

# MARSYAS E O SAMBA NO PÉ

José Rafael Madureira<sup>1</sup>

O artigo “A tradição ou a mestra invisível” (*La tradition ou la maîtresse invisible*) foi originalmente publicado na revista Marsyas em 1994, uma edição organizada pelo Instituto de Pedagogia Musical e Coreográfica de Paris. O IPMC foi fundado em 1983 por Maurice Fleuret que sempre apostou na arte como espaço de sensibilidade e integração. As discussões sobre a dança, todavia, surgiram somente em 1987, ano de publicação do primeiro exemplar de *Marsyas*, uma evocação mitológica bastante apropriada à ousadia dos ensaios publicados nos 41 números da revista lançados ao longo de seus 10 anos de existência<sup>2</sup>.

A discussão sobre a dança permaneceu um pouco tímida até a chegada de Dominique Dupuy em 1991, responsável por intensificar os debates sobre o tema. Desde então, a revista inaugurou uma tradição de vanguarda, contando com a participação de autores de referência como Hubert Godard, Françoise Dupuy, Laurence Louppe, Eugenio Barba, Michel Bernard, Kajo Tsuboi, Jacqueline Robinson, Alain Porte e muitos outros. Entre os convidados de honra para compor o quadro de colaboradores encontramos Joana Lopes, que já participava ativamente do círculo de artistas e intelectuais do IPMC e de seus eventos internacionais.

Joana Lopes atuou como uma importante mediadora entre a produção francesa e a formação dos estudantes brasileiros de teatro e dança. Dominique Dupuy, por exemplo, a convite de Joana Lopes, veio ao Brasil diversas vezes para ministrar conferências e ateliês de dança. Através de suas relações internacionais, Joana Lopes possibilitou a viagem de vários estudantes para a França, em várias ocasiões e com incentivo e apoio de ambos os países, com destino ao *Mas de la Danse*, um centro de pesquisa em dança contemporânea coordenado por Françoise e Dominique Dupuy e situado na região da Provença.

A parceria também impulsionou a vinda do casal Dupuy ao Brasil em 2007 para participar da V Bienal Internacional de Dança de Santos, momento em que pudemos ouvir suas memórias e vê-los em estado de arte, através da encenação dos espetáculos “Sozinha?” e “Espuma do Tempo”.

<sup>1</sup> José Rafael Madureira é professor de Dança e Rítmica junto ao Departamento de Educação Física da UFVJM e pesquisador líder do Grupo de Estudos em Métodos e Técnicas de Ensino de Dança, Teatro e Música (CNPq/UFVJM). Possui mestrado e doutorado em Educação, Linguagem e Arte pela UNICAMP e estuda a Estética Aplicada de François Delsarte e a Rítmica de Jaques-Dalcroze, tendo traduzido e publicado os ensaios Método Filosófico do Canto (1833) e Os Estudos Musicais e a Educação do Ouvido (1898). Atualmente coordena os projetos de extensão “Processo Criativo em Dança” e “Coral Cênico UFVJM”, ambos contemplados pelo edital Procarte (PROEXC/UFVJM). UFVJM, *campus* Diamantina/MG.

<sup>2</sup> O artigo *La tradition ou la maîtresse invisible* foi novamente publicado em 2006 na revista *Quant à la Danse* (Fontvieille, n.3, p.73-79), tendo sido escolhido para compor o dossiê comemorativo dos 10 anos da revista *Marsyas*.

Celebramos os 20 anos de publicação do ensaio *La tradition ou la maîtresse invisible* com esta versão em português. A ideia de uma “mestra invisível” desperta a imaginação e revigora o sentido mágico da oralidade na arte. O texto parte de uma visceral inquietação: “*Aquele que dança é capaz de renovar a tradição sem cortar suas raízes, redimensionando o sentido do rito e reconhecendo os mitos?*”.

Por coincidência ou não, o assunto tem sido largamente discutido em teses e dissertações defendidas nos últimos 10 anos. É importante lembrar que Joana Lopes apresenta essas discussões num momento em que boa parte dos programas de pós-graduação em dança/artes cênicas encontrava-se ainda em gestação, o que levou muitos artistas-docentes a buscar a qualificação em programas de educação, história, sociologia, psicologia, entre outros.

