinha que a consequência deste entendimento se reflete no tratamento “excludente e preconceituoso dado à Dança Negra Contemporânea Brasileira, considerada ainda como uma arte temporal, estagnada e à margem dos padrões éticos, estéticos e artísticos”.

O pesquisador e ex-secretário de cultura da Bahia Rubim (2004, p. 18), descrevendo a cena baiana e contextualizando-a no nível das políticas culturais, situa a Bahia como um dos maiores Estados brasileiros, com população de 15 milhões de habitantes, área territorial equivalente à da França e, embora seja a sexta economia, entre os 26 Estados, apresenta imensa desigualdade socioeconômica, sendo detentora de graves indicadores, em educação e saúde e, mesmo com o fim da ditadura militar, em 1985, permaneceu sob o comando de forças ligadas ao autoritarismo, até 2007, quando foram derrotadas pela eleição do governador Jaques Wagner (Partido dos Trabalhadores), que permaneceu no cargo, de 2007 a 2014, e elegeu seu sucessor, Rui Costa, para o período de 2015 a 2019.

Rubim (2004, p. 19) destaca que “a tradição baiana no campo das políticas culturais tem reproduzido as dinâmicas nacionais de ausências, autoritarismos e instabilidades, com algumas pequenas nuances”, salientando que somente em 2007 é implantada a Secretaria de Cultura, antes vinculada à de Turismo.

Dito isso, vale questionar: como se explica o fenômeno da ausência das criações por coreógrafos negros ou não negros que se dedicam a produzir segundo os referenciais afro-brasileiros ou populares, na capital baiana?

Vale salientar que a população em Salvador é 80,9% negra, 18,4% branca e 0,7% indígena/amarela, num Estado que é 76,6% negro, 23,1% branco, 0,3% indígena/amarelo, segundo o Censo de 2010 (IBGE, 2010).

Então, como explicar isso numa capital de predominância negra, de uma escola pública de dança que, anualmente, forma turmas de alunos majoritariamente negros e de outras instituições culturais negras? Há duas hipóteses: a primeira é

que as portas são fechadas para nós e as políticas culturais pouco ou nunca nos acolhem; a segunda é que, pela falta de opção ou pela negação, nos projetamos para fora do país, passando a integrar grupos e companhias no exterior, onde passamos a nos apresentar, deixando de potencializar e dar um retorno à cultura da qual nos originamos e na qual somos formados.

É preciso inverter essa lógica e somente o esforço e a política integrados podem fazer com que a cidade de Salvador, de incontestante potencial histórico, turístico, artístico e cultural, saia da condição de estagnação na qual se encontra.

Por isso, o movimento de militância negra, nas Américas e no Brasil, vem travando, há anos, uma importante luta pela eliminação do racismo, que se manifesta em nossa e em muitas outras sociedades, desde a colonização branco-europeia até os dias de hoje. Conseguimos denunciar e revelar os mecanismos de como esse mal se expande e age nos diversos setores da realidade, lamentavelmente, inclusive, no mundo das artes. Assim se prolifera a ideologia do branqueamento que não deseja que seja assumida a identidade étnico-civilizatória genuína, fruto do encontro das etnias formadoras de nossa sociedade. Essa postura procura negar a existência das culturas negra e ameríndia. Acatando esses parâmetros, a universidade brasileira vem reproduzindo tal ideologia, que recalca a participação do sistema cultural negro-brasileiro, deformando informações e subtraindo o seu real valor (LUZ, 1993, p. 184).

Subsidiando o estudo, no qual dialogam a experiência prática de criação e a teoria científica nas artes cênicas, em construção, destacam-se contribuições de estudiosos de diferentes áreas, para dar corpo a conceitos, pressupostos e questionamentos: nas danças africanas e estética negro-africana, Tiérou (2001), Diop (2011), Konaté (2009), Sabino e Lody (2011); em pesquisa cênica e coreográfica negra, Santos (2007), Cortes, Santos e Andraus (2012), Paixão (2009); na relação corpo, performance, dança, memória negra e educação, Oliveira (2007), Biriba (2011), Biriba et al. (2015), Martins (2008), Conrado (2014; 2010) e outros.

Maria Meia Noite surge do interesse em tratar um tema de afinidade, importância e representação social e de pesquisa para seus criadores – coreógra-



fos e acadêmicos. A definição da linha de pensamento norteadora do conceito e sua transformação em expressão cênica resultam de respostas a certas discussões: qual o pensamento de arte contemporânea com o qual compactuamos? Como abordar a dança afro e popular na cena contemporânea e estruturar a base técnica, estética e criativa, da preparação da montagem? O que extrair do universo ritualístico, histórico e conceitual da cultura afro-brasileira? O que absorver dos princípios da performance art, vertente de contra-arte?

Biriba, estudioso desse movimento contemporâneo de arte, define Performance Art como:

escultura de ideias, obra deflagrada de um movimento integrativo, uma materialidade silenciosa, um trabalho sobre si mesmo com superfície aberta, ampla e de fronteiras livres. Uma qualidade efêmera de gestos vitais e simbólicos pensados da imagem social. (BIRIBA, 2011, p. 13)

O desafio de conceber espetáculos com danças afros e populares, numa proposta diferente daquelas convencionais e, às vezes, estereotipadas, usadas por parte dos coreógrafos, pressupõe verificar continuamente objetivos e conceitos. Estes serão válidos, se estas propostas forem de cunho didático, cuja intencionalidade seja reproduzi-los. Contudo, como a proposta é dialogar com o pensamento crítico de arte, isso requer problematizá-la e, neste propósito, instigar o espectador, seja pondo em questão aquilo que este imaginava saber, seja provocando-o sobre o que a obra mexe com suas certezas.

Muitos de nós prosseguimos trabalhando com tais bases de dança: formados pelos “balés populares”, “grupos folclóricos”, “balés primitivos”, que ofereceram e oferecem significativo papel de referência de artes e culturas, locais, nacionais e internacionais. Além dessas formas, as narrativas são pertinentes, nas características dessas danças, porque ritualizam histórias, mitos, crenças, inspirações, natureza, conflitos, ou seja, sentimentos profundos e visões de mundo e formas pelas quais a cultura de base inspira.

Hoje já existe um forte movimento de coreógrafos africanos, organizados tanto para a implementação de ações compartilhadas de produção, quanto para a realização de encontros e a docu-

mentação de suas criações, respondendo, assim, à necessidade de falarem de si e de suas obras, como se pode constatar no livro “Afrique Danse Contemporaine” (2008), com textos do coreógrafo e dançarino Salia Sanou, de Burquina Faso, principal responsável pela organização de reuniões de coreógrafos da África e do Oceano Índico, desde 1995. Portanto, as concepções sobre a dança africana contemporânea são assim resumidas:

[...] se para alguns trata-se de partir de um gestual que se inspira nas heranças de danças sob todas as suas formas (danças de repertório tradicional africanas, danças clássicas e contemporâneas ocidentais), para outros trata-se constantemente de inventar, explorar novos caminhos, de encontrar novas ferramentas pensadas e adaptadas ao que se quer expressar. (SANOU, 2008, p. 87, tradução nossa).

