

SUMÁRIO

1 APRESENTAÇÃO	10
1.1 Introdução	15
2 PROCESSO CRIATIVO	17
2.1 Primeiro Impulso	18
2.2 Criação Coreográfica	21
2.2.1 Grupo 1	21
2.2.2 Grupo 2	24
2.2.3 Grupo 3	29
2.3 Outros Estímulos	34
2.3.1 Inspirações Musicais	34
2.3.2 Inspirações Espaciais	39
2.4 Técnicas Usadas	41
2.4.1 Coreográficas	41
2.4.2 Documentação	43
3 CONTEXTUALIZAÇÃO SÓCIO-CULTURAL: um breve olhar na globalização e suas repercussões na cultura	45
4 CONCLUSÃO	52
5 GLOSSÁRIO	59
6 REFERÊNCIAS	63
APÊNDICE A: Samba-Reggae	68
APÊNDICE B: Capoeira	73
APÊNDICE C: Hip hop	75
APÊNDICE D: Elementos Comuns dessas Modalidades de Dança	78

1 APRESENTAÇÃO

Sou uma profissional das artes corporais tendo desenvolvido trabalhos nas áreas da Dança e da Música, com foco direcionado, nos últimos cinco anos, para o estudo da estética brasileira. Depois de ter adquirido certo grau de formação em dança e em música erudita ocidental, comecei a pesquisar as formas urbanas de expressões artísticas que apresentavam matrizes estéticas africanas.

Nasci na Carolina do Norte, nos Estados Unidos, numa cidade pequena e de religião protestante. Comecei minha carreira artística aos cinco anos de idade, com a banda da minha família, que apresentava um repertório nos estilos *gospel*, *jazz*, *big band*, *rock* e *folk*. A banda era formada por minha mãe, meu irmão e eu. Ainda aos cinco anos de idade mudei-me para a Flórida com minha mãe e meus dois irmãos. Morávamos, então, em uma área rural localizada no Sudeste dos Estados Unidos, caracterizada pela agregação de fazendas de laranjas, melancias, galinhas, bois e cavalos. Minhas lembranças da adolescência envolvem o cheiro do couro, a poeira no ar, as patas dos animais, os cabelos grossos dos cavalos e os seus sons particulares. Passava a maior parte do meu tempo livre no terreiro, entre as pernas dos cavalos, criando obstáculos e competições com meus irmãos e brincando de ser a indígena *Black Foot* ou *Cherokee*.

E o Nordeste do Brasil me traz as lembranças do Sudeste dos Estados Unidos, no sentido em que esta é considerada, diante de outras áreas deste país, como uma região "pobre", "menos educada" e com forte presença das tradições africanas. Minha mãe sempre incluiu o *gospel* em nosso repertório, mesmo que as divisões sociais da nossa "cultura branca" indicassem que esta não era a nossa música. Nossa banda se apresentava em festivais, igrejas, bares e clubes locais, e minha mãe enfatizava sempre a necessidade de se conectar com a alma destas músicas, com o sentir a dor dos seres que as criaram, descrevendo o jeito de cantá-las como algo que vem do fundo do ser.

Na adolescência, estudei Dança e Música Erudita. Dancei num pequeno estúdio na cidade de Gainesville, na Flórida, e estudei música com uma professora da Igreja. Eu cantava músicas em italiano, francês e alemão, e ao mesmo tempo treinava balé clássico. Comecei a dançar balé aos 13 anos de idade, o que é considerado tarde para quem quer ser bailarina, e sempre me senti um pouco "por fora" da cultura do balé. Este "sentir por fora", se tornaria algo comum, como resultado das minhas escolhas acadêmicas e profissionais. Além do meu aspecto físico não se encaixar na estética tradicional da bailarina magra, branca e

conservadora, eu também não me sentia à vontade com a política engendrada pelo balé clássico. Ou seja, fiquei impressionada com a história política de uma arte que surgiu do desejo dos nobres das cortes europeias do Século XVI, para ascender à escada social através das danças geométricas que se tornariam o balé de hoje. Esta dança dos nobres desdobrou-se em uma forma de apresentação que glorifica apenas a uma pessoa ou um casal no palco, e reflete os valores aristocráticos da sociedade na qual ela nasceu. Observei nos métodos de ensinamento da dança dessa história burguesa, diversos tabus de ética entre aluno/professor ou aluno/mestre, e percebi, então, que a dança que gostaria de desenvolver não seria esta. Mesmo assim, minha experiência com o balé clássico chamou a minha atenção, fazendo com que eu seguisse dançando na busca de uma outra forma de dança.

Comecei a me interessar pelo estilo *hip hop* assim como pelo *gospel*, pois ambos representam a problemática sócio-política da cultura afro-descendente no ocidente. Sempre tive interesse pelos problemas da desigualdade social e do meio-ambiente. Participava de congressos e eventos políticos locais sobre esses assuntos, já aos dez anos de idade. Assim, sempre preocupada com o desenvolvimento do significado da arte e das suas várias formas de expressão, comecei a me perguntar: "o que representa o balé clássico, e o que ou quem representa o *hip hop*?"

Aos 17 anos de idade, viajei para Nova Iorque, para estudar Dança. Mesmo tendo estudado por um semestre na *New York University*, o contato com a cultura urbana acendeu ainda mais o meu interesse pelo *hip hop* como meio de expressão da classe popular. O *hip hop* nasceu em Nova Iorque, nos anos de 1970, e nessa mesma década, a Capoeira foi introduzida nos Estados Unidos, pelo baiano Mestre Jelon Vieira, que iniciou a sua escola nesta cidade, enquanto outro baiano, o Mestre Acordeon, a levou para a Califórnia. Na busca dos movimentos do *hip hop* conheci a Capoeira, que compartilha vários movimentos do *hip hop* e, nos últimos 30 anos, tem-se espalhado e se desenvolvido nos Estados Unidos. Hoje em dia, nos Estados Unidos, a capoeira regional e o *hip hop* andam de mãos dadas, podendo-se encontrar ambas as modalidades da dança em um mesmo evento.

Depois da minha temporada em Nova Iorque participei, como dançarina e cantora, de um elenco artístico, na Flórida, chamado *Hip Hop Collective (HHC)*, do qual também participaram artistas do *graffiti*, *MC*, *DJ* e *break-dance*. A dança do *hip hop* foi a que mais me atraiu e tentei me inserir neste coletivo. O *hip hop* é uma dança de rua que já tem passado pelos muros da universidade, entrando nas salas de aula como uma variação de *World Dance* e assim sendo limitado ao um estudo superficial entre as diversas outras formas de *World Dance* ou *Ethnic Dance*. Dentro das universidades norte-americanas, o curso *World Dance*

oferece um estilo de dança que varia a cada semestre; e a mudança semestral de estilo neste curso impede a aprendizagem completa de uma modalidade de dança de fora das matrizes ocidentais. O *hip hop* tem sido pesquisado mais profundamente nos departamentos das ciências humanas do que nos departamentos de dança nas universidades norte-americanas. Existem estúdios particulares como, por exemplo, o *Broadway Dance Center* na Nova Iorque que oferecem cursos e núcleos de pesquisa especificamente direcionados para o *hip hop*, contudo o grupo *HHC* foi localizada numa cidade distante dos grandes centros urbanos que fornecem este tipo de recurso. Como o *HHC* não apresentava um programa de ensino formal, encontrei dificuldades em aprender seus movimentos. Então, logo saí do *HHC* e entrei na Capoeira, visto que os dançarinos do *HHC* tinham me informado que as aulas de Capoeira forneciam o aprendizado dos movimentos da *break-dance*. Foi assim, através do *hip hop*, que conheci a Capoeira e, através dela, passei a conhecer a cultura brasileira. A Capoeira me interessou, primeiramente, pelo seu papel na história brasileira como símbolo de resistência social e, atualmente, por sua função como embaixadora global da cultura brasileira. A Capoeira, para mim, também abriu o caminho do samba e, conseqüentemente, para o *samba-reggae*, um dos ritmos que mais se identificam com a cultura baiana.

Formei-me em Dança Contemporânea e Coreografia, na Califórnia, enquanto treinava capoeira e samba fora da universidade. A educação na universidade forneceu-me ferramentas para uma construção formal da arte, levando-me ao conhecimento da visão norte-americana da dança. Neste estudo universitário, o balé, a dança moderna e a dança contemporânea, sempre foram cursos obrigatórios oferecidos aos alunos em todos os semestres. A Dança Moderna incluía o estudo das técnicas criadas por coreógrafos norte-americanos e europeus que atuaram antes de 1960, enquanto a Dança Contemporânea consistia nas técnicas norte-americanas e européias posteriores a 1960. Sempre senti falta da oportunidade de estudar profundamente um estilo de dança com matriz africana. Então, continuava a treinar Capoeira, fora da universidade, porém nunca consegui créditos acadêmicos por este trabalho. O meu trabalho foi reconhecido por causa de uma bolsa de estudos da Universidade *Mills College*, onde eu estudava e pesquisava assuntos multiculturais. Com esta bolsa eu oferecia *workshops* para os seus alunos de dança, aos quais também ensinei elementos da Capoeira e do Samba, destacando as distinções entre o samba carnavalesco, o *samba-reggae* e o *samba-de-roda*.

O grupo *United Capoeira Association - UCA* (Associação Unida da Capoeira) liderado por Mestre Acordeon, o paulista Mestre Rã e a norte-americana Mestra Suelly, com o qual eu treinava na Califórnia, praticava também o samba e o maculelê. A *UCA* possui uma

‘Batucada’¹ e um grupo de sambistas, que se apresentam em vários eventos. Fui sua integrante como cantora, dançarina e coreógrafa ao mesmo tempo em que treinava com eles. É composto principalmente por norte-americanos, e o seu trabalho buscava a estética brasileira adaptando-a, às apresentações em clubes e festivais norte-americanos. Criamos interpretações inéditas das danças populares brasileiras, aplicando-as às nossas referências de dança, música e performance.

Vim para o Brasil, pela primeira vez, em julho de 2002 e viajei com os alunos do grupo de Capoeira Brasil, do Mestre Jelon Vieira. Participei de um Festival Internacional de Dança, que fez parte do batizado (cerimônia anual de graduação nas escolas de Capoeira) do grupo, e que foi realizado entre a Escola Capoeira Brasil, situada no bairro de Boca do Rio, e a Universidade Federal da Bahia - UFBA, quando conheci o Departamento de Teoria e Criação Coreográfica e alguns dos seus professores.

Uma noite, em Salvador-BA, em que fui ao Pelourinho, assisti a banda mirim do grupo Olodum ensaiando na rua. Lembro-me de que ouvi a música e senti uma energia no ar. Recordo-me, vivamente, das ondas, vindas das vibrações existentes no ar. Comecei a sambar e o meu corpo passou por uma transformação. Neste momento, um amigo brasileiro me disse: "Aqui são as crianças, mas tem os grandes". Fiquei ao mesmo tempo assustada e maravilhada, ao saber que poderia experimentar ainda mais com os adultos. E essa experiência marcou a minha vida, ao reconhecer que o poder da música pode transformar o estado físico e emocional de uma pessoa. Começou assim o meu interesse pela forma da música e dança do samba-*reggae*, como expressões identificadoras da cultura afro-baiana, além de mais um exemplo da riqueza cultural que vem da comunidade negra, conseqüentemente, como resultado direto da diáspora.

Em 2003, voltei ao Brasil, por um mês, mas dessa vez passando pelo Rio de Janeiro, para investigar a cultura da Capoeira carioca, antes de continuar minha pesquisa sobre a capoeira e o samba-*reggae* na Bahia. Em 2005, voltei à Salvador, onde participei mais uma vez dos *workshops* de dança na UFBA. Vim, com a intenção de realizar meu curso de Mestrado em Dança na Universidade Federal da Bahia. E depois de seis meses aprendendo a Língua Portuguesa, consegui entrar no programa de pós-graduação em Artes Cênicas, das Escolas de Dança e de Teatro da UFBA.