Depois de uma breve introdução sobre o tema, o artigo organiza-se em três momentos: *Temporalidade*, *Samba no pé, raízes do corpo* e *Dançar com as raízes*.

Em *Temporalidade*, encontramos elementos para pensar a oralidade nos processos de ensino das artes tradicionais brasileiras, em especial às danças trazidas pelos povos africanos, que não se perderam durante a longa e penosa travessia. E a escola de samba é apresentada como um espaço privilegiado para ouvirmos os ecos dessa tradição. Conforme Joana Lopes, a escola de samba, em contraposição à escola formal, promove uma educação potencialmente libertária, pois se apoia sobre um fazer essencialmente lúdico e interdisciplinar.

O fragmento *Samba no pé, raízes do corpo*, desenvolve-se a partir de uma problematização norteadora: “*É possível aprender com a arte popular, tornando visível a mestra invisível, em um departamento de artes na universidade, distante do contexto de integração entre o rito e o mito?*”. A indagação permanece suspensa, mas serve de alerta contra os estereótipos e o uso excessivo de clichês que extraem da dança sua expressividade dramática, um tópico que Joana Lopes manteve sempre em pauta durante suas aulas e cursos, no Brasil como no exterior.

A pesquisa a partir das raízes, como propõe Joana Lopes, poderia conduzir o dançarino-aprendiz ao reconhecimento do *ethos* em contraponto ao adestramento mecânico ainda muito presente nas escolas e conservatórios de dança. “*A linguagem da dança brasileira abre para o bailarino um novo universo de aprendizado cor-*

*poral, pois ele é treinado para ser um brincante?*”. E ao *desinformar* o bailarino, as danças de tradição ancestral nos possibilitam expandir o diálogo com outras formas, pensamentos e linguagens da arte contemporânea.

Joana Lopes retorna à escola de samba, evidenciando-a como ópera popular em todo seu esplendor, estruturada pelo *gestus* brechtiano. E durante a criação de um samba enredo observamos que: “*Não será a técnica desligada do ato poético que ensinará, mas a alegria de descobrir e sistematizar com um estilo próprio tudo aquilo que o corpo pode fazer, além de seus supostos limites. É a cultura como educação coletiva?*”.

Joana Lopes finaliza o artigo com *Dançar com as raízes*, trazendo a criação coreográfica Oxóssi N’Aruanda (1977), dirigida por Clyde Morgan. A obra, realizada sob a chancela da UFBA, é tomada como referência de uma ação integradora, um diálogo possível entre a tradição oral e o pensamento acadêmico-científico. A discussão complementa-se com a narrativa sobre Oxóssi, agregando ao texto alguns traços da vasta cosmologia do candomblé, às vezes desconhecida, o que é amenizado com um pequeno glossário sobre os termos citados apresentado nas notas de rodapé.

O processo criativo dirigido por Clyde Morgan é impulsionado pela música, que carrega em suas formas polirrítmicas toda a plasticidade indispensável para as danças de tradição ancestral. O processo é bastante complexo e interfere não apenas no sistema nervoso dos dançarinos, mas em seus estados afetivos, despertando memórias e desfazendo couraças. E foram esses mesmos ritmos ancestrais que inspiraram a concepção da Rítmica de Jaques-Dalcroze, que ele conheceu ainda jovem durante a breve e intensa permanência na Argélia em 1886.

“A tradição ou a mestra invisível” apresenta-se como uma reflexão sobre a produção cultural e acadêmica do presente, tomando como referência as danças de tradição ancestral, geralmente limitadas pelo mercado à dimensão do exótico e descartável, o que esvazia completamente a sua potência original e interfere drasticamente sobre a formação dos jovens artistas da dança.

O texto, entre tantas possibilidades, também pode ser lido como um elogio à experiência e ao fazer orgânico e poético da dança, o que deverá inspirar o leitor a vasculhar a poeira invisível de seu estúdio, com os pés e quadris.