Nesse livro, encontram-se o pensamento e a obra deste autor, referências de outros significativos nomes, tais como: Germaine Acogny (Senegal), Seydou Boro (Burquina Faso), Taoufiq Izeddiou (Marrocos), Béatrice Kombé Gnapa e Nadia Beugré (Costa do Marfim), dentre outros.

Destacamos um importante registro das produções de dança africana contemporânea, no filme “Mouvement (R)evolution África: a story of an art form in four Acts” (2009), com direção e realização de Joan Frosh,⁴ professora e diretora da Escola de Artes, Flórida, Estados Unidos da América.

Fazendo emergir a literatura atualizada sobre o tema, os estudos da pesquisadora e atriz Monteiro (2011) abordam a dança popular, explicando a relação entre as culturas erudita e popular, de forma aprofundada, relatando que, a partir da década de 1930, surgem, com o expressivo componente de renovação estética, as interações entre dança popular e dança teatral erudita, sublinhando: “é no seio destas iniciativas modernistas que se desenvolvem as principais propostas de aproveitamento das danças populares brasileiras pela dança teatral, a ser consumida por uma elite” (MONTEIRO, 2011, p. 14).

⁴ A produção acadêmica de Joan Frosh está disponível em: <<http://arts.ufl.edu/directory/profile/1185>>. Acesso em: 28 jun. 2015.

Revisitando cuidadosamente fatos e história da dança no Brasil, vamos perceber que as elites de dominação ideológica, no campo das artes, apesar de discriminarem a dança popular, considerando-a “incultura”, apropriaram-se de seus conhecimentos, reapresentando-a, posteriormente, estilizada, como obras e segmentos renovadores, elaboradores de novos conceitos contemporâneos de arte.

Exemplificando o exposto, Monteiro (2011, p. 14) relata que Chinita Ullman – filha de casamento de mãe brasileira e pai alemão, aluna da coreógrafa alemã Mary Wigman, difusora da corrente do expressionismo alemão – introduz temas folclóricos na dança de teatro, com o intuito de reelaborá-los, como uma arte de elite, enfatizando não se tratar de dança popular, mas de temas folclóricos, apropriados pela dança moderna. Sublinhamos que os conhecimentos das danças populares e suas formas de existência possuem valores de significância, desqualificados pelo poder dominante e seus interesses.

Explicados esses fenômenos, que têm sua complexidade, voltamo-nos a justificar as motivações para criar *Maria Meia Noite*, síntese de estudos, pesquisas e questionamentos sobre conceitos, em arte contemporânea, popular e negra.

Afinal, quem é *Maria Meia Noite* e por que a escolha deste nome para a obra coreográfica? Como se deu o processo de montagem? Que procedimentos e critérios para a seleção e a escolha do elenco? Quais os impactos e resultados obtidos pela apresentação pública da obra? Que expressaram os críticos de arte e o público que a assistiram? Quais são os ensinamentos advindos da materialização de uma ideia, da realização de um sonho e de sua transformação em conhecimento sistematizado? Que contribuições fornece aos estudos críticos das artes cênicas?

Essas questões vão orientar o desejo e a busca por respostas, mas cabe também às pessoas que acessarem este texto complementá-lo com suas opiniões, críticas e argumentos, porque compartilham desse exercício de elaboração.

Quem é *Maria Meia Noite*: escolha do nome que inspira e conduz a concepção coreográfica

Uma possível cena entre os campos instáveis das manifestações culturais brasileiras, do contem-

porâneo e da performance [...], a trama entre a vida e a arte de *Maria Meia Noite* confundem os estados entre o sonho e a lucidez na encruzilhada de identidades, no giro do pião, no som da cabaça, no vermelho fogo da aguardente encantada, no êxtase da louca e efêmera paixão.⁵



Figura 1 – Coreografia *Mulher de Vermelho*. Dançarina Lucimar Cerqueira. Fotografia de Leonardo Pastor, 2014.

Poucas propostas de encenação, em dança e teatro, debruçam-se para investigar o potencial da capoeira, rico manancial de informações a serem retrabalhadas em obras artísticas.

A capoeira é arte/jogo de defesa pessoal afro-brasileira, constituída por complexa e diversa linguagem técnica, conteúdos históricos, coreográficos, teatrais, musicais e poéticos, que vem se renovando na dinâmica de nossa sociedade. Acima de tudo é uma expressão corporal de significativa representação sociocultural da Bahia, que se expandiu pelos cinco continentes. Essa expansão tem início com a primeira apresentação no exterior, dirigida por Vicente Ferreira Pastinha, o Mestre Pastinha – considerado o maior representante da Capoeira Angola –, e através da participação de vários capoeiristas de Salvador, durante o I Festival de Artes Negras, em Dacar-Senegal, na década de 1960, para o qual foram convidados.

Assim, a vivência prática nesse e noutros campos artístico-culturais, aliada a estudos em fontes formais e informais – livros, textos, filmes, músicas, fotografias, conversas –, levou-nos para além da elaboração das cenas, buscando sentidos e mo-

⁵ Texto de autoria de Ricardo Biriba, presente no folder e no programa do espetáculo *Maria Meia Noite*.

tivos temáticos. Dentre os estudos, a nossa tese de doutorado (CONRADO, 2006), resultado de mais de 10 anos de pesquisa e amadurecimento, quer nos espaços acadêmicos, quer nos grupos de capoeira, na capital baiana.

Na esteira dessa contínua pesquisa, nos livros de pesquisadores contemporâneos que vêm reconstituindo a história das mulheres, no mundo da capoeira, encontramos Maria Meia Noite, nome inspirador que passou a identificar a obra.

Destacamos as preciosas contribuições de Abreu (2005), Oliveira (2005), Conrado (2006), Abib (2008), Oliveira e Leal (2009), dentre outros. Mais precisamente, é no capítulo sobre “o reinado das mulheres: a capoeiragem feminina no norte do Brasil”, do livro de Josivaldo Oliveira e Luiz Augusto Leal (2009, p. 143), onde encontramos a descrição de uma mulher que, no século XIX, na cidade de Belém do Pará, não se comportava segundo o ideal de educação feminina da época, de obediência aos valores cristãos, ao marido, devendo ser progenitora, aquela que tudo sofre. Mas o universo elitista das mulheres brancas é completamente diferente do das mulheres negras, mestiças, que enfrentavam o trabalho doméstico, a prostituição, os conflitos de rua. Estas últimas passavam a ser notícia nos jornais, em virtude das abordagens e da repressão policial. Eis a descrição:

sob a epígrafe de Maria Meia Noite, que denunciava ‘as imoralidades que pratica essa mulher quase diariamente’ e reivindicava que a ‘autoridade obrigasse a mesma a mudar-se d’ali, pois já não era a primeira vez que as famílias nos fazem essa reclamação. (OLIVEIRA; LEAL, 2009, p. 143)

Segundo os autores, esta notícia é parte de publicação de jornal de 1897, Diário de Notícias de Belém do Pará. Maria Meia Noite seria a alcunha de uma mulher que certamente não tinha o comportamento desejado pelo modelo disciplinador do feminino, mas o das mulheres tidas como de “péssimos costumes”, “meretrizes”.