Além da minha paixão e da curiosidade pela estética afro-baiana, a situação política do

¹ Batucada - Um estilo do samba com a percussão feita em grupo, que inclui: repique, surdo, tímbar, agô, pandeiro, cuica, reco-reco e apito. O termo também se refere ao agrupamento de percussão que fornece o referencial rítmico (HILSTER, 2007).

meu país contribuiu na minha decisão de continuar minha 'educação' fora dos Estados Unidos. Apesar das oportunidades de desenvolvimento oferecidas por meu país, não estou de acordo com as tendências políticas que estão sendo praticadas atualmente, no âmbito internacional, pelo Governo dos Estados Unidos. E mesmo defendendo uma plataforma de oposição, conviver sob o domínio do governo norte-americano, tornaria impossível não ser influenciada por suas ideologias.

1.1 Introdução

Esta pesquisa está direcionada às manifestações culturais classificadas pela autora como danças urbanas, que se encontram na diáspora africana e, mais especificamente, focaliza o samba-*reggae*, a capoeira e o *hip hop*¹. As primeiras modalidades vêm da cultura afro-brasileira, e a última é de origem afro-americana. Foram pesquisadas essas três modalidades da dança de uma forma etnográfica, utilizando pesquisa bibliográfica, entrevistas, diário de campo e treinamento físico, para a realização da produção que resultou na coreografia intitulada "*Pure Mutt: puro vira lata*".

Este projeto teve como objetivo geral criar uma composição coreográfica a partir dos elementos comuns e incomuns entre as selecionadas danças urbanas das diásporas africanas, que atuam nos Estados Unidos e no Brasil, registrando-a numa gravação digital, em forma de DVD. O estudo e a pesquisa prática buscaram a fusão de elementos estéticos e criativos do samba-*reggae* e da capoeira entendidos como formas da matriz afro-brasileira, e do *hip hop* entendido como forma de dança de matriz afro-americana, dialogando com o contexto sócio-cultural no qual estão inseridos nesta atmosfera da cena contemporânea.

A relevância deste projeto foi abordar elementos constitutivos das culturas afro-baiana e afro-americana, através da troca de informações entre a aluna-pesquisadora e os dançarino-participantes do projeto. Trata-se de pesquisa artística, no que diz respeito à combinação da prática criativa com a teoria, na contribuição que os resultados obtidos evidenciam determinados aspectos culturais, sociais e estéticos da cultura popular.

Os participantes deste projeto são dançarinos, a maioria estudando Dança no curso técnico da Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia, em Salvador, e outros são capoeiristas da Escola Ginga e Malícia, liderada por Mestre Marinheiro, da UNICAR - União Internacional da Capoeira Regional. Eles foram selecionados por possuírem experiências nos movimentos oriundos da cultura afro-baiana, da história e da política dessa cidade. Trabalhei com estes dançarinos de uma forma com que suas influências coreográficas e intelectuais estejam presentes na criação da composição coreográfica e na apresentação do produto final.

Através da pesquisa prática realizamos ensaios, que foram gravados e registrados no *website* <<http://homepage.mac.com/pegazuis>>, e analisamos os resultados obtidos para o

¹ Para mais informações sobre as origens específicas de cada uma dessas modalidades da Dança, vejam os apêndices (p. 69).

aperfeiçoamento do trabalho artístico.

Na parte teórica, busquei na literatura assuntos relacionados com os seguintes temas: etnia, cultura afro-baiana, afro-norte-americana e afro-caribenha, política e sociedade, com o objetivo de compreender a formação da etnia afro-baiana em Salvador (BA), e também de valorizar as matrizes estéticas inseridas nestas expressões artísticas desta cidade.

2 PROCESSO CRIATIVO

Data: 31.08.06

Meu Processo:

Eu penso nas aves. Eu penso em ser uma ave. Eu penso na paixão e na escuridão. Eu enxergo o azul, o preto e o branco... Estou começando a ver o verde e o amarelo também. Eu me apaixono por mim mesma e olho para o mar de lá, por cima de uma montanha. Meus heróis: The Flygirls, Katherine Dunham, Cirque du Soleil, os cavalos, as águas, Big Boi e André 3000¹.

Este projeto de pesquisa foi desenvolvido como extensão de pesquisas anteriores sobre aspectos estéticos da cultura afro-brasileira, especificamente, o samba-*reggae* e a capoeira. Além disso, incorpora, também, elementos da estética afro-americana e afro-caribenha com suas manifestações culturais, como o *hip hop* e o *reggae*.

O meu processo coreográfico se baseou na minha própria formação em Dança Contemporânea e em Coreografia, na *Mills College*, na Califórnia, EUA. O uso do espaço, a construção das filas, grupos, pares e o ritmo de entradas e saídas foram influenciados por minha formação acadêmica. Tive uma experiência particular trabalhando com a coreógrafa Margaret Jenkins, da Califórnia. Seu método incorpora criações coreográficas oriundas dos próprios dançarinos. Ela elaborava exercícios ou "deveres de casa", nos quais os dançarinos construíram pequenas frases de movimento e, a partir daí, ela ia manipulando e combinando os movimentos criados pelos dançarinos. Dessa forma, o trabalho se tornava uma criação coletiva e democrática, ampliando "a voz" de cada membro do grupo, ao invés de ter a visão de uma única pessoa.

Adotei este método de trabalho e o considero, hoje, a melhor maneira de trabalhar com a dança, mesmo observando que um dos perigos dessa metodologia é a perda do controle sobre o grupo. Houve vários momentos em que tive de "lutar" constantemente para manter a concentração do grupo. Mas, apesar deste problema, o processo foi desafiador, porque aprendi a negociar como diretora e como coreógrafa.

Em 2004, durante minha formação como dançarina coreografei "Vôo", inspirada nas danças afro-brasileiras, no samba e na capoeira. Dessa coreografia participaram dançarinas

¹ COTTRELL. **Diário de Campo**. 31 de agosto de 2006. *The Flygirls* - grupo de dançarinas de *hip hop* que participaram do programa de comédia *In living color*, da MTV; Katherine Dunham - coreógrafa norte-americana que estudou as danças sagradas do Haiti e desenvolveu uma técnica de dança moderna incorporando elementos das mesmas; *Cirque du Soleil* - grupo canadense de artes circenses com sedes em Miami, São Francisco, Las Vegas e Canadá, que trabalha com artistas internacionais; Big Boi e André 3000 - Os dois componentes do grupo de *hip hop* *Outkast*.

norte-americanas que não possuíam nenhuma experiência nesses estilos de dança. No início, minhas experiências eram elementares. Treinei capoeira, samba e maculelê durante três anos. Minha paixão pelo samba e pela capoeira sempre foi forte, porém meu corpo ainda não tinha tempo para absorver os movimentos e transformá-los em algo natural, assim como para transmiti-los às minhas dançarinas. Passei a usar imagens de aves tropicais, do carnaval, da sambista carioca, do angoleiro, elementos que, até então, significavam para mim a estética afro-brasileira, mas sempre me deparava em conflitos com relação aos corpos das dançarinas. O primeiro deles foi com a colocação do peso do corpo. Os movimentos nem sempre surgiam nos corpos das dançarinas como eu estava imaginando, porque estávamos acostumadas, no treinamento, em manter o peso no nível alto do espaço, mantendo a coluna rígida, mesmo com movimentos de arcos e curvas. Por isso, o resultado dessa pesquisa criativa refletiu imagens da estética afro-brasileira e os movimentos, sem serem reproduzidos de forma exata. A única parte da coreografia em que os movimentos foram assimilados e, diretamente, conectados com o vocabulário da dança brasileira foi o meu solo, no qual tornou-se possível criar estes movimentos que meu corpo já tinha assimilado e se adequado mais profundamente.

2.1 Primeiro impulso

Este projeto foi iniciado como um estudo acadêmico em Composição Coreográfica, visando a pesquisa prática-teórica do samba-*reggae*, porém, em decorrência do seu desenvolvimento abriu-se para a incorporação de elementos estéticos da capoeira e do *hip hop*. Já que possuo uma história de pesquisa pessoal no *hip hop* e na capoeira, o trabalho teórico focalizou-se na compreensão e na contextualização do samba-*reggae*, para melhor incorporar esta modalidade de dança na minha criação artística, contudo, o trabalho prático exhibe as três modalidades de dança sem a predominância de uma sobre as outras.

Data: 30.08.06

O meu projeto está em fase de metamorfose. O que começou como um estudo profundo sobre o samba-*reggae*, agora, virou um estudo criativo que integra elementos das manifestações afro-brasileiras e afro-norte-americanas. Olhando para as diferenças e as semelhanças dessas três formas - cada uma delas representa influências pluriétnicas, pois são reconhecidas como, predominantemente de origem africana, da parte da população afro-descendente da sua própria região. As duas formas mostram motivos sócio-políticos nas letras das suas músicas e têm passado por uma fase de despolitização, por causa das demandas do mercado. *A vida imita a arte bem mais do que a arte imita a vida.*

Data: 24.10.06

Este projeto tem-se desenvolvido bastante desde o seu nascimento, como uma visão em homenagem ao samba-*reggae*. Agora, mais do que destacar o samba-*reggae* procuro iluminar o diálogo, a rede de comunicação que acontece entre as matrizes africanas nas Américas, mostrando isso através da dança, com o samba-*reggae*, a capoeira e o *hip hop*².

A criação deste projeto de dissertação, *Pure Mutt*, despertou através do meu interesse pelo samba-*reggae*, como já mencionei anteriormente. Conheci este ritmo e a forma de dança durante minha primeira viagem ao Brasil, com o grupo Capoeira Brasil. O objetivo da minha viagem então, era estudar a capoeira na Bahia, porém fiquei encantada com o samba-*reggae*. Voltando para os Estados Unidos aprofundei meu conhecimento sobre o samba-*reggae* treinando com a *UCA*, grupo do Mestre Acordeon, na Califórnia. O foco da *UCA* é a capoeira, entretanto, esta escola também fornece *workshops* de várias modalidades da dança afro-brasileira. Nesses *workshops* aprendi os primeiros passos do samba-*reggae*, mas a pesquisa de campo, em Salvador, fez com que minha compreensão sobre este ritmo e a dança fosse aprofundada tanto no sentido prático quanto no teórico.

Durante a minha pesquisa prática-teórica, em Salvador, percebi semelhanças entre o samba-*reggae* e a capoeira e entre o samba-*reggae* e o *hip hop*. Então, foi possível criar esta coreografia inspirada também pela capoeira e pelo *hip hop*, que compartilham elementos comuns com o samba-*reggae*. Com essas três modalidades criei a dança, buscando movimentos comuns (idênticos ou parecidos) em todas as formas, como os movimentos realizados no chão, por exemplo, o "corta-capim"³ da capoeira, que são executados também no *hip hop*. Outro motivo foi observar os temas das letras das músicas que acompanham essas danças, que são de ordem política e sobre o orgulho de ser afro-descendente, com apelos para a melhoria da situação social dos menos privilegiados, de melhorar o nível educacional e a sobrevivência deles no *concrete jungle*⁴.

A criação de "*Pure Mutt*" permitiu-me elaborar idéias coreográficas já encontradas na obra "Vôo", agora com corpos oriundos da cultura produtora do tema de inspiração. O projeto

² COTTRELL. *Diário de Campo*. 30 de agosto de 2006 e 24 de outubro de 2006. A última linha da entrada de 30 de agosto de 2006 é uma citação do escritor irlandês, Oscar Wilde (1854–1900).

³ Corta-capim – movimento alterando o apoio do corpo entre os dois braços e uma perna dobrada. A perna livre circula o corpo passando por baixo dos braços (enquanto o corpo se apóia na outra perna) e por baixo da outra perna (enquanto o corpo se apóia pelos braços). O movimento "*coffee grinder*" (machucador de café) é executado de forma semelhante no *hip hop*.