## A TRADIÇÃO OU A MESTRA INVISÍVEL<sup>3</sup>

Joana Lopes<sup>4</sup>

Tradição e aprendizagem, aprendizagem e tradição: aquele que dança é capaz de renovar a tradição sem cortar suas raízes, redimensionando o sentido do rito e reconhecendo os mitos? É assim que resumo e reúno as palavras essenciais que orientam minhas inquietações como diretora teatral e professora de arte dramática em relação, particularmente, à minha pesquisa sobre a expressão dramática na dança. É também com essas palavras que devo construir este artigo que, inicialmente, desafia a interação com um público cujos referenciais não se assemelham àqueles que proponho como reflexão sobre a prática desenvolvida, sobretudo, na UNICAMP. Por outro lado, esses referenciais estão abertos a essa interação, pois, ao reunir o movimento universal de proposições estéticas e filosóficas de Rudolf Laban, eu encontro o parceiro europeu responsável pela refundação da dança neste século.

O espaço multicultural é proposto como uma necessidade real percebida por artistas, pedagogos e historiadores que deveriam responder às questões modernas colocadas pelo fluxo migratório suscitado pela busca por melhores condições de vida. O Terceiro Mundo é apresentado ao Primeiro Mundo (hierarquizar a terra?) na educação, nos espetáculos artísticos, na atividade dos animadores no domínio cultural e naqueles da saúde mental que encontram na arte uma ponte com a realidade. As obras recentes de Eugenio Barba ou Philip Glass, entre outros,

apresentam correntes de força que traçam novos meridianos para o século XXI.

Em consequência de sucessivas dominações, o Brasil e suas danças tradicionais ainda aparecem, aos olhos do público do Primeiro Mundo e, em geral, igualmente àqueles do Terceiro Mundo, com a dimensão simples do exótico e do turístico, algo muito leve e passageiro, pouco ou nada sério, esvaziado de seus mitos e ritos. Todavia, a essa visão discriminadora e limitada se opõem a prática e a reflexão de artistas, professores e críticos do Primeiro e do Terceiro Mundo que se esforçam para elaborar os signos universais da cultura artística brasileira, simbologia capaz de religá-la a outras culturas. Esse esforço transcende os esquemas restritivos impostos pela relação colonizador/colonizado, para conquistar um lugar no decurso do tempo como patrimônio da humanidade.

Aqui, no “fim do mundo”, as contradições se manifestam e se infiltram no cotidiano do povo que produz músicos e músicas que o mundo canta e dança, como o samba-enredo das escolas de samba, cuja ópera popular assemelha-se à Europa, à África e ao Brasil, nome cuja origem encontra-se no vermelho de uma madeira nobre encontrada em suas florestas.

### Temporalidade

Minha ação histórica, artística ou não, revela os meus mitos, fruto de minhas raízes recobertas pela terra, a navegar pelos mares, que são âncoras como os meus pés. Minhas raízes, camufladas pelos contextos culturais que condicionam as atitudes e as convenções são, todavia, reveladas pelo meu corpo que, ao contrário dos meus conceitos, move-se, conduzido pelos meus pés ou por eles ancorado. Nossos povos ancestrais deixaram rastros que seguimos no sexo, na morte, na alimentação, no gosto pelas cores, nos sons, nos desenhos coreográficos e nos desenhos sobre outros planos, assim como no encantamento pelas cerimônias nas quais os mitos da nossa contemporaneidade encarregam-se em transformar nessa tradição “genética”, em contraste com as regras da sociedade de consumo que se alimenta vorazmente da ética-estética estruturada ao longo da formação nacional. Por um lado, isso mantém vivo os ritos e mitos, mas ele também

<sup>3</sup> “La tradition ou la maîtresse invisible”, Revue Marsyas (IPMC, Paris), n. 31, set./1994, p.64-68.

Tradução de José Rafael Madureira e Nirvana Marinho.