Desse dado, imerso em tantas informações trazidas nessa significativa obra, o nome e o motivo da “indisciplina” de Maria Meia Noite nos interessou, porque ela é contravenção ao modelo disciplinador, à opressão e, portanto, referenda o intuito de quem

opta por trabalhar com o conteúdo artístico das matrizes e expressões africanas e afro-brasileiras.

Esses e outros motivos nos levaram a decidir e a oportunizar a pesquisa cênica e coreográfica com a capoeira, linguagem de base para a preparação técnica da montagem do espetáculo.

Como capoeirista e coreógrafa, juntamente com a professora de música, dançarina e assistente de coreografia, Isis Carla, trabalhamos as bases técnicas da capoeira angola e os estudos de movimentos, a partir dela, além de técnicas e práticas de danças populares, como o Cavalo Marinho e o Coco, danças da religiosidade afro-brasileira e danças afro-contemporâneas. Já o coreógrafo e performer Ricardo Biriba dirigiu laboratórios de criação, com base na *performance art*, capoeira e princípios do bio-ex ou bio-preparação, técnica que antecede o trabalho com a Ioga. Condicionamento e alongamento corporal, com elementos do balé clássico cubano, foram de competência da professora e bailarina Raissa Biriba.

Essa preparação técnica, embalada pela musicalidade da cultura popular, e outras referências, introduzia os ensaios, em todas as etapas do trabalho. Essa metodologia, usada para se alcançar a qualidade técnico-coreográfica desejada, garantiu preparação e condicionamento técnico-corporal suficientes para que os dançarinos ampliassem seu repertório de conhecimentos, familiarizando-se com os elementos trabalhados – cavalo marinho, coco e bio-ex articulados à capoeira –, recriando o relacionamento entre corpo e o solo.

Foram vários os recursos para se chegar à elaboração das estruturas de movimentos, planos de espaços coreográficos e células, estudados previamente e levados ao elenco, para serem conjuntamente reorganizados, equacionando problemas de execução, viabilizando a inserção de novos movimentos e enriquecendo o processo construtivo.

O desenvolvimento do roteiro partiu de uma versão provisória, com anotações dos conceitos propostos pelas coreografias, bem como dos elementos que contribuíram com o processo criativo, cena a cena, para, enfim, com o andamento dos ensaios, chegar ao roteiro definitivo, não narrativo, já que não visa explicar uma lógica histórica, mas estruturas criativas, sistematizadas em cenas, abertas a interpretações, sentimentos e impressões do público que as recebe.



Figura 2 – Coreografia Encruzilhada. Dançarino Igor Costa. Fotografia de Leonardo Pastor, 2014.

Esse roteiro cênico, brevemente comentado, se descortina nesse texto com a *Mulher de Vermelho* – primeira das coreografias de Maria Meia Noite –, revelando uma poética de contrastes: dois dançarinos, um negro, outro branco – Lucimar Cerqueira e Uriel Trindade – contracenam, num jogo coreográfico, que os leva a “mundos diferentes”, completamente envolvidos pela harmonia de Trechos de Signa, do músico espanhol Llorenç Baber e Prospectors Arrive, do compositor inglês Jonny Greenwood, e pelo que este jogo provoca no olhar e no sentimento de cada um.

Em *Pião* – segunda coreografia – o princípio norteador é a circularidade, representada pelas rodas das danças populares, pelos terreiros, pelos brinquedos populares, enfim, pelos corpos e sentidos dos dançarinos, tomados por esse sentimento e essa inspiração, embalados pelas músicas Camará e Quebra Prato, do músico percussionista baiano Bira Monteiro, e Toada de Cavalo Marinho, do Mestre Salustiano, do Cavalo Marinho pernambu-

cano. *Identidade* – a terceira cena – é interpretada por duas dançarinas – Ana Talita e Roseli Paraguassu –, que estabelecem um diálogo cênico entre as coreografias de palco e a projetada, dançada e filmada no mar. Ao saírem de cena, o palco é tomado por imagens de mulheres e crianças da África Negra – Dacar–Senegal e Ilha de Goré – em bacias suspensas no cenário. Para as dançarinas, a experiência de adaptar seus corpos para ensaiarem e dançarem a coreografia, na areia da praia, nas ondas do mar, foi desafiadora. O conjunto poético dessa coreografia provoca efeitos sinestésicos no espectador.



Figura 3 – Coreografia Identidade. Dançarinas Ana Talita e Roseli Paraguassu. Fotografia de Leonardo Pastor, 2014.

Cabaça – quarta coreografia – tem como conceito o caos, as loucuras da paixão, o desespero. Nela destacam-se o solo do dançarino Igor Costa, que transita com organicidade e agilidade, entre chão e plano médio, e o duo de Marcos Ferreira e Uriel Trindade. Integram a coreografia elementos performativos e objetos de cena, como os corpos de dois dançarinos envolvidos num rolo plástico. *Cabaça* é dançada por todo o elenco: Ana Talita Lima, Elivan Nascimento, Igor Costa, Inah Irenan, Lucimar Cerqueira, Marcos Ferreira, Roseli Paraguassu e Uriel Trindade.

Encruzilhada partes I e II é a coreografia final. A Parte I introduz uma dança com volumosas saias vermelhas, conceito oriundo do universo religioso afro-brasileiro: Exus, Padilhas e Iansãs inspiram os elementos construtivos da encruzilhada. A interpretação é dos dançarinos Ana Talita Lima, Elivan Nascimento e Igor Costa. Na parte II, bacias de alumínio constituem elemento cênico. A coreografia intercala a profundidade dos silêncios aos ten-

sos diálogos nascidos do solo do dançarino Elivan Nascimento, ao manipular bacias em cena. Após, todos do elenco retornam ao palco e, dentro das bacias, experimentam um banho de cachaça: aflo-ram-se aí sensações e aromas, no palco e na plateia.



Figura 4 – Coreografia Encruzilhada. Dançarinos (da esquerda para direita), Uriel Trindade, Elivan Nascimento, Ana Talita, Lucimar Cerqueira, Inah Irenan, Igor Costa, Roseli Paraguassu e Marcos Ferreira. Fotografia de Carolina Pereira, 2014.

Maria Meia Noite, mais que numa mulher, inspira-se num conceito de feminino que se pode correlacionar com as novas opções de gênero, na vida contemporânea, envolvendo o mundo transexual. Circularidade como princípio e ordem planetária, filosofias presentes nas tradições africanas, indígenas e afro-brasileiras. A trajetória criadora da obra deu-se pela (re)união de inteligências e experiências dos indivíduos e do grupo – elenco, coreógrafos, cenógrafos, iluminador, maquiador, figurinista, produtor cultural, assistente de coreografia –, num ato simbólico, mágico, político.