⁴ *Concrete jungle* – título da música de *reggae* de Bob Marley and the Wailers, do disco *Catch a Fire* (1973): "**Cause life, sweet life, must be somewhere to be found, yeah, instead of a concrete jungle where the livin' is hardest**" Por que a vida, a doce vida, deve estar por aqui, ao invés deste mato de concreto onde o viver é mais difícil. (Tradução nossa).

foi composto por três grupos de dançarinos. Cada um deles trabalhava com focos diferentes, mas sempre havendo diálogo entre as seqüências que estavam sendo criadas entre os mesmos. Um determinado movimento ou seqüência criada na coreografia de um grupo surgia de novo no outro, porém com outra interpretação. O primeiro grupo trabalhava com a construção coreográfica baseada nas experiências dos próprios dançarinos com o objetivo de criar seqüências de movimento que fossem orgânicas, nas quais as "vozes" de todos os participantes poderiam ser ouvidas. Os dançarinos foram solicitados a contribuir para a composição coreográfica, dessa forma construindo uma dança que seja "confortável" para todos os participantes. A minha intenção era que cada um dos dançarinos encontrasse na coreografia um momento que fosse completamente pessoal. Usei exercícios da minha própria formação acadêmica de composição coreográfica e de improvisação, para extrair movimentos dos próprios dançarinos. Com o Grupo 2, tornei-me aluna e dirigi somente a seleção de seqüências a serem inseridas na coreografia final. O Grupo 2 tomou a forma de um núcleo de pesquisa sobre o samba-*reggae* e sua aplicação na sala de aula, enquanto o Grupo 3 se formou num intercâmbio cultural entre o grupo de capoeira Ginga e Malícia e eu, no qual participei como professora e coreógrafa.



Foto: Victor Santos David de Souza, Salvador, 2006
Figura 1: Grupo 1 e Grupo 3, após um ensaio no Campo Grande.

2.2 CRIAÇÃO COREOGRÁFICA



Foto: Marcela Costa, Salvador, 2006
 Figura 2: Trabalho do Grupo 1, movimentos de Milena.

2.2.1 Grupo 1

O primeiro grupo foi composto de dançarinos do curso profissionalizante em dança, da Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB), situada no Pelourinho. Selecionei esses dançarinos através de audição que coordenei na UFBA. Antes da audição tive um encontro com o Professor Jhãma⁵, o qual encontrei no Centro de Estudos Afro-Orientais e interessou-se pelo meu trabalho, após observar o cartaz que eu havia colocado para referida audição. Começamos a conversar e durante esse encontro, ele mencionou que também tinha um projeto de pesquisa sobre o samba-*reggae* e o *hip hop*. Este professor denomina o samba-*reggae* de "afro-samba-*reggae*", chamando atenção para a matriz comum presente no samba e no *reggae*. O professor Jhãma já trabalhou nos Estados Unidos da América do Norte e, coincidentemente, viveu um período de tempo na minha cidade, Gainesville, Flórida. Foi assim, que, logo no início da nossa conversa, senti forte

⁵ Professor Jhãma – Carlos Alexandre Paixão Marques, FUNCEB, Assistente Diretor do Projeto *Pure Mutt*.

conexão profissional com ele e com a história viva do samba-*reggae*, e ele acabou sendo o meu parceiro no processo prático-criativo desse projeto, e também no seu aspecto teórico.

Depois da audição, o primeiro grupo ficou composto pelo professor Jhãma, Milena dos Santos Gomes, que também dança com o grupo folclórico "Alô Bahia", e Sara Pontelo, aluna da FUNCEB. Mais tarde, entraram no processo Roberto Freitas, que tem um estudo da técnica Silvestre e é aluno de Vera Passos, e Luiz Eduardo, que recentemente vem se apresentando nos *shows* de Ivete Sangalo. Este grupo de seis dançarinos, incluindo eu, ensaiava por duas horas, duas vezes por semana, durante três meses, na sala de ginástica da Faculdade de Educação da UFBA.

Com este grupo iniciei com um aquecimento de meia-hora, para que pudessemos "acordar o corpo"⁶. Ensinei seqüências de dança contemporânea, enfatizando a técnica do trabalho no chão, da musculatura dos braços e do trabalho em parceria. Durante os exercícios de alongamento instruí cada um dos dançarinos a contribuir com um exercício de alongamento, para que fosse realizado em conjunto. Demonstrei exercícios de integração de relacionamento humano e de percepção, como por exemplo: "exercício do cego"⁷. Neste exercício, o grupo era dividido em pares, um ficava de olhos vendados e o outro parceiro guiava o "cego", variando a velocidade dos movimentos em locomoção, e explorando todo o espaço da sala. Neste processo, o "cego" devia entregar-se ao parceiro, confiando nele, e sentindo o seu ritmo corporal, assim, fortalecendo a percepção, a sensibilização e a conexão entre os dois. O objetivo deste exercício foi criar a conexão entre o corpo e os sentidos da audição (o ouvir) e do tato durante o processo de ensaio.

Iniciei essa parte da coreografia com duas frases de movimento que incluíram elementos da dança urbana e da dança acadêmica, as quais foram usadas no processo de seleção dos dançarinos. Depois da memorização dessas duas seqüências, cada dançarino criou a sua própria frase coreográfica a partir de sete palavras: corrida, seguir, fugir, perdido, seguro, celebração e perigo. Estas sete palavras se relacionam com a minha pesquisa, no sentido de como percebo a experiência do afro-descendente na cena contemporânea, por exemplo: "corrida", significa a competição entre os grupos étnicos para o reconhecimento de sua identidade; "perdido", tem o sentido de estar na terra dos outros; "seguro", significa a força da comunidade e da noção de família criada pela religião afro-brasileira. Segundo Dra. Suzana

⁶ MARTINS. **Acordar o Corpo** In: **Laboratório de Corpo e Criatividade II**, Curso de Graduação, Escola de Dança, da UFBA. Semestre 2007.1.

⁷ MARTINS. **Exercício de Cego** In: **Corpo e Criatividade**, curso do PPGAC, Escolas de Dança e Teatro, da UFBA, Semestre 2006.2.

Martins⁸: "A cultura do candomblé é baseada na noção de família, levando o povo-de-santo a cultivar o sentido de comunidade"; "celebração", como prática que caracteriza as festas religiosas do candomblé.

Solicitei aos dançarinos que criassem seqüências de movimento, a partir destas palavras-chave. Indiquei que o movimento deveria acompanhar o sentido de cada uma das palavras e que eles deveriam conectar estes sete movimentos numa única seqüência. Esta experiência foi bastante significativa para mim, pois, pude observar que os dançarinos apresentaram material criativo, amplo e diversificado.

Data: 04.11.06

Ontem trabalhei com o Grupo 1. Cheguei sem a menor idéia do que fazer. Quando isso acontece, começo com alguma coisa que todo mundo já sabe fazer: andar.

Começamos andando no espaço, articulando os ombros e a cabeça, alongando com o parceiro. Depois, veio um exercício de improvisação. Coloquei Jhãma com Beto, e eu fiquei com Milena e Sara (Eduardo não apareceu). Pedi aos dois grupos para buscarem a criação através de um diálogo um com o(s) outro(s), usando os movimentos das suas seqüências, ou seja, cada um trabalhando os seus próprios movimentos numa relação com os outros. Instruí para ficarem atentos com relação aos lugares onde os movimentos podem se encontrar, interagir e dialogar.

Com as três mulheres: fizemos uma coreografia superinteressante. Na terça-feira vou gravá-la e desenvolvê-la, ainda mais. Começamos num triângulo espalhado e entramos no espaço; cada uma com o seu próprio movimento. Quando chegamos ao centro, entramos no mesmo movimento. Um movimento de Milena, seguido por um movimento de Sara. Eu e Sara tivemos um momento de agir como parceiras, enquanto Milena continua o seu movimento em solo (Figura 3)⁹.

Completando o exercício de criação com as palavras-chave e, subsequentemente, improvisando com esta matéria, podia arranjar o material criado pelos dançarinos, misturando o mesmo com os meus próprios movimentos e estruturando uma forma de apresentar as seqüências de movimento que nasceram entre o grupo

⁸ MARTINS. **O Gestual das Iabás Iemanjá, Oxum e Iansã na Festa Pública do Candomblé**. In: **Repertório: Teatro e Dança**. Salvador: PPGAC/UFBA, Ano 4, Nº 5, 2001, p. 57.

⁹ COTTRELL. **Diário de Campo**. 04 de novembro de 2006.

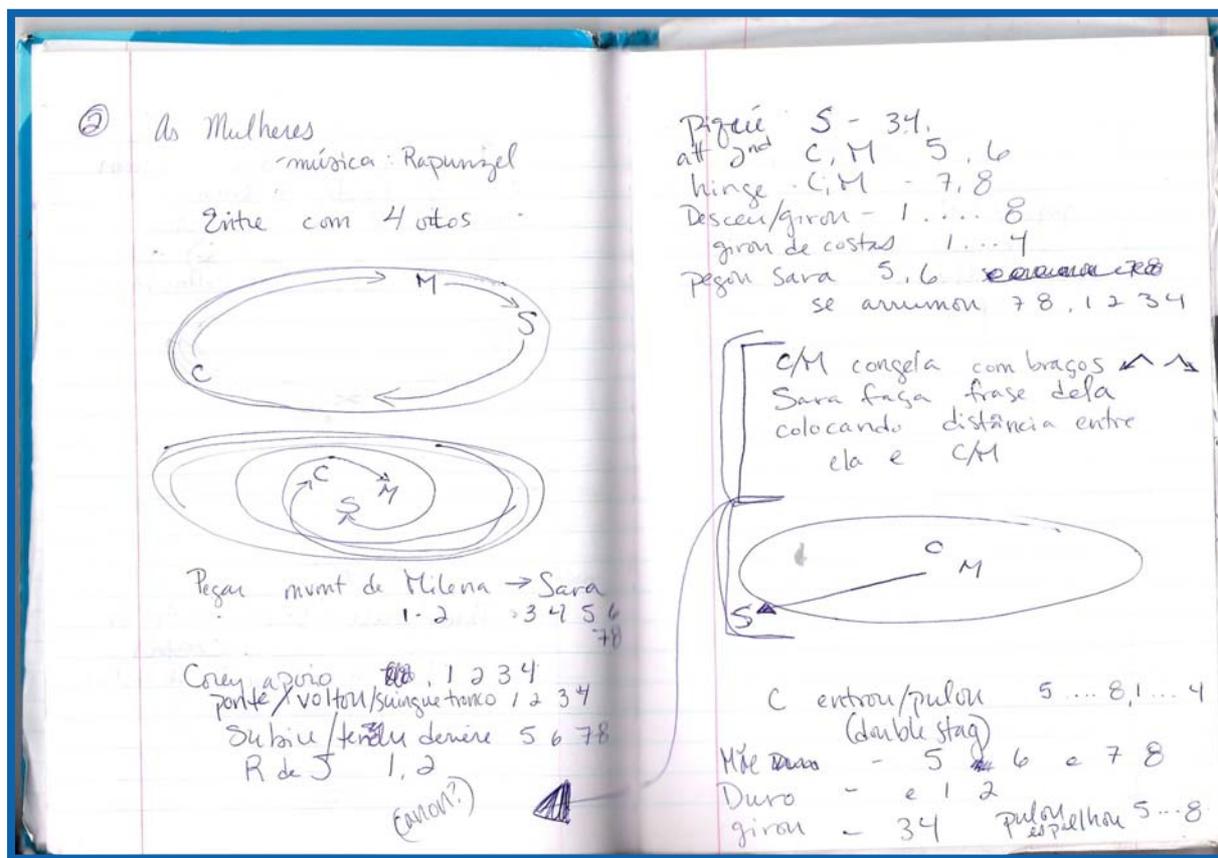


Figura 3: notas do Diário de Campo

2.2.2 Grupo 2

O segundo grupo do projeto nasceu, logo após o primeiro, e tomou forma através de uma aula de dança afro-samba-reggae, liderada pelo professor Jhãma. A aula foi aberta e gratuita para a comunidade e aconteceu na Escola de Dança da FUNCEB (Figura 4). Através dessa aula tive a oportunidade de aprender movimentos que identificam essa dança de rua, porém exploramos também movimentos de outras formas de dança da diáspora africana, como por exemplo, das danças sagradas do Candomblé.

Além de participar como aluna no Grupo 2, assisti às gravações de apresentações de bandas de samba-reggae, e apresentações, ao vivo, em várias casas de shows e nas ruas de Salvador. Percebi que o vocabulário de movimentos associado ao samba-reggae tem duas fontes principais: a primeira, sendo aqueles movimentos escolhidos pelo coreógrafo de um show para apresentação no palco, como vemos no caso dos shows de Daniela Mercury, e a segunda, surgindo dos movimentos que nascem, espontaneamente, através do público dançante presente nas apresentações do samba-reggae.