<sup>4</sup> Joana d'arc Bizzotto Lopes é diretora teatral e coreodramaturga. Foi professora do Departamento de Artes Corporais da Unicamp e pesquisadora do Núcleo Interdisciplinar em Comunicação Sonora (NICS/UNICAMP). Atuou como professora colaboradora junto ao Departamento de Música e Espetáculo da Universidade de Bolonha e publicou os livros *Pega Teatro* (Papyrus, 1989) e *Coreogramaturgia: uma dramaturgia para a dança* (Comunicar, 2007).

fragiliza a cultura brasileira através dos conceitos de consumo e bens culturais. O aprendizado dos elementos estruturantes da cultura brasileira passa e permanece distante daquilo que é divulgado pelos meios de comunicação, pela educação ou pelas artes como “brasileiro e moderno”, pois o seu ensino é transmitido pela mestra invisível que tece, através da repetição, da sequência e dos contrastes, a continuidade dos ritos: a tradição.

Com os mestres de artes tradicionais, aprendemos a observar que essa linguagem que compreendemos como um gesto articulado atravessa o quadro social aparentemente homogêneo e massificado. Com esse gesto, se criam as cerâmicas, as danças, as representações e as músicas estrangeiras aos conceitos de consumo e bens culturais, são formas que encantam alguns e repelem outros, mas que permanecem misteriosamente, mesmo se eles não são consumidos. A tradição é um modo de aprendizagem que funciona como um professor invisível: é “a voz que fala pela palavra e pela voz”.<sup>5</sup> O modo de aprendizagem é sempre mais penetrante do que uma informação oferecida sobre um tema-objeto dado, desde que se compreenda que o rito é preenchido pelo imaginário em função dos mitos passíveis de simbolização. Os espaços físico e mental que as danças de tradição ocupam são “escolas” que podem situar-se nas florestas, em qualquer espaço sagrado ou consagrado: as danças do candomblé acontecem em qualquer lugar, e tornam-se sagradas a partir do primeiro gesto feito, mas é na floresta que se encontra o altar de Oxum, às margens das águas doces, pois ela é a rainha das águas calmas.

O imaginário artístico cria a poesia, que é uma educação como a tradição. Aprendendo com um e outro, o discípulo encontra a forma e o conteúdo integrados de maneira não divisível, como um ovo. Mas quantas maneiras nós temos de reconhecer que um ovo é um ovo? Da mesma maneira, lemos nossos mitos e modificamos nossos ritos, como podemos percebê-los nas danças populares brasileiras ainda vivas. É o movimento contínuo que

mantém a vida das danças, como podemos observar no carnaval.

O carnaval brasileiro é, através do tempo, o mestre, consequência do encontro com o carnaval romano, as taieiras afro-brasileiras e os congos africanos. No seio do carnaval, a escola de samba<sup>6</sup>, instituição educativa paralela à educação oficial, é arte-escola-livre. A escola, oficial e pública, obedece ainda à “educação bancária”<sup>7</sup> e colonial que tinha por finalidade a submissão a um conhecimento determinado pelos interesses de classe. Mas, a escola de samba educa em outro sentido, ela arma seus participantes para a autodeterminação em função de suas necessidades subjetivas, fazendo com que elas se tornem ações objetivas.

Ela deseduca os modos de aprendizado da outra escola e cria a educação dialógica, ainda que as opiniões se dividam: uns afirmam que os modos dos excluídos penetram a escola e que os seus sistemas comportam o autoritarismo, e outros sustentam que a escola de samba é uma escola de vida que rompe a submissão em relação aos conhecimentos restritos de classe, de acordo com um projeto que confirma os seus modos de pensar e agir. Ela é a educação pelo lúdico, invenção de tecnologias próprias, produção artística cujas dimensões são difíceis de calcular sem uma experiência de participação direta com a comunidade que a realiza. Na escola de samba, os mestres são chamados “professores de samba”, eles formam discípulos que recriam a tradição nos moldes de seu tempo histórico, esclarecendo a relação ético-estética: arte é um exercício dos direitos do homem.

A interdisciplinaridade que se localiza no processo de criação da ópera apresentada pela escola de samba no carnaval integra história e dança, música e literatura, matemática e a ciência da enge-

<sup>5</sup> Esta definição faz parte de uma composição popular de Luiz Tati, músico, professor da Escola de Comunicação e Artes da USP e líder do grupo musical Rumo.