O desafio e o exercício para todos foi trabalhar uma forma de encenação de espetáculo com danças populares e afros, que estabelecessem diálogo com outras possibilidades de organização do pensamento nas artes, sobretudo, inspirando-se numa estética que vem desse universo étnico-cultural e suas problemáticas existenciais e simbólicas, que julgamos importante fazerem-se vivas, em Maria Meia Noite, extraindo emoções e pulsações de força, presentes nas manifestações do cotidiano e da dinâmica cultural.

Os profissionais de criação acompanharam, observando ensaios, reunindo-se e discutindo com coreógrafos ideias, impressões, coerência com o

conceito da obra, para, na etapa seguinte, compor em croquis o que seria retrabalhado até a aprovação final. A direção prezou para que nenhum elemento do conjunto cênico tivesse peso maior que outro, no resultado final. Isso deve ocorrer, se é intencional.

Paixão (2009, p. 148) opina que talvez não exista uma única definição de dança contemporânea, mas várias definições. Assim, a produção da obra coreográfica seria um discurso e uma ação política, que se faz presente a partir do corpo que dança, canta e poetiza estórias que oferecem:

configurações dançadas dos lugares que estes corpos habitam seja no sertão pernambucano, seja na cidade de São Salvador, ou em qualquer outro lugar do mundo onde a cultura praticada cotidianamente pelos corpos permanece viva nas histórias vivida. (PAIXÃO, 2009, p. 148)

É importante revelar que artistas e equipe técnica⁶ socializaram e implementaram seus conhecimentos para Maria Meia Noite, de um sonho ou uma ideia nebulosa, para materializar-se em obra artística pública.

Definida a concepção coreográfica, vem a etapa fundamental, que é criar o espetáculo e promover as condições para que aconteça, se materialize, sendo imprescindível para isso o trabalho conjunto entre produção cultural e profissionais qualificados. Assim, Maria Meia Noite criou um amplo e cuidadoso projeto de produção cultural, mediação e comunicação, idealizado pela produtora Raissa Biriba,⁷ auxiliada pelos produtores culturais Tomás

⁶ Artistas e técnicos da equipe de Maria Meia Noite. Iluminação: Telma Gualberto. Na maquiagem, o artista plástico Wagner Lacerda. No registro de filmagem, Matheus Pirajá. Nos registros fotográficos, Leonardo Pastor. Como assistente de camarim, Eric Flávio. Figurino: Nália Portela, artista plástica. Assessoria de Imprensa: Luis Fernando Lisboa e Marília Moreira. Design, o artista Leonardo Medeiros. Edição e Mapeamento de Imagem: Valécia Ribeiro e Cyrille Brisot. Cenografia de Arthur Scovino, entre outros.

⁷ Raissa Biriba é produtora cultural, formada pela Faculdade de Comunicação da UFBA. Bailarina e professora de ballet clássico cubano. Coordena o projeto “Maria Meia Noite”, desde 2013. Em 2011, realizou mobili-

Silva e Val Benvindo (Escola de Comunicação da UFBA). A importância do artista da dança e do produtor cultural caminharem juntos e o êxito desse trabalho conjunto, na realização de *Maria Meia Noite*, justificam situar e discutir o contexto baiano, quanto à viabilidade ou não da produção de arte e cultura.

Indiscutivelmente, foi a partir da última gestão pública do Estado da Bahia, que passou a existir democratização do acesso ao financiamento de espetáculos, mediante editais de seleção públicos. Antes, esse financiamento se restringia àqueles que se prostravam por longas jornadas pedindo ajuda aos setores de cultura e turismo e àqueles “apadrinhados”, amigos e conhecidos dos gestores.

Outros “caminhos” oferecidos, a exemplo do Fazcultura, parceria da Secretaria de Cultura do Estado – SECULT e da Secretaria da Fazenda – SEFAZ, implantado desde 1996, na gestão do governador Paulo Souto, promove “ações de patrocínio por meio de renúncia fiscal, visando estimular o desenvolvimento cultural da Bahia, possibilitando às empresas associar sua imagem diretamente às ações culturais que considerem mais adequadas”.⁸ Essa iniciativa leva produtores e artistas a peregrinarem para conseguir o apoio de empresas privadas, as quais lhes transferem recursos dos tributos devidos ao Estado, mediante autorização legal.

Mas esse caminho era e é inviável para muitos: primeiro, porque as empresas privadas geralmente só querem apoiar projetos já consagrados ou de massa, inviabilizando, por conseguinte, o emergir de propostas de perfil diferente; segundo, a falta de um trabalho de conscientização das empresas privadas, pelos órgãos públicos de cultura, quanto à importância de investirem em cultura e arte e aos retornos sociais de tal atitude.

Adicionalmente, as exigências presentes nos editais públicos – produção escrita e fundamentada

da proposta, documentos eletrônicos de comprovação, imagens, vídeos, sites; pré-seleção de elenco, espaços onde o projeto vai acontecer – excluem parcela significativa de interessados, pois são muitas as carências dos agentes que produzem cultura e arte, desde o nível de acesso à educação formal até a capacitação/instrumentalização para que, enquanto cidadãos, possam disputar com alguma igualdade os poucos financiamentos disponibilizados.

Então, a chamada por edital público é a luz no fundo do poço, em face da dura realidade histórica e da gestão, nas instâncias de governo, que negligenciam a importância do investimento público em cultura e arte. Assim, a aprovação de *Maria Meia Noite*, por meio de edital público, lançado pela gestão do acadêmico e secretário Albino Rubim, tornou-a realidade.

A aplicação responsável dos recursos públicos aprovados viabilizou a sua concretização, apesar de terem sido igualmente importantes os demais patrocínios e apoios ao pleno cumprimento de todas as etapas, tamanha a envergadura do projeto.

Vale salientar, entretanto, problemas atinentes ao financiamento público, que precisam ser equacionados, a fim de que cumpram o seu papel, a exemplo do não cumprimento do cronograma de liberação dos recursos, sem a devida atualização monetária, em descompasso com a dinâmica da montagem artística e os compromissos firmados com profissionais, fornecedores e demais credores, embarçando-os; e da excessiva e lenta burocracia, nas deliberações estatais, evidenciando a necessidade premente de mecanismos de flexibilidade do órgão gestor de projetos artístico-culturais que respondam na mesma intensidade, agilidade e sincronia exigidas pelas demandas previstas e imprevisíveis, mas legítimas, características do vivo e dinâmico processo da produção artística.

Saliente-se que a montagem de um espetáculo coreográfico viabiliza uma rede de geração de trabalho a profissionais da arte e cultura, prestadores de serviços, em transporte, comércio logístico, ateliês de costuras, mercados populares, serviços gráficos, alimentação, agências de propaganda, ativando esses segmentos econômicos.

Superados esses percalços, é preciso vencer outros desafios, para, enfim, alcançar os resultados da árdua caminhada para concretizar uma obra de arte

dade acadêmica na Universidade Paris 8 e trabalhou na École de Chant et Musique Ya d’la Voix!, em Paris. Foi produtora da Plataforma internacional de Dança e da XVI Oficina Nacional de Dança Contemporânea.