Foto: Carlos Alexandre Marques, Salvador, 2006
 Figura 4: Grupo 2 ensaiando na Escola de Dança, FUNCEB

As duas fontes de movimentos incluem várias linguagens da dança popular brasileira, como a capoeira e a dança sagrada do Candomblé. A diferença da primeira referência de movimento é na sua forma de apresentação, na qual estas danças populares são associadas ao ritmo do samba-*reggae*, na medida em que o coreógrafo de tal evento determina as suas relevâncias. Vemos no DVD de Daniela Mercury¹⁰, "Eletrodoméstico", a apresentação de uma coreografia que mescla os movimentos da dança afro com os da dança contemporânea¹¹, na qual movimentos da dança afro são "costurados" em seqüências contemporâneas. Nessa parte da coreografia, os dançarinos estão vestidos de preto, com um estilo andrógono. Em outros momentos, observamos a dança afro, quando se destaca a gestualidade dos orixás. O coreógrafo do evento colocou as dançarinas do grupo afro *Ilê Aiyê* vestidas com roupas que se assemelham às dos orixás. Nas duas formas de mesclagem, observamos os dançarinos situados no fundo do palco, destacando a presença da cantora. Essa estrutura vem da tradição erudita ocidental, na qual o foco da cena está sempre dirigido pelo "arranjo" dos corpos no palco.

¹⁰ MERCURY. **Eletrodoméstico**. Salvador: BMG/MTV, 2003.

¹¹ Dança afro e dança contemporânea, hoje em dia, se encontram com vocabulários de movimentos mesclados, contudo aqui, pretendo diferenciar os movimentos voltados para a matriz africana dos movimentos parecidos com os estilos ocidentais da tradição da técnica do balé clássico, da dança moderna e da dança contemporânea norte-americana e européia.

No texto "*A Dança na Cena do Show Musical Feijão e Arroz* de Daniela Mercury", a dançarina e professora Jussara Setenta¹² revela a visão interna da estética dessa produção artística. Ela caracteriza a coreografia deste *show* por um elemento "híbrido" entre as matrizes européias e as matrizes africanas. Os sons, movimentos, figurinos e corpos formam a fusão dos símbolos que caracterizam a cultura afro-baiana. Continuando com o pensamento da professora Setenta, ela destaca os movimentos extraídos dos festivais e manifestações populares e os atribui como criação de um ambiente participativo, onde o artista e o público estão "borrados". Citando a professora Conrado (1996), no seu trabalho "Dança Étnica Afro-baiana: uma educação movimento", a professora Setenta¹³ generaliza as danças afro-baianas assinalando-as como: contendo uso forte da gesticulação, "ginga" ou balanço do peso nas pernas, e a "alegria presente" na expressão facial dos dançarinos. E acrescenta que a dança afro-baiana é caracterizada por um centro de gravidade direcionando o peso do corpo para o chão, com as pernas e a coluna vertebral em semiflexão e exibindo a polirritmia corporal. Outro dado também presente no *show* de Daniela Mercury é a improvisação, uma das características da dança africana, que serve como meio de diálogo aberto entre os dançarinos e os músicos. A professora Setenta¹⁴ salienta que este diálogo, através da improvisação, se torna possível quando o elenco de dançarinos e músicos possui certo grau de fluência do mesmo nível, neste caso, da matriz afro-baiana, e ela se refere a este fenômeno como "sons corporificados em corpos sonorizados".

Já no *show* do grupo afro Olodum¹⁵ "25 Anos de Samba-Reggae e Cidadania", a dança pertence aos músicos. A maior parte da apresentação acontece com apenas músicos no palco. Os músicos tocam, dançando. A coreografia deles vem, naturalmente, dos movimentos necessários para a execução do ritmo. Estes movimentos se ampliam e são coreografados para enfatizar o trabalho dos instrumentos. O grupo afro Olodum destaca o instrumento surdo¹⁶, que têm liberdade de movimento corporal, enquanto outros grupos, como a Timbalada, enfatizam o trabalho dos instrumentos conhecidos como timbaus¹⁷. Mesmo que a dança seja feita pelos próprios músicos, eles são colocados no palco de uma forma que ainda revela o

¹² SETENTA. *A Dança na Cena do Show Musical Feijão e Arroz, de Daniela Mercury*. In: Congresso Brasileiro de Pesquisa em Artes Cênicas, II, 2001, Salvador. **A Dança na Cena do Show Musical Feijão e Arroz de Daniela Mercury: considerações coreográficas a cerca de suas matrizes criativas, estéticas e culturais**. Salvador: Memória ABRACE, 2002. p. 932-938.

¹³ CONRADO *apud id. ibid.* p. 934.

¹⁴ *Id. ibid.* p. 935.

¹⁵ OLODUM. *25 Anos. Festival de Verão*. Salvador: Bahia Cinema e Vídeo. 2003.

¹⁶ Surdo - Instrumento percussivo. Existem três tipos: o fundo, a marcação e a marcação de duas, os quais diferenciam em peso e timbre (GUERREIRO, 2000, p. 279).

¹⁷ Timbau - "[...] Tambor brasileiro [...] percutida com as mãos e emite um som agudo" (GUERREIRO, 2000, p.282).

cantor como a estrela principal do evento. Existem momentos nesta apresentação, que foi gravada durante o Festival de Verão 2003, em Salvador, em que o Olodum apresentou dançarinos para acompanhar as composições musicais. A primeira participação foi de um casal, que dançava acompanhado pela música, demonstrando movimentos oriundos da dança afro. A segunda apresentação foi uma exibição dos movimentos da capoeira: subiram no palco quatro capoeiristas, que gingaram e executaram várias seqüências de movimentos de capoeira.

Tanto nos *shows* de Daniela Mercury quanto nos do grupo Olodum, as danças populares afro-baianas foram usadas como um "ornamento" do ritmo *samba-reggae*. Existe outra fonte de movimento, que vem sendo criada espontaneamente em frente ao palco, com o público. As pessoas que assistem à coreografia absorvem o ritmo que está sendo tocado, e respondem com expressões corporais. A compreensão deste diálogo vivo e dinâmico entre o espectador do *samba-reggae* e o grupo que se apresenta foi um dos alvos dessa pesquisa. A falta de informação concreta sobre esta modalidade de dança, o *samba-reggae*, estimulou a formação do Grupo 2, com o professor Jhãma, na Escola de Dança da FUNCEB. Neste núcleo de pesquisa foram estudados os movimentos que nasceram no seio do povo, nas ruas de Salvador, decorrentes da trajetória histórica do *samba-reggae*. Estes movimentos foram levados para a sala de aula com o objetivo de estudarmos profundamente a sua estética, e foi criada uma determinada didática para o seu aperfeiçoamento.

Dentro do núcleo de pesquisa do Grupo 2 foram encontrados três elementos fundamentais da dança de rua *samba-reggae*: a dança afro, o samba e o *reggae*. No *samba-reggae* encontramos movimentos da dança afro, que se assemelham à dança sagrada dos orixás, e que acompanham o ritmo *ijexá*. A gestualidade das *iabás*¹⁸ Iemanjá e Iansã apareçam no trabalho do tronco do corpo e dos braços. O gestual de Iemanjá, descrito pela professora Martins¹⁹, envolve um dos braços que: "inicia um movimento circular e ondulatório partindo do impulso do cotovelo, de baixo para cima, como se estivesse jogando água em cima do seu próprio corpo. Este movimento de braços e mãos acontece de maneira simultânea", enquanto que o gestual de Iansã, "inicia o movimento dos braços ao lado do corpo, com um movimento circular e forte, alternando os braços direito e esquerdo". Ambas as coreografias de braços foram identificadas entre os movimentos espontâneos do povo que assistiu e dançou nos *shows* de *samba-reggae*. A respeito do samba, existe o arrastão ou deslizar dos pés

¹⁸ Iabás - Orixás femininos (MARTINS, 2001).

¹⁹ MARTINS. **O Gestual das Iabás Iemanjá, Oxum e Iansã na Festa Pública do Candomblé. Repertório: Teatro e Dança.** Salvador: PPGAC/UFBA, Ano 4, N° 5, 2001.2001, p.52-56, *passim*.

(movimento que toma a forma do *slide* nas danças urbanas norte-americanas), que é usado alternativamente com o piso-pulado do *reggae*. Também foi identificada a "ginga" ou balanço do tronco, refletindo os movimentos dos músicos, que mantiveram o ritmo corporal para facilitar a execução da música.

Na sala de aula foi possível identificar estes movimentos do samba-*reggae*, explorá-los e manipulá-los para criarmos "novas" coreografias. Uma das nossas preocupações (minha e de Jhãma) durante essa aula foi o fato de que o samba-*reggae* não se apresenta como uma forma acadêmica, por isso o "desafio" era buscar uma didática adequada para ensinar estes movimentos de rua aos alunos na sala de aula. Dessa forma, o professor Jhãma incorporou movimentos da dança afro, da dança sagrada do Candomblé, do samba, do *reggae*, do *hip hop* e até movimentos da dança salsa, para que os alunos observassem a conexão entre os "vários dialetos" da dança afro-descendente. O professor Jhãma trouxe para a sala de aula o "Capitão América", um dançarino-músico, que também vivenciou o movimento afro-samba-*reggae*, e convidou os membros do grupo de *hip hop* "American Bahia" para participar da aula, visando aumentar a troca de informações entre essas duas modalidades da dança afro-descendente. Mesmo participando como aluna, em momentos oportunos, eu ensinava movimentos do *hip hop*, exercícios de aquecimento do corpo e dava o *feedback* para o professor Jhãma, no sentido crítico construtivo da sua aula.

A partir dessa aula foram criadas seqüências de movimentos que foram aproveitadas para a apresentação final. Muitos alunos dessa aula, como Mathilda Lidberg, que também tinha treinado o *hip hop* com o grupo "American Bahia", e Lika Ferraro, uma atriz, fizeram parte da gravação do DVD. Instruí a turma que durante a apresentação final do trabalho *Pure Mutt* teríamos uma roda de improvisação, seguida por uma seção de dança com os três grupos do projeto em conjunto. Durante a seção de improvisação convidei os alunos, bem como os dançarinos dos outros grupos, a levarem para a roda movimentos próprios ou extraídos da sala de aula (ensaiados, ou não) para a apresentação final. Por exemplo: Lika (Grupo 2) e Marrom (Grupo 3) entraram na improvisação com movimentos do samba-de-roda. Mathilda, após prévia combinação comigo, entrou na roda com uma seqüência de movimentos que misturam samba-*reggae* e dança contemporânea; entramos com movimentos da aula de samba-*reggae*, dançando em harmonia, e depois cada uma demonstrou a sua própria seqüência de movimentos contemporâneos. Creio que havia momentos nessa improvisação estruturada, em que conseguíamos atingir o estado de "sons corporificados em corpos sonorizados", descrito pela professora Setenta.

Depois da seção de improvisação, que finalizou com um solo improvisado por Eduardo,

os três grupos se colocaram atrás do professor Jhãma e acompanharam seus movimentos. Ele executou os movimentos repetitivos de curta duração, para que todos os dançarinos (dos vários níveis e formações) pudessem acompanhá-los, antes de ele demonstrar os próximos. Combinei com o professor Jhãma, antes da performance, quais movimentos eu gostaria que ele introduzisse neste momento, para a apresentação final. A minha intenção foi que o movimento repetitivo e em grupo chamasse a atenção dos espectadores e que provocasse a participação deles. No dia da apresentação final saí do espaço da dança no início desta última seção e circulei pela praça convidando o público a dançar conosco. Essa parte da coreografia não havia sido ensaiada, mas incorporou movimentos que foram treinados na sala de aula, e que são reconhecidos como os movimentos das danças populares da cultura afro-baiana.