<sup>6</sup> A escola de samba nasceu em data incerta, no Rio de Janeiro, com a figura do mestre do samba, o professor, aquele que faz discípulos. Enquanto isso, sambistas como Ismael Silva, da “velha guarda”, tomam para si essa denominação, sugerida pela proximidade com a Escola Normal do bairro Estácio de Sá. De acordo com alguns pesquisadores, a escola de samba Portela foi a primeira a ser criada, em 1923.

<sup>7</sup> É assim que Paulo Freire denomina a educação tradicional, expositiva e passiva.



nharia civil, que interagem em função das linguagens artísticas, as artes visuais (desenho, pintura, escultura), conquistando um lugar de destaque. Nessa escola privilegiada, desde os seus primeiros passos, as crianças aprendem com os ritos do samba como sobreviver no meio da violência urbana, e não o contrário como pretendem os críticos da moral cívica. A gestão popular da escola de samba apresenta um grau de eficácia analisado pelo pesquisador Shi Li Chung em sua tese, apresentada ao Instituto de Pesquisas Tecnológicas da USP, sobre a semelhança do sistema industrial japonês e a produção artística da escola de samba. Esse pesquisador afirma que: “Uma costureira chefe sabe exatamente que certas pregas não podem ser feitas nos figurinos dos percussionistas, pois impediriam os seus movimentos, e ela conquistou o posto de costureira chefe por ser uma verdadeira líder.” Ele continua: “Toda sugestão para um carro alegórico é experimentada, pouco importa sua origem. Outro segredo é a preparação intensiva: assim como uma empresa japonesa engaja um trabalhador e o prepara durante um ano, a criança da favela se aperfeiçoa durante anos para tornar-se uma reconhecível dançarina do samba, porque ela sabe que se isso acontecer, ela terá uma ascensão assegurada.” O ponto chave das diferenças entre a grande indústria japonesa e a escola de samba, em relação aos modos de produção moderna que devem ser copiadas, é que uma visa o lucro e a outra, um lugar na humanidade.

### O “samba no pé”: raízes do corpo

Aprendemos com o dito popular, calmamente construído pela tradição, a revelar pela imagem e pela metáfora os signos de nossos mitos, exercício de uma liberdade criadora em um território delimitado pelo rito, onde a porta da gaiola linguística é aberta e onde os conceitos são classificados pelos movimentos que se revelam ou transformam por si só, modificando as dinâmicas e criando novas relações entre peso, espaço e tempo.

A arte popular, o dito do povo, nos conduz a questionar o quê a arte ensina<sup>8</sup>, ela que é indisso-

ciável dos mitos e dos ritos praticados na vida e que são vistos com uma clareza religiosa nas comunidades consideradas à margem da produção dos bens culturais. Mas, nos perguntamos: é possível apreender com a arte popular, tornando visível a mestra invisível, em um departamento de artes na universidade, distante do contexto de integração entre o rito e o mito?

O ensino da dança ligado à cultura brasileira é uma tradição muito recente. Pouco mais de vinte anos se passou desde a fundação da Escola de Dança da UFBA, enquanto o Departamento de Artes Corporais no Instituto de Artes da UNICAMP tem somente nove anos de existência. Mas, é importante perceber até que ponto esses dois cursos acadêmicos tentam achar um caminho para educar dançarinos no contexto de sua cultura, em contraste com a base de formação quase que totalmente clássica ou de estilos estadunidense como o jazz, aprendido nas academias de ginástica.

A linguagem da dança brasileira abre para o bailarino um novo universo de aprendizado corporal. Ele é treinado para ser um brincante, termo utilizado para denominar o ator e o dançarino das festas como o maracatu, o congo, a folia de reis, do mesmo modo que denominamos bamba os mestres de samba cujos estilos são variados.

A arte da dança brasileira desinforma o corpo ocidental, que carrega a lei impressa em si mesmo, leis de uma sociedade de consumo, industrial e informatizada, em oposição e contraste com a natureza biológica, uma sociedade que impõe o corpo como simulacro. A análise dos produtos corporais na publicidade, na televisão, vinculados pela mídia, confirma que a sociedade de consumo constrói um corpo que lhe é favorável, e toda dança que se encarrega da realidade oferecida como sendo a sua própria realidade é visivelmente destruída, pois ela mesma destrói assim o simples ato de dançar a vida.