⁸ Texto que explica o programa FAZCULTURA da SECULT/BA. Disponível em: <<http://www.cultura.ba.gov.br/apoio-a-projetos/fazcultura/o-que-e/>>. Acesso em: 20 jul. 2015.



em dança. Com a chamada de audição pública, quarenta dançarinos inscreveram-se em curto espaço de tempo, doze foram selecionados e, ao final, oito, com suas histórias de superação, experiências e trajetórias, ajudaram a compor e a dar vida a *Maria Meia Noite*: Ana Talita Lima, Elivan Nascimento, Igor Costa, Inah Irenan, Lucimar Cerqueira, Marcos Ferreira, Roseli Paraguassu e Uriel Trindade.



Figura 5 – Elenco formado pelos dançarinos (da esquerda para direita): Uriel Trindade, Igor Costa, Inah Irenan, Marcos Ferreira, Roseli Paraguassu, Lucimar Cerqueira, Ana Talita e Elivan Nascimento. Fotografia de Leonardo Pastor (2014).

Desafios à concretização da obra: da tensão do processo à permanência de resultados e reflexões

A participação do dançarino num trabalho profissional de montagem de espetáculo em dança requer muito comprometimento, por força da entrelaçada rede de pessoas e instituições envolvidas em sua consecução, havendo expectativas tanto de quem propõe a ideia e oferece os meios para sua concretização, quanto daqueles que irão executá-la. *Maria Meia Noite* foi desenvolvida em oito meses de trabalho, convivência, rotina e enfrentamento das dificuldades supracitadas, advindas da relação com a instituição pública financiadora do projeto.

Ilustrando esse dilema, trazemos as palavras do cientista e gestor público Rubim (2004, p. 36), que diz “afloram impasses entre a formulação de políticas e a execução das políticas culturais imaginadas [...] entraves decorrentes de condições insatisfatórias de recursos humanos e financeiros e, em especial, dos procedimentos burocráticos”.

Com isso, é difícil o sustento financeiro de um dançarino em Salvador-Bahia, se não integra o Balé

do Teatro Castro Alves, mantido pelo Governo do Estado, o Balé Folclórico da Bahia, incentivado e apoiado também pelo Estado, ou o Núcleo Vila-dança, do Teatro Vila Velha – teatro patrocinado pelo Governo Federal, Governo do Estado e Petrobras, e apoiado por diversas empresas, estrategicamente localizado no centro de Salvador, com boa infraestrutura e aparelhagem, mas inacessível a grande parte dessa reprimida demanda, seja pela ausência de pauta para ensaios e apresentações, já que a prioridade é atender a seus próprios projetos, ou pelos altos valores pelos quais esses espaços são comercializados. Excetuando-se, portanto, os integrantes desses e de outros poucos grupos que mantêm suas artes, seus projetos, suas ações, o grande contingente dos artistas da dança encontra-se completamente desassistido.

Mas, ainda assim, dançarinos aprovados para integrar o projeto, com algumas exceções, descumpriam frequentemente horários preestabelecidos, sobrepondo compromissos profissionais distintos, naturalizando o atraso – postura antiética, inaceitável, duramente punida em diversas culturas –, impossibilitando, por exemplo, trabalhar/ensaiar/passar o roteiro com o elenco completo, comportamento diametralmente oposto à da equipe dos ensaiadores, durante os oito meses de trabalho. O exposto sugere uma reflexão quanto à ética e à disciplina necessárias à atuação profissional, em todos os segmentos, inclusive de dançarinos, coreógrafos, professores, pois indispensável à própria sobrevivência, no mercado de trabalho, cada vez mais exigente e globalizado.

Urge, portanto, uma efetiva formação profissional dos graduandos, graduados e não graduados em dança e demais expressões artísticas e culturais – quer acadêmica, quer popular –, como há muito ocorre nos demais segmentos da sociedade, para o pleno atendimento das exigências do mundo do trabalho, a fim de potencializar o direito de viver de dança, arte, cultura.

Sobre isso, a pesquisadora Strazzacappa (2006) opina sobre a necessidade de transformações tanto nos currículos dos cursos de licenciatura/formação em dança quanto nas atitudes dos licenciados/formados, por ser um segmento, enquanto representação profissional, que almeja melhores condições de trabalho e direitos trabalhistas e previden-

ciários, como carteira assinada, 13º salário, férias remuneradas, benefícios (licenças maternidade e paternidade, auxílios doença e acidente de trabalho), aposentadoria, conquistas legítimas e constitucionalmente asseguradas aos trabalhadores:

Isso não ocorre somente porque fazemos economia informal ou porque queremos ser autônomos. A maioria trabalha em espaços formais, na ‘informalidade’ [...] temos que reverter esse quadro e mostrar que somos profissionais graduados que escolheram dança como formação. (STRAZZACAPPA, 2006, p. 124)

Acrescenta ainda, referindo-se à realidade do ensino de dança nas escolas, que, apesar de garantido nas Leis de Diretrizes e Bases da Educação e indicado nos PCN (Parâmetros Curriculares Nacionais), o quadro nas escolas pouco se alterou, “a dança segue pouco representativa nos conteúdos de arte e à mercê de profissionais com pouco ou nenhum preparo para um trabalho adequado com essa linguagem” (STRAZZACAPPA, 2006, p. 123).

Mudança houve, na relação financeira e profissional do fazer artístico, pois, em épocas anteriores, as companhias de dança “mais profissionais” remuneravam mal um dançarino, que se engajava ao trabalho por amor à arte, praticamente, sem nenhuma pretensão de que fosse o seu sustento. Diferentemente, a geração de hoje busca “sobreviver da dança”, consequência da avalanche mercadológica que impacta o campo artístico e os interesses deste sistema, que jamais irá promover a organização de classe.

Os dançarinos buscam sua sobrevivência atuando como professores de dança, de pilates, modelos fotográficos e de passarela, figurantes em shows business e outras atividades. Isso impõe dificuldades para se dedicarem exclusivamente ao rico processo de montagem nas artes cênicas.

É nítida, pois, a necessidade de coreógrafos e diretores experientes continuarem a ajudar a formação das novas gerações, socializando e revelando valores posturais e éticos, no processo de criação e montagem cênica, prazeres e aprendizagens inerentes ao fato de estar inserido na magia da concepção do trabalho, articulando-se para remover barreiras que impeçam a busca de condições

dignas para o exercício da profissão. **Estratégias de comunicação e produção cultural em dança**

A concepção do projeto de comunicação e produção cultural desse espetáculo, pensado por Raissa Biriba (Escola de Comunicação da UFBA), envolveu a criação de peças publicitárias de mídia estudadas, plano estratégico de mediação cultural, a fim de mobilizar e preparar comunidades menos favorecidas para acessarem o conteúdo de uma obra coreográfica, comumente considerada de difícil compreensão.