2.2.3 Grupo 3

O Grupo 3 formou-se quase no meio do processo criativo. Sempre tive muita vontade de trabalhar com capoeiristas, visto que sou capoeirista há seis anos e tive a oportunidade de elaborar uma coreografia para os membros do grupo do *UCA*. Capoeiristas possuem corpos afinados para um determinado tipo de movimento, o que, às vezes, é difícil encontrar em outros corpos de dançarinos. Mesmo os dançarinos supertreinados pela dança contemporânea, não conseguem executar os movimentos específicos da capoeira, por causa da exigência da força muscular. Há pessoas que realizam as acrobacias da capoeira, mas não possuem a fluidez dos movimentos que a acompanham. Já consciente destas "barreiras", de se criar movimentos inspirados na capoeira, levei o meu projeto para alguns grupos de capoeira de Salvador, mas não encontrei ninguém que se interessasse em participar deste projeto. As pessoas tinham resistência à idéia de misturar as linguagens da capoeira com a do *samba-reggae*, do *hip hop* e, principalmente, com a da dança contemporânea. Dentro das escolas da capoeira regional, a maioria pratica o *samba-de-roda* e o *maculelê*, mas a exploração dos movimentos acaba por aí. Também encontrei resistência quanto à manipulação dos movimentos da capoeira visando à exploração de movimentos da dança contemporânea, como se dentro da roda fosse o único lugar adequado para a realização dos seus movimentos. Mesmo com a minha preferência de trabalhar com capoeiristas, esta resistência em conhecer outras modalidades de dança fez com que eu realizasse uma audição, abrindo espaço para dançarinos de outras modalidades da dança. Depois que os ensaios

começaram com o primeiro e segundo grupos, encontrei-me com o Mestre Marinheiro²⁰, do grupo Ginga e Malícia, da "União Internacional da Capoeira Regional" (UNICAR). A sede deste grupo está localizada na área chamada Baixa da Égua, na Avenida Vasco da Gama. De início, percebi que o Mestre Marinheiro e o seu grupo estavam interessados em um intercâmbio artístico e intelectual conosco. Então, propus o seguinte: enquanto lecionava a Língua Inglesa e dança para os alunos do grupo, eles participariam do meu projeto de criação artística.

Além de conversar com o Mestre Marinheiro, apresentei meu projeto para o professor Marrom²¹, do mesmo grupo, porque o havia observado dançando, antes da aula de capoeira, misturando os movimentos da capoeira aos movimentos e som do *hip hop*. Perguntei-lhe se gostaria de participar do projeto. Professor Marrom mostrou interesse e acabamos dançando como parceiros.

Assim como existem variações de estilos na capoeira, há também várias maneiras de dançar o *hip hop*, entre elas o *break-dance* e o *up-rock*, que se referem, em geral, aos movimentos do chão e do trabalho em pé, respectivamente. O *break-dance* envolve os movimentos acrobáticos com inversões do corpo e os saltos, enquanto o *up-rock* concentra-se nas isolações percussivas do tronco e dos membros do corpo, também conhecidos como *pop-lock*.

Hoje, as competições de dança do *hip hop*, freqüentemente, julgam os dançarinos em categorias separadas: *power moves* (movimentos ginásticos do *break dance*) pelo seu nível de dificuldade, e *Style* (Estilo) pela sua originalidade e ineditismo no *up-rock*. O separatismo destas duas maneiras de dançar o *hip hop* tem criado rivalidade a respeito da superioridade de uma forma sobre a outra. O escritor Krazy E. Kujo²² lamenta a falta de criatividade, cada vez mais presente, nas duas formas de dança, e reforça que a filosofia atrás do *hip hop*, em geral, propõe a criatividade e originalidade de cada indivíduo.

Essa divisão entre os dançarinos do *hip hop* reflete a divisão entre os jogadores de capoeira Angola e a Regional, em Salvador. Observei que cada grupo mantém a sua versão da capoeira "autêntica". A capoeira Regional tem sido criticada pelos membros da capoeira Angola, por ser "violenta" e usar somente os movimentos "espetaculares", ao invés de ser um diálogo de movimentos entre dois jogadores. Enquanto isso, os jogadores da Regional acusam

²⁰ Valcir Batista Lima (Mestre Marinheiro) - Fundador e Presidente do Grupo Ginga e Malícia e Diretor da UNICAR.

²¹ Professor Marrom, nome de batismo no grupo de capoeira *Ginga e Malícia*; seu nome de nascimento é Eduardo dos Santos.

²² KUJO. **Power Moves vs. Styles**. Disponível em <<http://www.hiphop.network.com/articles/bboyarticles>>. Acesso em março 2007.

a capoeira Angola de ser executada de maneira lenta.

Encontrei diferenças distintas entre a capoeira Regional da Bahia e a capoeira Regional dos Estados Unidos da América do Norte. Claro que não pretendo representar a maioria das escolas de capoeira, nem dos EUA tampouco da Bahia, entretanto, vale ressaltar que tenho treinado com várias escolas na Flórida, na Califórnia e na Bahia. A principal diferença encontrada é a presença da mulher na capoeira Regional dos EUA e a sua aparente ausência na capoeira Regional da Bahia, que é composta, principalmente, de homens (jovens e adolescentes), com um certo protocolo ao lidar com pessoas que vêm de outras localidades. Este protocolo dificultou a minha imersão social nas comunidades de capoeira Regional em Salvador.

Data: 26.05.07

Tenho sido comparada com homem, várias vezes, seja por minha estrutura física ou por meu comportamento emocional e intelectual. Possuo os atributos da mulher "bonita", na visão conservadora-ocidental: branca, loira de olhos azuis (considerada "loira", no Brasil), porém, nos Estados Unidos sou considerada "*auburn*" ou "*brunette*" - traduções mais perto do "castanho", e não "*blonde*", que é a tradução mais exata de "loira". (A denominação de "*blonde*", aqui, indica não apenas a beleza física, mas também a falta de inteligência, por isso, é com muito receio que aceito a denominação de "loira", no Brasil); e também tenho uma musculatura que poucas mulheres possuem. Sou alta, com ombros e asas bem definidos. Pratico a capoeira, uma arte tradicionalmente atribuída ao homem negro do Brasil. As experiências que conto aqui sobre a capoeira são relacionadas com a Capoeira Regional. Uma vez, enquanto treinava na escola de capoeira Ginga Mundo, liderada por Mestre Sabiá, depois de ter jogado com um colega do meu nível (mesmo cordão), com quem tinha passado alguns meses treinando, e me sentia confortável experimentando movimentos mais "perigosos" na roda, por sentir que conhecia bastante o corpo dele, fui castigada, por querer jogar igual os homens. Também fui instruída a treinar estes movimentos (golpes, em particular) com as mulheres do grupo, para não me machucar. Vale ressaltar, que tenho 20 quilos a mais, além de mais meio metro de altura (sem falar de ter mais anos de experiência na capoeira) do que as mulheres com quem treinava na época. Mais de uma vez, também no âmbito da capoeira, assisti a aulas nas quais foram passados exercícios sob duas formas: uma para o homem e outra para a mulher. A versão para a mulher sempre exigia menos trabalho corporal, e reforçava o estereótipo de que a mulher é mais fraca do que o homem, e que não precisa nem tentar chegar ao mesmo nível de aperfeiçoamento físico masculino. Ouvi, outra vez, durante uma aula de capoeira: "Ela é monstro". Isso veio de uma mulher, com pouco mais de um ano na capoeira, com a estrutura física "típica" da Bahia (baixa estatura, cabelos compridos, seios pequenos e coxas em abundância). Porque eu seria chamada de "monstro"? Por ser a única mulher na sala que conseguiu realizar o "aú sem mão" (movimento da capoeira no qual o corpo salta no ar, faz uma inversão de 360 graus e volta com os pés no chão, sem tocar nenhuma parte do corpo no chão antes de completar a inversão)? Porque não seria bonita, por conseguir fazer isso? Porque a força física feminina provoca reações negativas em homens e mulheres na Bahia?²³

²³ COTTRELL. *Diário de Campo*. 25 de maio de 2007.

Sempre fiquei impressionada com a fluidez da ginástica, tanto no *hip hop* quanto na capoeira. Tenho buscado o aperfeiçoamento do meu corpo nos elementos ginásticos de ambas as formas de dança, possibilitando a sua incorporação no meu trabalho coreográfico. Os elementos participativos e espontâneos dessas duas modalidades de dança influenciaram também a minha construção coreográfica.

No Grupo 3 trabalhei como professora de dança e coreógrafa. Nas aulas, com duração de uma hora, trabalhava com os princípios básicos da dança contemporânea. Na primeira aula realizei uma audição, para selecionar os participantes do projeto. Depois do primeiro dia de seleção continuei dando aulas de dança, abertas e gratuitas, para a comunidade e, depois, coreografava por uma hora com os alunos selecionados. Os participantes selecionados foram: o professor Marrom e quatro dos alunos graduados da escola: Docinho, Gaginho, Cara de Porco e Sergipe²⁴ (Figura 5).



Foto: Carlos Alexandre Marques, Salvador, 2006

Figura 5: Gaginho, Cara de Porco, Docinho e Sergipe após o ensaio no Campo Grande.

Demonstrei os exercícios da dança contemporânea como o aquecimento, com a intenção

²⁴ Nomes de batismo dos alunos graduados no grupo de capoeira *Ginga e Malícia*, da UNICAR: Docinho - Jadson Nascimento Santos, Gaginho - Petronílio Cruz, Cara de Porco - Tiago Lima e Sergipe - Pedro Amorim.

de trabalhar a fluidez entre os movimentos da capoeira e da dança contemporânea. Trabalhei os mesmos movimentos com sons diferentes. Solicitei a eles que realizassem uma seqüência com a música do *hip hop*, e depois que dançassem a mesma seqüência com a música do *samba-reggae*, deixando que a música influenciasse a qualidade dos movimentos. Essa prática foi utilizada também com o Grupo 1.

Com o Grupo 3 trabalhei a criação da coreografia a partir das palavras-tema. Ao invés de começar o processo criativo do Grupo 3 com o exercício de criação, como foi feito com o Grupo 1, aguardei, para exercitá-lo mais tarde, pois observei que este grupo precisava de mais tempo explorando outras modalidades da dança, antes de treinar a tarefa da criação coreográfica.

Levei os capoeiristas para treinar com o Grupo 2. Assim, eles conheceram os outros dançarinos e tiveram a oportunidade de treinar de uma outra forma, com o professor Jhãma. Levei também este Grupo 3 para assistir a apresentação dos trabalhos coreográficos dos alunos da Escola de Dança da FUNCEB, dos quais participavam os dançarinos do Grupo 1. Dessa forma, eles tiveram a oportunidade de ampliar a sua compreensão sobre a dança contemporânea sendo criada atualmente por seus conterrâneos.

O trabalho do Grupo 3 entrou na apresentação final depois da coreografia do Grupo 1. Os membros do Grupo 3 entraram correndo ao redor do espaço, antes de descerem a escada da “piscina” da praça, e de iniciar uma seqüência de aús (Figura 6). Eu permaneci no espaço e dancei uma seqüência de movimentos de capoeira com o professor Marrom, enquanto os outros capoeiristas fizeram seqüências de movimentos com base no *hip hop* e nas suas criações a partir das sete palavras-tema (Figura 7).



Foto: Marcela Costa, Salvador, 2006

Figura 6: Aús



Foto: Marcela Costa, Salvador, 2006
 Figura 7: A capoeira e o hip hop

2.3 OUTROS ESTÍMULOS

2.3.1 Inspirações musicais

"I'm not guilty, it's a musical transaction"²⁵

No início, planejei usar obras de Carlinhos Brown, do Olodum e O-Maya. As outras fontes musicais foram encontradas no decorrer do processo. Ensaiei os grupos 1 e 3 com a mesma seleção musical. Trabalhamos as mesmas coreografias, com várias músicas, só mudando a qualidade do movimento, para acompanhar os sons diferentes. Trabalhei desta forma por dois motivos: não sabia que tipo de som acompanharia a apresentação ao vivo, nem a ordem das músicas para a trilha sonora do DVD. Dessa forma, nós nos preparamos para nos adaptarmos ao som do momento na apresentação final. Na seleção das músicas para a trilha sonora coloquei as que se encaixaram adequadamente à dança, em cada momento, porém o tempo da coreografia no vídeo e o tempo das músicas gravadas, foram os fatores principais

²⁵ SHAKIRA e JEAN. Letra da música **Hips Don't Lie**, do disco *Oral Fixation Vol. 2*. SI: Epic Records, 2006. **I'm not guilty, it's a musical transaction**. "Eu não sou culpado, é um intercâmbio musical" (Tradução nossa). Criação da cantora colombiana Shakira e do rapper haitiano Wyclef Jean. Essa música foi indicada ao Grammy 2006.

neste trabalho.