Minha prática com estudantes brasileiros, atores e dançarinos, e também com os italianos e de outras nacionalidades, na universidade e em ateliês, fortalece a ideia que a desinformação produzida

---

Paulo Freire em uma entrevista realizada em novembro de 1991, em ocasião das comemorações dos 25 anos da primeira edição de sua obra *A Pedagogia do Oprimido*.

<sup>8</sup> Referência a uma das questões feitas pelo pedagogo

pela dança brasileira – música dançada ou dança colocada na música, restitui a dança pela dança e se revela como uma contrainformação, descondicinando o corpo da tradição industrial e abrindo-o para a dança ancestral, aquela que se vale da potencialidade biológica, inteligente e sensível, enquanto dança apaixonada e arcaica.

Os ritmos africanos trazidos para o Brasil pela massa de escravos são ritmos ancestrais. Entre esses ritmos está o samba, termo que se origina da palavra angolana *semba*, que designa o golpe de umbigo que os dançarinos efetuam entre si, compreendido como um chamado para a dança. Ao tomarmos o samba como dança e música em contraponto e oposição ao corpo simulacro na dança simulada, observamos que tudo começa com os pés. Ele, o dançarino, o brincante, faz como dizemos de um modo bem brasileiro, o “samba no pé”. Há várias modalidades de samba, como o samba-enredo, que é aquele da escola de samba, mas também o samba de roda, o partido alto, e muitos outros.

O samba-enredo, enquanto samba encenado, é um momento para se fazer uso do corpo que dança na dimensão do recrear, do jogo, da dança pela dança. Mas, por outro lado, ela impõe uma coreografia complexa em linha reta que deverá integrar o virtuosismo pessoal e a harmonia do grupo, ou a criação daquilo que chamamos evolução.

O samba-enredo é um texto de dramaturgia<sup>9</sup> que estrutura a ópera popular encenada pela escola de samba, núcleo de aprendizagem da arte popular que desafia o dançarino-ator no seio de um coro dançado por cinco mil participantes, evoluindo no espaço a partir de uma estrutura formal constituída pelo *gestus*. Cada escola tem o seu conjunto de signos (*gestus*) que nós percebemos em todos os elementos, da bandeira carregada pela primeira dançarina às cores empregadas para construir todos os

projetos visuais.

É o *gestus* que identifica a escola e que transforma o dançarino em um ator-dançarino. Ao redor do samba enredo se desenvolve a criação artística e a aprendizagem de técnicas, que não terão a frieza didática, mas o calor de uma aprendizagem poética. Não será a técnica desligada do ato poético que ensinará, mas a alegria de descobrir e sistematizar com um estilo próprio tudo aquilo que o corpo pode fazer, além de seus supostos limites. É a cultura como educação coletiva.

No samba, o dançarino serpenteia e “levanta poeira”. Ele dança entre o espaço suspenso e o outro, a terra, onde ele desenha a evolução coreográfica. Sua dança o leva a ultrapassar os problemas temporais encontrados na relação peso/tempo: o desenho da dança, o dançarino o faz nascer dos pés com a velocidade necessária para encarar estruturalmente o desafio da gravidade, ele trabalha com ela e não contra ela, isto lhe proporciona uma leveza incomparável.

Os estudantes da universidade submetidos às aulas de técnicas, e não às sessões de poesia da dança, têm dificuldade de se ligarem a sua cultura – eu falo do Brasil, mas é uma obrigação do professor ajudá-los para que eles sejam artistas orgânicos<sup>10</sup>. Nesse sentido, Clyde Morgan, um coreógrafo não brasileiro conseguiu religar sociedade, ensino e arte numa experiência pedagógica na Escola de Dança da UFBA. Ele trabalha com a tradição no aprendizado da dança, religando as raízes dos estudantes a um núcleo de lendas de uma grandiosa simbologia não apenas para os brasileiros, mas sem dúvida para todos aqueles que não temem encontrar em si mesmo os antigos mitos.