Durante três meses, a dinâmica da mediação cultural promoveu aulas de dança popular e laboratórios de corpo para as comunidades de Plataforma – grupos de teatro, de capoeira de crianças e jovens; o Grupo de Capoeira Angola N’Zinga e comunidade do Rio Vermelho, adjacente à sua sede; os jovens do Colégio Estadual Odorico Tavares, no centro da cidade, com alunos de diversos bairros de Salvador; outras escolas públicas; crianças, jovens, monitores, professores de dança, estética negra e música do Bloco Afro Ile Aiyê, do bairro do Curuzu, Liberdade; o Centro Cultural de Nordeste de Amaralina, núcleo da Escola de Dança da FUNCEB; Grupo de professores em formação de pedagogia pelo PARFOR (Plano Nacional de Formação de Professores da Educação Básica), que serão futuros pedagogos, dentre outros.

Muito bem conduzido, esse trabalho aproximou esse público apreciador e consumidor da arte, alcançando mais um objetivo do Projeto Maria Meia Noite: democratizar o acesso à dança.

O projeto atingiu, pois, seus objetivos, oferecendo uma montagem cuidadosa, pensada, ensaiada, debatendo questões atinentes ao que é aceito ou acatado como convenção em espetáculos de dança oferecidos ao público.





Figuras 6 e 7 – Mediação Cultural com crianças e jovens da Banda Erê e da Escola Mãe Hilda, do Bloco Afro Ilê Aiyê.
Fotografia: Raissa Biriba, 2014.

Para isso, o projeto de Maria Meia Noite ofereceu micro-ônibus, de ida e volta para todas essas instituições, elenco e técnicos, viabilizando suas participações nos espetáculos, em dias de apresentação.

A decisão da produção de oferecer tratamento digno ao dançarino – cachê equiparado ao dos diretores e coreógrafos, alimentação em todas as apresentações, transporte, investimento na mídia, folders com seus currículos artísticos – faz diferença e enfatiza o reconhecimento e o respeito à profissão de dançarino.

Vários problemas vivenciados durante o processo apontam necessidades urgentes para a dança em Salvador: despreparo de gestores de casas públicas de espetáculos para tratar de contratos, pautas; péssimas condições na maioria dos teatros – iluminação, funcionários, atendimento, camarins; despreparo de alguns diretores de teatro quanto à dinâmica e necessidades envolvidas até o trabalho chegar ao público.

Outra decisão da produção e direção foi propor um instrumento de avaliação do espetáculo – um questionário on-line respondido pelo público. Esse recurso se mostrou fundamental ao registro de opiniões, verificando como a proposta artística foi recebida.

O público é entendido, pois, como coparticipante do processo, fonte de dados para avaliações, referência para leituras e releituras. Segundo essa avaliação, poucos declararam não ter gostado do espetáculo, o que é perfeitamente compreensível, em qualquer trabalho: texto acadêmico, música, teatro, dança, esporte, publicidade, medicina, en-

genharia, administração. Além disso, Maria Meia Noite é uma obra coreográfica de cunho experimental, aberta a leituras e releituras. Não é para ser entendida, mas sentida, e, se mexeu com o público, cumpriu seus propósitos.

A arte negra contemporânea não abre mão de colocar em cena referências da cultura negra: sentimentos, conflitos, pessoas, história, cotidiano, política, sonhos. Tudo pode ser motivo e tema, com o intuito de levantar questões, desestabilizar; apresentar dúvidas e perguntas sem respostas.

A pesquisa também procurou conhecer a composição racial do público entrevistado. Coincidentemente, a maioria das pessoas que fizeram críticas negativas se autodeclararam brancas; criticaram, positivamente, as negras e pardas. Esse resultado para nossos estudos é compreendido pelas questões que envolvem as relações étnico-raciais e a cultura negra. Outro dado relevante é que o espetáculo foi visto por pessoas de todas as idades, cores, classes e sexos.

Enfim, aqueles que responderam ao questionário on-line, aplicado meses depois de terem assistido ao espetáculo, revelaram questões interessantes, ora socializadas. Ao questionamento: “Que achou do espetáculo de dança Maria Meia Noite?”, responderam:

O espetáculo é bem estruturado, boa cenografia, bailarinos excelentes. Acho que pecou um pouco na narrativa dos acontecimentos, visto a existência de leigos na plateia que acabaram não entendendo as significações dentro de cada quadro e movimento apresentado. (Entrevistado 1)

Um diálogo intra-mundos, que se expande em delicadezas, audácias, em força e ancestralidade. Inquietante no que há de contemporâneo, envolvente no que traz de sedução. Esse espetáculo de dança evoca historicidade e humanidades. (Entrevistado 2)

Resgatei aqui uma postagem que publiquei no facebook em julho de 2014 após ter assistido ao espetáculo: Reconheço que não sou muito de frequentar espetáculos de dança e tampouco tenho repertório suficiente pra comparar os que assisti recentemente, mas ‘Maria Meia Noite’ é tão envolvente e exta-

siente que pouco me incomoda a falta de referências pra afirmar o óbvio, o espetáculo é realmente incrível. (Entrevistado 3)

Achei um espetáculo forte, com muita presença cênica, o cheiro da cachaça deu a tudo um tom muito realista, a emoção passada pelos dançarinos ‘falava’ apesar de ser ‘emoção dançada’. Maria Meia Noite remete à religiosidade africana, as Padilhas e Exus, que representam o que há de mais humano em todos nós, e nós gostamos de nos parecer divinos. Adorei o espetáculo! (Entrevistado 4)

É um espetáculo rico de referências nas manifestações populares, entidades afrodescendentes como a própria Maria Meia Noite, associando capoeira, dança contemporânea com elementos da performance art, encenação, figurino, maquiagem, luz tudo muito bem planejado e dirigido, além de ser itinerante, dando oportunidades para públicos de vários bairros. (Entrevistado 5)

Devo dizer que sou muito chata e crítica com dança contemporânea. Lembro que gostei de momentos, de movimentações em conjunto. Mas logo depois essa apreciação se perdia numa próxima cena carregada de uma dramatização que já não funcionava para mim.

O figurino me puxava sempre para uma estética de super-herói americano, não me deixava entender muito bem o resto, botar os pés no chão. Gostei demais do nome, da promessa de contar a história desse mito vivo, dessa mulher, dessa capoeira. Gostei demais da cena da cachaça espalhando-se, o exagero total, escancarado. Gostei da energia vibrante dos bailarinos, dispostos, disponíveis. Amei o clima de generosidade e entrega (que se materializava na cachacinha dada já na entrada), e que dava pra sentir também no ar. Mas, já que vocês perguntam, tenho que dizer honestamente que o espetáculo em si, na dança, não me tocou especialmente. Mas não reparem, isso é porque eu sou ‘muuuito’ chata pra dança contemporânea! De qualquer forma adorei ter assistido! Beijo grande a toda equipe. (Entrevistado 6)

Passei alguns dias pensando em como responder esse questionário. Não por dúvida do que falar (pois Maria Meia Noite me trouxe infinitas certezas), mas de como o fazer diante de tudo que dela ainda permanece vivo e pulsante em mim. Mais do que um espetáculo, Maria Meia Noite é um movimento, que, carregado de força e sensibilidade, fala sobre quem somos no mundo.