Carlinhos Brown é figura-chave na cena musical de Salvador, assim como na cena musical internacional. Brown compôs músicas gravadas por Sérgio Mendes, Marisa Monte, Cássia Eller, Os Paralamas do Sucesso e Djavan, entre outros. O estilo de Brown, denominado "afro-pop", mistura várias linguagens musicais. Entre outros projetos musicais, Brown formou a banda Timbalada, um grupo que usa somente timbaus para fazer a batucada, e que se apresenta no Carnaval de Salvador. Além disso, mantém a Escola Pracatum, de profissionalização de músicos, localizada no Candeal, em Salvador, e o *Candyall Guetho Square*, um espaço para ensaios com um estúdio de som. Falando sobre a sua música, Brown²⁶ explica: "Minha música é do mundo, porque eu sou um cidadão miscigenado aguçado em vários sentidos, étnicos e estéticos. O cara que nasce hoje já é globalizado, já é internacional naturalmente".

Trabalhei com o primeiro disco solo de Brown, "Alfagamabetizado", focalizando as músicas "Argila" e "O Bode", nenhuma delas aparece na produção final da coreografia, mas ambas tiveram papel significativo durante o processo de criação, e nos ensaios, estimulando os dançarinos a criarem os seus próprios movimentos.

A música "Deusa de Amor", do grupo Olodum, foi a penúltima na seleção musical para a trilha sonora do DVD "Pure Mutt". Mesmo com sua reputação controversa, achei necessário incluir o Olodum na trilha sonora, pelo seu papel significativo no desenvolvimento do samba-reggae, e por sua reconhecida reputação internacional na cultura afro-baiana. O Olodum foi uma das primeiras bandas, ao lado do Ara Ketu e pouco depois do *Ilê Aiyê*, a gravar o som do samba-reggae em um estúdio profissional. Isso aconteceu no Estúdio WR, em 1987, onde o som dos seus tambores foi gravado e seus discos lançados no mercado internacional. O Olodum gravou com Paul Simon a música "Obvious Child", que levou o *Grammy* em 1991. Além de ter participado e colaborado com outros astros internacionais, como Michael Jackson, Herbie Hancock, Jimmy Cliff e Spike Lee.

O CD da banda norte-americana *O-Maya* foi usado nos ensaios, e a música "No Matter the Space and Time", deste mesmo CD, também está na trilha sonora do DVD. Conheci a banda *O-Maya* quando morava na Califórnia. A cantora principal, Destani Wolf, participou da gravação de um disco de músicas de capoeira com o Mestre Acordeon. Wolf treinava capoeira no *UCA*, porém as obrigações da sua carreira musical limitavam seu tempo, para se integrar

²⁶ BROWN *apud* GUERREIRO, Goli. **A Trama dos Tambores: A Música Afro-Pop de Salvador**. São Paulo: Editora 34, 2000.

ao grupo com assiduidade.

O-Maya mistura sons da diáspora africana com foco no *hip hop* com os ritmos porto-riquenhos e cubanos. Sua composição de sons multiétnicos reflete a minha visão na composição coreográfica. As letras das músicas possuem um tom, às vezes, político, às vezes, filosófico, que coincide também com a minha visão sócio-política:

*Knowing that I can only be, my journey will set me free.
'Cause I feel, no time to impress, only got love to give,
It's up to you to receive.
Don't waste our time, and reveal your real self.
People are truth and love.
It's your world. It's your world.
Ain't no matter the space and time, just knowing that your soul's devine,
You'll set free the dignity in your eyes.
No matter the space and time, just knowing that your soul's devine,
You'll set free the dignity in your eyes.
You will be set free.*

Sabendo que só posso ser, meu caminho me liberará.
Por que me sinto, não tenho tempo para impressionar, só tenho amor para dar,
É sua responsabilidade aceitar.
Não gaste nosso tempo e revele o seu verdadeiro ser.
Pessoas são a verdade e o amor.
É seu mundo. É seu mundo.
Não importa, nem o espaço nem o tempo, basta saber que sua alma é divina
e liberará a dignidade nos seus olhos.
Não importa, nem o espaço nem o tempo, basta saber que sua alma é divina,
e liberará a dignidade nos seus olhos.
Você será liberado (tradução nossa).

A primeira música da trilha sonora “*Da Art of Story Tellin' - Part II*”, do duo norte-americano *Outkast*, foi escolhida principalmente por sua intensa pulsação. A música foi gravada com bastante distorção de voz, fazendo com que esta ficasse semelhante a mais um instrumento de percussão. O grupo *Outkast*, composto por Andre Benjamin, conhecido como Andre 3000, e Antwon Patton, chamado Big Boi, ambos nativos de Atlanta, Georgia, são figuras-chave na cena musical dos Estados Unidos. Depois de ganharem o prêmio de melhor grupo de *rap*, em 1995, pelo *Source Awards*, explodiram com firmeza na cena da música *hip hop* com o disco “*Southerplayalisticadillacmuzik*”, em 1996. Eles produziram mais cinco discos, cada um alcançando o nível *platinum*. O *Outkast* conseguiu manter seus fãs devotos

do *hip hop* e atravessam a barreira ganhando fãs da música *pop*. No ano passado, o *Outkast* foi nomeado pelo *National Association for the Advancement of Colored People (NAACP)* para o prêmio de melhor grupo de 2006. Este grupo também escreve músicas, que são bem sucedidas, para os grupos femininos de *hip hop* *TLC* e *Xscape*²⁷.

Além de se encaixar no perfil do *samba-reggae*, da capoeira e do *hip hop*, a música do grupo *Outkast* tem feito parte da trilha sonora da minha vida pessoal durante uma década. A letra da música escolhida para este trabalho, adverte sobre os perigos da vida nas ruas de Atlanta. Os músicos, poeticamente, referem-se ao centro da terra, à masmorra, o seu lugar protegido, e onde são criadas as suas produções musicais. Continuando com esta metáfora, os cantores indicam, na letra desta música, que fazem parte de um elenco maior de artistas de *hip hop* chamado *The Dungeon Family* (Família da Masmorra). É neste lugar, no "centro da terra", que eles se encontram com outros artistas, fugindo da violência das ruas e realizando suas produções criativas.

A segunda música da trilha sonora veio dos artistas baianos Daniela Mercury e Carlinhos Brown. "Rapunzel", escrita por Brown e cantada por Mercury, no disco "Feijão com Arroz", produzido em 1996, e considerado a obra-mestra de Mercury. Daniela Mercury estudou dança, na Escola de Dança da UFBA, e cantou, como *back vocal*, para Gilberto Gil, antes de ganhar fama cantando *axé-music*. Mercury capturou o público com sua escolha eclética de repertório, misturando *samba duro*, *samba-reggae*, *fórró* e *MPB*, entre outros estilos. Além de ser reconhecida por seu canto, Mercury se destaca pela coreografia nas suas apresentações musicais. Segundo a autora Guerreiro²⁸, "Daniela Mercury foi a primeira cantora baiana a colocar a estética carnavalesca de Salvador nos palcos das grandes casas de espetáculo do país, quando passou a ser considerada a "rainha do *axé-music*".

Incluí a música de Nas, chamada "*Nas is Like*", por seu papel controverso no mundo do *hip hop*. Nascido Nasir Jones, filho do músico de *jazz* Olu Dara, Nas parou de estudar antes de terminar o segundo grau. Optando por uma vida nas ruas do bairro de Queens em Nova Iorque, Nas começou a ganhar '*street credit*' com os seus contemporâneos, pelas letras originais e pela performance dinâmica. Assinou contrato com a Columbia Records, lançando o disco "*Illmatic*", em 1996, que foi recebido com sucesso. Porém, seu '*street credit*' vinha declinando com os discos seguintes, por causa do seu apelo à cultura *pop*. Assim como o *Olodum* tem sido criticado, por ter trocado o trabalho social pelo benefício comercial, os

²⁷ BIRCHMEIER, Jason, *et al.* **Artists: Biography**. Disponível em <www.vh1.com/artists/az/>. Acesso em: jan. 2007.

²⁸ GUERREIRO. *Ibid.* p. 237.

críticos acusam Nas de '*selling out*' para a mídia de massa, por ter optado pela fama ao invés de manter a ética do *hip hop*. Em resposta à crítica do seu sucesso com a mídia, Nas lançou o disco "*Hip Hop is Dead*" (*Hip Hop* está Morto), chamando a atenção, ironicamente, para a influência da cultura pop e para a mídia de massa sobre a arte do *hip hop*²⁹.

A música de Nas é seguida pela música "*Too Much On It*", de The Grouch, membro do elenco *Living Legends Crew (LLC)*. O *LLC* é formado por oito membros, a maioria vindo das cidades de Oakland e Los Angeles, no estado da Califórnia. Os músicos Sunspot Jonz e Luckyiam, conhecidos anteriormente como o duo *Mystik Journeymen*, ganharam fama nas ruas de Oakland, no início da década de 1990, por suas festas de *hip hop* chamadas *Underground Survivors Shows*. O *Mystik Journeymen* cruzou com The Grouch numa festa e formaram o *LLC*, que, mais tarde, adicionou membros vindos de Los Angeles e de outras cidades da Califórnia. O grupo trabalha independentemente e tem lançado (contando os trabalhos solo e os de grupo) 50 discos. O *LLC* vive a ética do trabalho em comunidade, sem se deixar vender para as grandes cooperativas que dominam a mídia de massa³⁰.

Na última parte da coreografia, expus o trabalho do Grupo 2, quando é tocada a música "Fanfarra - Cabua-Le-Le", escrita por Sérgio Mendes e Carlinhos Brown. Sérgio Mendes, nativo de Niterói - RJ, foi um dos artistas brasileiros que mais vendeu discos nos Estados Unidos, na segunda metade da década de 1960. Estudou música erudita até os 15 anos de idade e, morando no Rio de Janeiro, foi capturado pelo som da bossa-nova e do *jazz*. Mendes trocava idéias musicais com outros "barões" da bossa-nova, como Antonio Carlos Jobim e João Gilberto. Conheceu também os astros de *jazz* norte-americanos Stan Getz, Dizzy Gillespie e Charlie Byrd, entre outros. A música "Fanfarra" está no disco "Brasileiro", pelo qual ele levou o prêmio *Grammy*, em 1992³¹.

Os créditos que aparecem no DVD são acompanhados pelo som da banda Macaxeira *Roots*, com a música "*Reggae Mirim*". A banda Macaxeira *Roots* foi criada pelo artista soteropolitano, "Sapulha" - Victor Santos David de Souza, que vem se apresentando na Bahia desde 2000. A banda participou do Carnaval 2004, da "Festa de Iemanjá 2004-2007", e se apresenta em várias casas de shows da cidade de Salvador. A Macaxeira *Roots* é uma produção independente que se identifica com o estilo de *reggae* "raiz"³².

O som da banda *Swing do Pelô*, que tocou ao vivo no dia da gravação da coreografia,

²⁹ BIRCHMEIER, Jason, et al. Ibid.

³⁰ BIRCHMEIER, Jason, et al. Ibid.

³¹ BIRCHMEIER, Jason, et al. Ibid.

³² Participo do grupo Macaxeira *Roots*, como cantora principal, desde 2005, fazendo eventos em Salvador, como por exemplo, o "Festa de Iemanjá" (Rio Vermelho, 2006).

entra em vários segmentos da trilha sonora do DVD. A colaboração entre o projeto *Pure Mutt* e o *Swing do Pelô* se formou no final do processo criativo. Os grupos de dançarinos ensaiavam na praça do Campo Grande, experimentando com uma caixa de som, em silêncio, e com músicos diversos de Salvador, antes de confirmar a parceria com o *Swing do Pelô*. Esta banda formada em 1985, e liderada por Mestre Ivan Santana, realiza apresentações regulares nas ruas do Centro Histórico de Salvador.