### Dançar com as raízes

O coreógrafo estadunidense Clyde Morgan e o Grupo de Dança Contemporânea da UFBA encontraram, graças aos seus trabalhos, uma linguagem corporal para encenar um mito afro-brasileiro, propondo o mito como um código de angústias e

<sup>9</sup> A conceituação do samba-enredo como libreto da ópera popular encenada pela escola de samba sugere uma nova dimensão para o desfile das escolas de samba, assim como falam os comentaristas do carnaval no Brasil e no exterior. Apresentamos essa perspectiva no seminário intitulado “Da palavra ao movimento, do movimento à palavra na dança dramática do Brasil”, organizado pelo Departamento de Música e Espetáculo da Universidade de Bolonha em janeiro de 1993.

<sup>10</sup> Orgânico pelo sentido dado por Gramsci in Os intelectuais e a organização da cultura. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.



obsessões humanas transmitidas pela dança-teatro ou através de um teatro do movimento expressivo que eles se propuseram a criar.

Sob o título Oxóssi N'Aruanda, Morgan adaptou para a cena as lendas e rituais do orixá Oxóssi praticadas, além de festas de comemoração dos terreiros da Bahia, com sacerdotes da comunidade. O coreógrafo enfrenta a primeira dimensão dessa viagem através da aprendizagem versus tradição, quando ele transforma e codifica em símbolos teatrais (historicamente percíveis), as essências e as imagens que ele nos fará conhecer, longe das origens religiosas, lugar, ritual, participação.

Assim, ele começa afirmando que os mitos das comunidades afro-brasileiras encontram-se na tradição oral, e no Oxóssi N'Aruanda ele identifica as constâncias de base de todos os mitos. Estas são as estruturas fundamentais da linguagem, religiosas ou artísticas, elas estão presentes em outros acontecimentos e se revelam nos momentos de perigo ou de louvores coletivos.

Uma das lendas sobre Oxóssi<sup>11</sup> conta que ele não nasceu orixá, mas foi assim transformado graças à misericórdia da muito respeitada deusa Ifá, que o havia castigado devido a um gesto de desobediência. Naquela época, Oxóssi chamava-se Odé, e era o marido de Oxum<sup>12</sup>. Não ouvindo de maneira alguma seus apelos, ele foi caçar em um dia proibido por Ifá<sup>13</sup>. Na floresta, ele encontrou uma serpente colorida chamada Oxumaré<sup>14</sup> que lhe

contou: “Eu não sou um animal que Odé pode matar”. Odé, não compreendendo nada, mata a serpente. Depois ele a corta para leva-la até sua casa. Mas ao longo de todo caminho, ele continuou a ouvir o canto da serpente, que o perturbava. De volta para casa, enquanto ele comia vorazmente o animal, sua mulher Oxum fugiu para a floresta. No dia seguinte, ela voltou e encontrou seu marido morto; os sinais da serpente seguiam ao lado da floresta. Desesperada, Oxum chamou Ifá, lhe pedindo uma graça; a deusa reconsiderou seu gesto e fez desaparecer o corpo de Odé. Sete anos mais tarde, ele reapareceu como orixá, chamando-se a partir de agora Oxóssi.

Sobre a questão da colaboração de um coreógrafo estadunidense com os artistas brasileiros, Morgan respondeu: “O fim de todo trabalho artístico é incorporar os sentimentos mais profundos e inexplicáveis, os mistérios e sonhos das sociedades, apresentando-lhes dentro de um dia transparente e objetivo. Esse é o objetivo de nossa colaboração, como nós o fizemos na velha África para nossa comunidade: um programa de dança e música que é a nossa herança e nossa inspiração”.

Sobre o processo de aprendizagem em laboratório, Morgan afirma que a música interfere na performance corporal, no sentido mais alto de desinformação de um corpo marcado pelas leis sociais que apagam a memória. Desinformação que destitui a informação congelada e condicionada para permitir ao corpo o reviver das raízes, que fazem circular o sangue de um movimento utilizando infinitas combinações possíveis das dinâmicas e dos limites da estrutura desse corpo. Morgan assinala para a polirritmia da música africana, que ele aplica em seu trabalho, e frisa que certos ritmos suscitam uma qualidade específica de movimento e de níveis de energia que, no esquema africano, são os temas rítmicos autogeradores e autodifusores, justamente em função de sua polirritmia natural.