Para mim, Maria Meia Noite é, sobretudo, um ato político de resistência. É ancestralidade, identidade e cultura popular traduzidas numa linguagem que nada tem a ver com a contemporaneidade branca e normativa que vemos por aí nos palcos de Salvador.

Maria Meia Noite é angoleira de pá virada e, portanto, se constrói a partir de referenciais dignos, capazes de comunicar e transcender os muros da produção artística atual e das noções vigentes de sociedade, suas representações e legitimidades.

Nessa encruzilhada de saberes e pertencimentos, Maria Meia Noite é, por hora, cachaça indigesta, pois coloca em evidência as fragilidades da cena da dança contemporânea na Bahia (na medida em que as problematiza) e desestabiliza aqueles que pensam arte pelos olhos colonizadores da academia. Mas, Maria sabe comunicar e o faz pelo que há de mais sensível e intrigante nos corpos, pela poesia inata da natureza e pela vivacidade e beleza das ruas.

Na direção impecável e comunicação cuidadosa, Música incrível e iluminação vibrante, Na cenografia lindamente particular e na plenitude dos dançarinos, Maria Meia Noite é um espetáculo completo! (Entrevistado 7)

Surpreendente qualidade dos talentosos dançarinos e coreografia, um show de produção. Prova que disciplina, dedicação e amor à arte podem produzir manifestação artística com excelência em qualquer parte e por populações de todos os níveis sociais. Espetáculo que assisti por duas vezes e indiquei a diversos amigos. Espero ter a oportunidade de ver outras produções da Companhia. Agradeço a todos que fizeram possível a realização desta maravilha. (Entrevistado 8)

Desejariamos trazer todas as respostas explicitadas pelo público, mas, devido às limitações que o texto impõe, estas nos auxiliam a ter uma visão

geral. A opinião do público, para nós – pesquisadores, artistas, produtores, arte educadores, gestores públicos, agentes culturais e pessoas comuns –, é de fundamental importância, na medida em que está refletida a visão crítica de como cada pessoa, de realidades diferentes, sentiu e avaliou o espetáculo.

Uma montagem cênica não é ou não deveria ser uma realização do ego de um artista, por exemplo, mas, para nós, sobretudo, uma forma crítica de sentir e ver as coisas do mundo no qual estamos imersos e, portanto, levar nosso sentimento ao público nas/pelas formas criativas da arte. Assim, compartilhamos, mexemos, questionamos a nós mesmos e aos outros.

As maneiras como o público avaliou, em todos os detalhes aqui expressos, são recebidas com acolhimento, atenção e respeito de quem se interessa em ouvi-los. *Maria Meia Noite* é uma obra sensível, que aborda mundos e submundos, onde memórias, sonhos e realidades tocam aqueles que a alcançam.

Conclusões

A importância, na contemporaneidade, de oferecer estudos e pesquisas sobre matrizes estéticas negro-africanas, negro-brasileiras e educação, permite reunir diferentes contribuições acerca de uma temática que necessita ser investida e devolvida, como um conhecimento de relevância, a comunidades, artistas e universidade.

Os caminhos percorridos pela obra *Maria Meia Noite* oferecem um campo para se olhar e refletir questões imprescindíveis, para as quais a literatura das artes cênicas precisa se voltar. As obras que elegem acessar as danças de estética africana e afro-brasileira precisam ser respeitadas, nas suas formas de criação, porque partem de valores, conteúdos, ideias da referência civilizatória afro-brasileira, reelaboradas e recriadas devido ao processo de perseguição, negação e discriminação. Cumpre-nos perguntar: será que isso ainda ocorre na atualidade, mudando-se apenas de rótulo? Porque, o que constatamos, é a sua ausência nos palcos, nos noticiários, nas salas de ensaios, nos livros sobre dança e teatro, entre outros.

Os estudos acerca das matrizes estéticas negro-africanas e brasileiras, no âmbito educacional, vêm desvelando os canais sutis de preconceitos e discriminação

que, historicamente, afetam a afirmação desse referencial, nos contextos nos quais estão inseridos. Todavia, apesar dos protagonistas que potencializam este segmento atuarem na militância, no campo das artes cênicas, citamos nomes de significativos propagadores desta arte, Mercedes Baptista, Abdias do Nascimento, Solano Trindade, entre outros importantes nomes que inspiraram as gerações que se sucedem.

A montagem coreográfica *Maria Meia Noite* revela que é possível colocar em experimentação elaborações de discursos intelectuais que se transformam em discursos poéticos, como uma relação entre o inteligível e o sensível contemporâneo.

Referenciados nas pesquisas atuais, que reinterpretam e explicam, numa outra ótica, o entendimento das concepções e referências, que pautam a dança contemporânea, a partir da visão de mundo africana e afro-brasileira, se observa a pertinência de acessar diferentes linguagens artísticas, meios e recursos tecnológicos, ao processo de criação e concepção da obra coreográfica que fazem parte da chamada Dança Contemporânea, na atualidade.

Paixão (2009, p. 11) explica que:

[...] tais recursos associados à pesquisa criativa e improvisação de movimentos, a partir das experiências empíricas nas danças tradicionais populares de origem afro-brasileira, produzem uma criação artística multifacetada, que pode ser entendida como Dança Negra Contemporânea.

Mas, para que isso ocorra, é imprescindível a criação de condições objetivas suficientes para que a pesquisa cênica afro-brasileira aconteça. Para isso, é preciso que a classe artística – atores, dançarinos, músicos, cenógrafos, coreógrafos, assistentes, diretores e toda a rede de profissionais que envolvem o fazer de uma montagem – se mobilize, lutando em conjunto, por ações e políticas públicas equitativas, no campo das artes cênicas, sem esquecer que arte e educação caminham juntas, quando se deseja elevar o nível e a qualidade das pessoas, da sociedade.

Como registro, o processo coreográfico aqui abordado vem sendo apresentado e discutido em encontros científicos e culturais, tais como o Colóquio Internacional: O Afro Contemporâneo nas Artes Cênicas – Perspectivas Teóricas, Poéticas e

Pedagógicas,⁹ pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – UNESP, evento coordenado pela professora Marianna F. M. Monteiro (UNESP); o II Fórum Mestre Zumba: Pensamentos afro-ameríndios,¹⁰ realizado em Maceió, Alagoas, coordenado pela professora Nadir Nóbrega Oliveira (UFAL); e o Colóquio RETINA Fronteiras do Efêmero na Imagem Digital,¹¹ coordenado por Valécia Ribeiro (UFRB), em Cachoeira, Bahia.

Por fim, o “Processo Criativo em Dança: análises e desafios através da montagem coreográfica Maria Meia Noite em Salvador-Bahia” foi discutido no I Seminário de Criação em Dança,¹² coordenado por Matias Santiago (FUNCEB), que integrou a programação da XVI edição da Oficina Nacional de Dança Contemporânea, na capital baiana.