A minha intenção sempre foi dançar acompanhada por som ao vivo, contudo, por causas logísticas e financeiras, não foi possível a participação de um grupo musical durante os três meses de ensaios. Foram realizados três ensaios com a banda, uma semana antes da gravação do DVD. Eles foram instruídos a tocar *samba-reggae*, *reggae*, *samba duro* e *hip hop*.

2.3.2 Inspirações Espaciais

O local da apresentação e gravação da coreografia foi escolhido por seu amplo espaço, e por ser de natureza pública. A Praça Dois de Julho, ou Campo Grande, situada entre os teatros Vila Velha e Castro Alves, disponibiliza vários lugares dentro da sua estrutura que podem virar espaços criativos para apresentações artísticas, sem mesmo precisar construir um palco. Do início, imaginava que a coreografia aconteceria em vários locais do Campo Grande. Interessei-me pelos corredores criados pelas árvores ao redor do passeio, pelo espaço que cerca a lagoa, a área da estátua principal do Caboclo, no centro do Campo Grande, e a "piscina" da praça infantil. O grupo ensaiou em todas estas áreas, limitando-se cada vez mais as opções durante os ensaios, por motivos físicos, estéticos e técnicos. Os corredores que atravessam a praça têm como ponto central a estátua do Caboclo. A estátua, construída na Itália, é o monumento que representa a Independência da Bahia, em 1823³³, revelando "o caboclo" matando uma serpente, símbolo da libertação do país colonizador. Atraída pela grandeza e pelo valor simbólico deste monumento, acabei evitando-o na apresentação final. Para incorporar esta estrutura na coreografia, imaginei colocar os dançarinos subindo e dependurando-se nela. Tive certeza de que não conseguiria a liberação do espaço para usar o monumento dessa maneira, por isso, o evitei completamente. A lagoa da praça criou uma paisagem linda para a realização da dança, porém, o chão ao seu redor se mostrou inadequado

³³ FUNDAÇÃO Gregório de Mattos. **Sítios Históricos: Monumento - Dois de Julho**. Disponível em <<http://www.cultura.salvador.ba.gov.br>>. Acesso em abril 2007.

para dançar.

Data: 10.11.06

"Óia eu aqui de novo, xaxando!"

O ensaio, de manhã, teve um bom início. Queria fazer todos os ensaios no Campo Grande daqui para frente, porém, vão acontecer somente às sextas. "Rolou" alta tensão em algumas áreas e, em outras, foi legal. Um senhor pediu para tirar uma foto conosco. Havia bastante espectadores. Senti dificuldade em criar o diálogo/interação com o espaço. Começou com algo interessante entre Jhãma e Eduardo correndo ao redor da piscina. Solicitei aos mesmos fazerem uma seqüência correndo, se encontrando, se separando, correndo, se encontrando de novo, etc. Depois eles começaram a sua coreografia (Figura 8)³⁴.

Resolvi colocar a coreografia inteira na praça infantil, que tem uma "piscina" concreta, de forma oval, com chão liso. Existem escadas nos pontos extremos da forma oval. Passamos o último mês dos ensaios trabalhando neste espaço. Durante este tempo, a coreografia passou por várias modificações diretamente ligadas à estrutura física do local. Uma das mais importantes foi o sentido de "frente" ou a sua falta. Durante os ensaios, o público presente na praça foi se acumulando e assistiu o desenvolvimento do trabalho onde, naturalmente, se arrumou ao redor da "piscina". Manipulei as direções espaciais das seqüências para dar ênfase igual a todas as direções. Outro elemento importante que surgiu a partir do espaço, foi o uso da corrida. Observando os movimentos dos pedestres e precisando resolver as entradas e saídas dos dançarinos, sem o benefício de uma cortina para abrir e fechar, resolvi então utilizar a corrida como uma transição entre todas as seções da dança. Este movimento destaca o conceito de dança "espontânea", no qual os dançarinos fizeram um movimento cotidiano – correr - antes de entrar na coreografia propriamente dita.

³⁴ COTTRELL. *Diário de Campo*. 10 de novembro de 2006. A primeira linha é uma citação de uma música de Gilberto Gil "Óia eu aqui de novo" do disco *São João Vivo*. 2003.



Foto: Marcela Costa, Salvador, 2006
Figura 8: Eduardo e Jhãma

2.4 TÉCNICAS USADAS

2.4.1 Coreográficas

A construção coreográfica implementou várias técnicas da dança contemporânea, *i.e.* cânone, antífona, improvisação, criação a partir de estimulação etimológica e arquitetural, *theme and development*³⁵ e o método aleatório. Cânone e antífona são estruturas da teoria musical, que, com os novos estudos em notação de dança, vieram a descrever também seqüências de movimento. O cânone é uma forma de repetição, no qual vários corpos dançam a mesma seqüência, cada uma começando num tempo distinto. Na coreografia, foram introduzidos dois cânones: no primeiro, os dançarinos formaram um bloco de corpos dançando em uníssono. Os dançarinos saíram do bloco em tempos diferentes, cada um realizando uma seqüência diferenciada, assim a coreografia implicou em um cânone. O segundo cânone aconteceu na sua forma acadêmica: os dançarinos começaram a mesma

³⁵ *Theme and Development* - Tema e Desenvolvimento, técnica coreográfica, curso do programa de graduação em dança na Mills College, Oakland, CA, EUA.

seqüência, em tempos diferentes. Três dançarinos começaram juntos a seqüência e os outros três começaram num metro (uma conta de oito) depois, assim criando duas "vozes" superpostas uma sobre a outra.

A antífona entrou em cena durante a primeira seção da coreografia. Sara afastou-se do grupo de mulheres que iniciou a coreografia, com uma seqüência de pulos e arcos da sua própria criação, enquanto eu e Milena esperamos (figura 9). Sara termina a seqüência e, então, eu e Milena "respondemos" com um novo movimento.

A improvisação foi usada para a criação nos ensaios, bem como elemento da apresentação final. Eu improvisei para criar as minhas frases principais, as quais iniciaram a coreografia. Usei também a improvisação como exercício de aquecimento para os dançarinos e como estímulo coreográfico.



Figura 9: Sara se afasta do grupo

Deixei um espaço na estrutura da coreografia, justamente para a improvisação no dia da apresentação, assim cada dançarino trazia elementos pessoais para a performance. Embora cada grupo tivesse ensaiado improvisações estruturadas, nunca chegamos a ensaiar com todos os grupos presentes no mesmo dia, por isso a improvisação da apresentação final se tornou um verdadeiro espetáculo espontâneo.

A criação com estímulo etimológico e seleções aleatórias em termos de ordem de seqüência foi o elemento fundador da concepção dessa coreografia. Os movimentos da

coreografia vieram de todos os corpos que participaram do projeto, contudo, os dançarinos criaram a partir de um estímulo comum - as sete palavras-chave - que foi estruturado pela coreógrafa. Com as criações dos dançarinos, ordenei as seqüências coreográficas a partir da preferência pessoal e escolhas do método aleatório. O método aleatório foi desenvolvido pelo coreógrafo norte-americano Merce Cunningham, a quem é atribuída a idéia de democratização no palco. Os métodos aleatórios buscam o balanço de valores audiovisuais, em termos de arranjo de corpos e sons, criando assim um espetáculo sem foco determinado. Embora seja uma técnica bastante criticada, por ser uma forma que cria um certo caos no palco, considero essa técnica útil para determinados fins e a utilizei na minha coreografia em certas instâncias.

A criação, a partir da inspiração do espaço, que, neste caso, foi um parque urbano, tem sido usada na dança contemporânea por coreógrafos como Merideth Monk e Lia Robatto. A dança popular tem sido sempre inspirada, ou melhor, adequada ao espaço no qual é realizada. A dança contemporânea vem rompendo os limites de interação com o espaço, buscando dialogar com a especificidade do espaço.

2.4.2 Documentação

A dança é caracterizada por sua presença e a subsequente ausência num determinado módulo de espaço-tempo. Ela se realiza no presente, cada passo desaparecendo após a sua execução, nunca a ser repetido de forma igual, pelo fato de nunca existir duas vezes no mesmo espaço-tempo. Estudiosos de performance ainda buscam uma forma adequada para escrever sobre a dança numa forma que respeite o todo que ela representa. André Lepecki³⁶, no seu artigo "*Inscribing Dance*", sugere que o movimento é um signo, e sintoma de que toda presença é assombrada pela ausência. Lepecki descreve as técnicas de notação elaboradas por historiadores e coreógrafos como Thoinet Arbaud, Jean-George Noverre e Pierre Rameau, que se mostraram insuficientes para capturar todos os níveis de qualidade em movimento que pertencem ao corpo. Lepecki lamenta a lacuna entre a dança e a escrita sobre a dança, descrevendo a distância entre elas:

³⁶ LEPECKI, André. *Inscribing Dance*. In: **Of the Presence of the Body: essays on dance and performance theory**. Connecticut: Wesleyan University Press, 2004. p. 124-139, *passim*.

Documentation works against the trace as it insists on the centrality of presence. Once one applies this principle to writing on dances, the irony emerges in that it is the very document effort to fixate dance that betrays dance's material promise and hope. Documentation, in its own optical-descriptive obsession, withdraws dance from the flow of its own materiality. All documentation provides is a stiff body.

Documentação trabalha contra o traço quando ela insiste na centralidade da presença. Uma vez aplicado o princípio de escrever sobre a dança, a ironia emerge no que diz que é justamente o esforço de documentação para fixar a dança que trai a promessa de materialidade, a esperança da dança. A documentação, na sua obsessão óptico-descritivo, afasta a dança do fluir de sua própria materialidade. A documentação oferece apenas um corpo rígido (tradução nossa).

O trabalho *Agency and History: the demands of dance ethnography* do dançarino e escritor Randy Martin³⁷ descreve uma performance, realizada em *Judson Church*, em Nova Iorque, além dos seus elementos audiovisuais. Martin explica que a dança nem começa com a entrada dos dançarinos em cena, nem termina com a saída dos mesmos. A dança, na verdade, tem uma história que começa com o primeiro ensaio, a primeira idéia do coreógrafo, e termina com a reunião dos dançarinos e pessoas técnicas depois do evento. Os espectadores possuem um papel essencial e ativo na realização completa da performance. Na peça descrita por Martin, bem como na apresentação ao vivo de *Pure Mutt*, o público compartilhou a experiência, percebendo imagens, criadas pelo fato de ter pontos de vista diferentes ao redor do evento (ao invés de mono direcional). Já no DVD *Pure Mutt*, o espectador não possui a mesma escala de liberdade destas imagens porque o seu formato (os ângulos da câmera) é fixo.

Não considero a gravação digital uma forma absoluta de captura e recriação da apresentação de *Pure Mutt*, que foi realizada no dia 9 de dezembro de 2006, entretanto, considero-a uma outra forma de performance, na qual o espectador tem acesso às informações que não estão presentes na apresentação ao vivo como, por exemplo, os depoimentos dos participantes do projeto e as imagens dos ensaios. A gravação do projeto em DVD foi uma das três formas de performance realizada pelo Projeto *Pure Mutt*, as outras duas foram a apresentação ao vivo e o documento escrito que compõe esta dissertação, que tem como objetivo atingir a um maior número de pesquisadores.

³⁷ MARTIN, Randy. **Agency and History: the demands of dance ethnography**. In: *Choreographing History*. Indianápolis: Indiana University Press, 1995. p. 105-115, *passim*.

3 CONTEXTUALIZAÇÃO SÓCIO-CULTURAL: um breve olhar na globalização e suas repercussões na cultura.

Como pesquisadora norte-americana, realizando pesquisa no Brasil, há certos assuntos sócio-políticos, que alimentam na relação pesquisador-pesquisado, a serem tratados no processo de pesquisa de campo. A qualidade da relação pesquisador-pesquisado referente a estes assuntos determina o resultado prático-artístico dessa pesquisa. Na revista "Repertório: Teatro e Dança", a Dra. Barbara Browning² elabora a problemática, enfrentando os pesquisadores ocidentais que buscam referências não-ocidentais. Referindo-se à obra de Richard Schechner, *Between Theatre and Anthropology*, Dra. Browning afirma que:

Apesar da produtividade dessa troca intelectual entre as duas disciplinas [Teatro e Antropologia], o interculturalismo tem comportado cada vez mais preocupação política nos últimos anos, quando os pensadores pós-coloniais começaram a chamar a nossa atenção para a complexidade política da apropriação de culturas não ocidentais pelos artistas e acadêmicos ocidentais.