Esse tipo de ritmo afeta o sistema nervoso, produzindo respostas em diversas partes do corpo e

<sup>11</sup> Oxóssi, rei de Queto é São Jorge matando o dragão. Deus da caça, das florestas húmidas, ele se vale do ofá (arco e flecha), mata os javalis, é o invencível caçador. Queto é uma aldeia de Benin. E é dessa aldeia a procedência de um grande contingente de escravos negros que chegaram ao Brasil.

<sup>12</sup> Oxum é a deusa do charme, da elegância, do luxo, da riqueza e da beleza. Deusa dos rios, ela foi segunda mulher de Xangô. Ela enganou Obá, sua rival, na cama do marido, conduzindo-a a cortar sua própria orelha. Antes de ser a mulher de Xangô, ela era de Oxóssi.

<sup>13</sup> Ifá ou Orumitá é o deus da adivinhação, suas roupas são brancas e ele porta o apelé (colar) para responder às questões do jogo das adivinhações. Ele porta sempre um saco com folhas de palmeira.

<sup>14</sup> Oxumaré é o arco-íris, o orixá dos (das) jejes. A serpente, cujo símbolo é uma serpente de ferro. No sincre-

tismo afro-católico, ele é São Bartolomeu. Na lenda, ele foi encarregado de transportar a água do mar ao palácio de ferro de Xangô. Certamente dizendo que ele é ao mesmo tempo macho e fêmea.

provocando o aparecimento, em momentos distintos, de uma distribuição rítmica corporal que se refere aos pés, aos quadris, ao pescoço e também aos ombros e à cabeça, numa onda de movimento impulsionado pelo contato dos pés com o chão. Os braços e as mãos acompanham os pés e pernas, mas somente como elementos de contrapeso.

São os ritmos das danças primitivas que se manifestam organicamente para simbolizar os mitos. Visto dessa forma, a preparação de nosso aluno não será um adestramento mecânico, uma técnica fria, mas um ato de reaprendizagem estética e ética. A aprendizagem através da tradição, com novas dimensões trazidas pela contemporaneidade, é isto que propomos como “dançar a vida”. Quando agimos pedagogicamente desta maneira, oferecemos ao corpo do aluno dançarino a oportunidade de determinar, pela autopedagogia, uma nova configuração espacial, temporal e dinâmica, ou seja, desmontar o corpo-lei, obediente e limitado, para transformá-lo em corpo-alma, ritual e difusor.

Observar o reconhecimento temporal das raízes e oferecer uma nova dimensão à tradição, isso nos abre para outras configurações que, no caso brasileiro, podem se situar além, no tempo, das

influências africanas e indígenas. Vivendo numa sociedade ainda sensível aos cerimoniais, podemos propor uma releitura, por exemplo, do hino nacional como nós fizemos na encenação da coreografia *Imagens do Brasil*, ao encontrar, nas relações entre os dançarinos e o hino, antigos mitos ancestrais como o louvor aos heróis, a defesa da mãe anciã, a delimitação do território; mas também nas tristezas da atualidade histórica, simbolizadas na relação entre o dançarino e o país e, sobretudo, revelado pelo corpo prisioneiro das leis. É assim que entre o passado e o presente existe o futuro, que engendra os sonhos: projetos de dança.

Aprendemos com as formas ancestrais muito mais do que assegurar a continuidade dos ritos e mitos, sendo que alguns persistem em nossa atualidade. Essas formas de danças e jogos são a verdadeira fonte de um aprendizado límpido. Tomemos como exemplo os jogos tradicionais infantis<sup>15</sup>, que se mantêm através da tradição. Mas é o seu caráter arcaico e humano que religa aprendizagem e tradição numa relação dialética detalhada, mas ainda aberta para uma renovação que depende unicamente do ato criador.

---

<sup>15</sup> Os jogos arcaicos aprendidos na infância pertencem ao patrimônio da humanidade; através deles podemos verificar claramente as qualidades que caracterizam igualmente a arte. Sobre esse tema publicamos *Pega Teatro*. 2ª. Ed. Campinas: Papyrus, 1989.