Assim, Maria Meia Noite surge das entrelinhas e registros de histórias das páginas de jornais de época, que desqualificam a mulher, e, anos depois, ressurge para ocupar as páginas de jornal, como exemplo de sucesso, beleza, identificação social, vida, verdade, exigindo justiça.

A longa caminhada de Maria Meia Noite revela que todo processo criativo é educativo, por contemplar uma relação de troca de experiências

e conhecimentos entre os envolvidos no processo, inclusive o público. Esse processo é uma via diferenciada, não formal, disciplinadora, pois nele existem normas, regras, princípios fundamentais a serem observados, mesmo por aqueles que negam tais critérios, porque as pessoas, as sociedades, os grupos humanos e não humanos criam formas de organização e harmonização com o cosmo, conscientes ou não.

REFERÊNCIAS

ABIB, Pedro Rodolpho Jungers. *Mestres e capoeiras famosos da Bahia*. Salvador: Edufba, 2008.

ABREU, Frede. *Capoeiras: Bahia, séc. XIX: imaginário e documentação*. Salvador: Instituto Jair Moura, 2005

BIRIBA, Ricardo Barreto. Pedagogia da Performance: arte/educação e pensamento contemporâneo. In: SEMINÁRIO ACADÊMICO DA APEC – Asociación de los investigadores y estudiantes brasileños em Catalunya – Horizontes do Brasil: Cenários, Intercâmbios e Diversidade, 16., 2011. *Anais eletrônicos...* Barcelona: ISSUU.com, 2011.

Disponível em: <http://issuu.com/edapec/docs/rtc15_ricardo_barreto_biriba-2-1-/1>. Acesso em: 28 jun. 2015.

BIRIBA, Ricardo Barreto; MELO, Maria Cristina. Performance Negra: corpo, memória e poéticas contemporâneas. In: SALES, Jose Albio; SILVA, Bruno Miguel. (Orgs.). *Arte, tecnologia e poéticas contemporâneas*. Fortaleza: EDUECE, 2015. p. 15-38.

CONRADO, Amélia Vitória de Souza. Danses & rites au Brésil. Traditions & dialogues contemporains. In: SOULAGES, François. (Org.). *Mondialisation & Frontières: arts, cultures & politiques*. Paris: L’Harmattan, 2014. (Collection Local & Global). p. 173-178.

_____. Danças Afro-brasileiras: diálogo, pensamento e arte educação na contemporaneidade. In: SOULAGES, François et. al. (Orgs.). *O sensível contemporâneo*. Salvador: EDUFBA, 2010. p. 121-133.

_____. *Capoeira Angola e Dança Afro: contribuições para uma política de educação multicultural na Bahia*. 2006. 200 f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

⁹ O Afro-Contemporâneo ocorreu entre 31 de março a 2 de abril de 2015. Integramos a mesa-redonda “Pedagogia: fazeres e saberes em diálogo, desafios político-institucionais”, com a comunicação “Pesquisa Cênica Afro-brasileira: análises e desafios através da montagem coreográfica Maria Meia Noite, em Salvador-Bahia”.

¹⁰ Evento promovido pela UFAL, de 17 a 19 de novembro de 2014. Integramos a Roda de Conversa, na temática “Conhecimento, produção artística e pensamento contemporâneo”.

¹¹ Neste Colóquio, a comunicação na mesa-redonda foi “Maria Meia Noite: corpo, memória e poéticas contemporâneas”.

¹² O I Seminário de Criação em Dança foi uma importante iniciativa da Fundação Cultural do Estado da Bahia – Secretaria de Cultura, no ano de 2014, cujo objetivo foi fomentar, problematizar e divulgar estudos e trabalhos emergentes e investigativos em dança, contemplados pelos editais públicos desta fundação. Maiores informações, disponíveis em: <<http://www.fundacaocultural.ba.gov.br/noticias/i-seminario-criacao-danca-reflete-processos-criativos>>. Acesso em: 16 jul. 2015.



- CÔRTEZ, Gustavo; SANTOS, Inaicyra; ANDRAUS, Mariana. (Orgs.). *Rituais e linguagens da cena: trajetórias e pesquisa sobre corpo e ancestralidade*. Curitiba: CRV, 2012.
- DIOP, Babacar Mbaye. *Critique de la notion d'art africain: approches historiques, ethno-esthétiques et philosophiques*. Paris: Éditions Connaissances et Savoirs, 2011.
- IBGE. *Censo Demográfico 2010*. Características gerais da população, religião e pessoas com deficiência. Disponível em: <<http://www.censo2010.ibge.gov.br/>>. Acesso em: 7 jul. 2015.
- KONATÉ, Yacouba. *La biennale de Dakar. Pour une esthétique de la création contemporaine africaine*. Paris: L'Harmattan, 2009. (Collection La Bibliothèque d'Africultures).
- LUZ, Marco Aurélio. *Do Tronco ao Opá Exin: memória e dinâmica da tradição africana-brasileira*. Salvador: SECNEB, 1993.
- MARTINS, Suzana. *A Dança de Yemanjá Ogunté sob a Perspectiva Estética do Corpo*. Salvador: EGBA, 2008.
- MONTEIRO, Marianna. *Dança popular: espetáculo e devoção*. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2011.
- OLIVEIRA, Josivaldo Pires de; LEAL, Luiz Augusto Pinheiro. *Capoeira, identidade e gênero: ensaios sobre a história social da capoeira no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2009.
- OLIVEIRA, Josivaldo Pires de. *No tempo dos valentes: os capoeiras na cidade da Bahia*. Salvador: Quarteto, 2005.
- OLIVEIRA, Nadir Nobrega. *Agô Alafiju, Odara! A presença de Clyde Wesley Morgan na Escola de Dança da UFBA, 1971 a 1978*. Salvador: Fundação Pedro Calmon, 2007.
- PAIXÃO, Maria de Lurdes Barros. *Re-elaborações estéticas da dança negra brasileira na contemporaneidade: análise das diferenças e similitudes na concepção coreográfica do Balé Folclórico da Bahia e do Grupo Grial de Dança*. 2009. 200 f., 161 páginas. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2009.
- RUBIM, Antônio Albino Canelas. *Políticas culturais na Bahia contemporânea*. Salvador: EDUFBA, 2014.
- SÂNCHEZ, Lícia Maria Morais. *A dramaturgia da memória no teatro-dança*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- SABINO, Jorge; LODY, Raul. *Danças de matriz africana: antropologia do movimento*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.
- SANOU, Salia. *Afrique danse contemporaine*. Paris: Co-edição: Éditions Cercle d'Art; Centre National de la Danse, Partin, 2008.
- SANTOS, Deoscoredes Maximiliano dos. *Autos coreográficos: Mestre Didi, 90 anos*. Salvador: Corrupio, 2007.
- STRAZZACAPPA, Márcia. *Entre a arte e a docência: a formação do artista da dança*. Campinas, SP: Papirus, 2006. (Coleção Ágere).
- TIÉROU, Alphonse. *Si sa danse bouge, l'Afrique bougera*. Paris: Maisonneuve et Larose, 2001.