Dessa tensão política surgiu uma nova geração de estudiosos da *performance*, uma geração que tem interesse central não o interculturalismo em si, mas sim o potencial político da performance com fins de combater uma noção fixa da identidade do "outro" seja esse um outro racial, sexual, étnico, ou de classe.

Por mais que considere o pensamento "ocidental" apenas um fragmento do meu raciocínio, não posso fugir da minha associação com os conceitos ocidentais.

Com o tempo dinâmico que caracteriza a contemporaneidade torna-se difícil falar de cultura, etnicidade, sociedade, globalização e identidade em termos absolutos, porque os princípios que definem estes conceitos estão em fluxo constante e veloz. O professor José Amálio de Branco Pinheiro, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, apontou numa palestra sobre a natureza mestiça dos povos da América Latina³, que o desejo de ter um determinado "identidade" torna-se um impedimento ao se pensar a América Latina. O pensamento binário sujeito:objeto – com sua origem e múltiplas diferenças – não se aplica aos estudos da América Latina que lidam com múltiplos textos. Um grande equívoco que percorre

² BROWNING, Barbara. *Desorientação*. **Repertório: Teatro e Dança**. Salvador: PPGAC/UFBA, Ano 4, Nº 5, 2001, p.5.

³ PINHEIRO, José Amálio de Branco. *Mosaicos Mestiços*. In: **Conferência da Associação de Estudos Caribenhos**. 32nd, Salvador, 2007.

o pensamento comum é que o povo brasileiro se compõe de três figuras principais: o branco, o negro e o índio. Num olhar acadêmico, revelamos que o branco já possui fragmentos de várias culturas européias e não-européias, assim como o negro, que representa uma multiplicidade de culturas africanas (e não-africanas), e até o nativo índio, resultando num povo migrante com simbiose com outros povos. A prática de "resgatar", identificar e "preservar" traços culturais, como sendo da cultura africana, européia ou nativa, corre o perigo de bloquear o desenvolvimento da manifestação cultural na qual o traço é encontrado.

A identidade será entendida como algo em transformação contínua, que constitui aglomeração de elementos heterogêneos. No trabalho, "A Identidade Cultural na Pós-modernidade", o pesquisador jamaicano Stuart Hall⁴ afirma, que o sujeito pós-moderno é visto como algo fragmentado, com conflitos internos. A globalização contribui para essas identidades instáveis, através da criação das novas relações que se estabelecem entre o global e o local. Hoje, podemos assumir várias identidades, dependendo de onde estamos vivendo. Uma pessoa pode se identificar como católica no âmbito da família, capitalista no campo profissional e liberal entre amigos. Essas identidades podem coexistir dentro de uma só identidade, ficando, às vezes, em harmonia e outras vezes em conflito.

Apesar do pensamento comum, a globalização não se refere a um fenômeno recente, mas a um processo que vem acontecendo há mais de 500 anos. Numa entrevista gravada pelo programa "Roda Viva", o autor e professor de geografia Milton Santos⁵ aponta que, o que caracteriza a globalização, nessa época, é a percepção do que está acontecendo. Com o surgimento das novas tecnologias que vêm aumentando o nível de produção e comunicação entre os povos do mundo, nossa percepção do espaço-tempo diminuiu. O resultado dessa nova experiência do espaço-tempo é que os povos do mundo podem trocar informações culturais quase instantaneamente. Na revista "O Percevejo: Teatro e Cultura Popular", o antropólogo e professor da Universidade de Brasília José J. Carvalho⁶ avisa que, com isso, a indústria cultural procura transformar toda produção cultural em mercadoria, assim, banalizando e homogeneizando a cultura local. O autor acrescenta, ainda, que a indústria cultural oferece a experiência do transitório e nos libera da responsabilidade da memória coletiva. Esta visão apocalíptica nega as vantagens da globalização como, por exemplo, a da criação de novas

⁴ HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2005, p.12.

⁵ Milton Santos – Professor de Geografia, Universidade de São Paulo. Entrevista gravada no programa Roda Viva. 31 de março de 1998.

⁶ CARVALHO, José Jorge de. O Lugar da Cultura Tradicional na Sociedade Moderna. **O Percevejo: Teatro e Cultura Popular**. Rio de Janeiro: Departamento de Teoria de Teatro/PAGT. Ano 8. Nº 8. 2000.

identidades. Uma novidade cultural, como o *reggae* jamaicano que gerou aceitação nos brasileiros, foi interpretada no Brasil de forma original, criando assim "novas identidades" da manifestação cultural em questão, como o *samba-reggae* de Salvador e o *roots reggae* do Maranhão⁷. Por isso, a globalização contribui para uma "nova identidade" da cultura, a qual absorve os elementos culturais do "outro", bem como cria uma nova identidade para este determinado elemento cultural⁸.

Cultura, sociedade e etnicidade, termos escorregadios e, freqüentemente, intercambiados, se referem aos traços identificadores, manifestações, costumes, política, arte, religião e estilo de vida de um povo. O termo "eticidade" surgiu para eliminar o termo "raça", que no século XIX significava sociedade⁹. O sociólogo Muniz Sodré¹⁰ explica que o termo "raça" ainda apresenta uma função *pragmática* (em suas dimensões sociológicas e psicológicas), considerando-se os seus fatores práticos nas táticas de penetração no universo do emprego, e no seu relacionamento com a sociedade global". A "eticidade" está sendo aceita pelas academias brasileiras, como termo politicamente correto, ao se referir ao conceito antigo, chamado de "raça". A área de estudo "Etnologia" nasceu para estudar e descrever as várias sociedades do mundo. Vale ressaltar que, na 32ª Conferência da Associação de Estudos Caribenhos (Salvador, 2007), pesquisadores norte-americanos, sul-americanos e caribenhos implementaram freqüentemente o termo "raça" nos seus discursos sobre etnicidade, cultura e globalização.

Os primeiros estudos etnográficos se basearam em artefatos culturais analisados fora do seu contexto. Conforme o pensamento de Mirian Goldenberg¹¹ no seu livro "A Arte de Pesquisar", a pesquisa de campo do antropólogo Bronislaw Malinowski (1914) estabeleceu que: "A convivência íntima com os nativos passou a ser considerada o melhor instrumento que o antropólogo dispõe para compreender "de dentro" o significado das lógicas particulares características de cada cultura". As novas escolas de pensamento (1920-1960) delimitaram os elementos básicos da Etnografia, tendo como requisito o conhecimento da língua do povo estudado e a convivência, durante um longo período, antes de se reduzir as conclusões definitivas.

⁷ SILVA, Carlos Benedito de Rodrigues. *Sons do Atlântico Negro*. In: **Conferência da Associação de Estudos Caribenhos**. 32nd, Salvador, 2007.

⁸ GUERREIRO, Goli e VLADI, Nadja. Globalizações. In: RUBIM, A.A. (Org.) **Cultura e Atualidade**. Salvador: EDUFBA, 2005. *Globalizações*. 2005.

⁹ SILVEIRA, Renato da. Etnicidade. In: RUBIM, A.A. (Org.) **Cultura e Atualidade**. Salvador: EDUFBA, 2005.

¹⁰ SODRÉ. *Claros e Escuros: Identidade, Povo e Mídia no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 2000.

¹¹ GOLDENBERG. *A Arte de Pesquisar: como fazer pesquisa qualitativa em ciências sociais*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1997, p. 22

Na realização desta pesquisa, passei quase três anos convivendo com a comunidade de Salvador para melhor entender a cultura criadora do samba-*reggae* e da capoeira regional. Depois de tanta imersão cultural, comecei a perceber transformações internas sobre a minha pessoa, assim como na minha relação com a comunidade:

Data: 30.05.07

Sou confundida como brasileira, principalmente quando atendo ao telefone. Demora, para o ouvinte perceber que está falando com uma estrangeira. Nos encontros físicos, onde o outro tem o benefício do olhar para distinguir quem sou eu, às vezes, supõem que sou do Sul, até que entram numa conversa bastante elaborada para me reconhecer com uma "gringa". Isso, normalmente, só acontece quando estou acompanhada por outros brasileiros, quando a pessoa, me conhecendo pela primeira vez, não espera encontrar alguém de fora neste contexto. Quando ando sozinha, é mais fácil me flagrarem¹².

Num artigo sobre a etnicidade, o professor Renato da Silveira, do Departamento de Jornalismo da UFBA¹³, se refere ao trabalho do antropólogo Fredrik Barth, que descreve a etnicidade como o sistema no qual certos traços culturais são preservados e outros excluídos, podendo existir dentro da mesma cultura, várias etnicidades. Assim, a identidade cultural é construída de acordo com suas etnicidades. Continuando com o pensamento do professor Silveira: "Várias *etnias* podem desfrutar do mesmo fundo cultural, uma apreciando um traço que o outro não aprecia, o que conta realmente na definição de *etnicidade* são as condições nas quais certos traços culturais, e não outros, são valorizados e transformados em critérios de inclusão e exclusão". Essa posição aboliu o conceito de grupo étnico como figura folclórica e redefiniu tal conceito como algo em competição para a sobrevivência entre os diversos grupos étnicos. O estudo da etnologia começou como o estudo dos povos dominados pelo mundo ocidental, entretanto, no fim do século XX, esta ciência começou a olhar para as várias etnias, recentemente, oriundas das múltiplas reinvenções de identidade entre as culturas ocidentais e pan-africanas¹⁴.

Em termos da autenticidade das manifestações culturais estudadas em qualquer pesquisa etnográfica, o professor Carvalho¹⁵ considera que a cultura clássica é: "O setor de produção

¹² COTTRELL. *Diário de Campo*. 30 de maio de 2007.

¹³ SILVEIRA *Ibid*, p.42.

¹⁴ Pan-Africano – O que pertence às culturas africanas e às culturas das diásporas africanas, sejam resultados do deslocamento, por causa da colonização e a escravidão, ou sejam resultados de migração.

¹⁵ CARVALHO. *Ibid*, p.25-29 *passim*.

simbólica mais definidor das *elites* dominantes", que é vista como "autêntica", da mesma forma que o folclore é visto como o "núcleo formador da identidade étnica". A cultura popular seria a cultura fragmentada, nem folclórica e nem clássica. A respeito da cultura popular, o professor Carvalho a descreve como o "lugar de resistência e de produção de novas identidades políticas capazes de responder aos desafios da fragmentação social, individual e psíquica da sociedade pós-industrial". No seu livro "A Capoeira da Indústria do Entretenimento: Corpo, Acrobacia e Espetáculo para Turista Ver", sobre os efeitos da indústria do entretenimento sobre a capoeira, Acúrsio Esteves¹⁶ mostra uma outra interpretação da relação entre o folclore e a cultura popular, que é, muitas vezes, a mesma: "Tudo que é folclore é popular; porém nem tudo que é popular é folclore". Em 1995, a Comissão Nacional de Folclore do Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura¹⁷ (IBECC), colocou as seguintes restrições para que uma determinada manifestação cultural seja considerada "folclore": A aceitação coletiva pela população em questão, a tradicionalidade ou passagem oral entre gerações — o que não impede a passagem de tal manifestação por outros meios de comunicação, a dinamicidade — que possibilita o desenvolvimento e modificações na manifestação, e a funcionalidade ou utilidade prática da manifestação pela cultura que a pratica. Esteves aponta que, enquanto o folclore tem a capacidade de afirmar a consciência coletiva de um povo, a venda do folclore, como algo fixo, pela indústria de entretenimento, prejudica o elemento de dinamicidade do folclore e sua capacidade de transformar novas informações numa evolução contínua.

Há um fenômeno cultural que vem acontecendo desde o tempo da colonização européia nas Américas e na África: uma determinada manifestação cultural, por exemplo, a dança, criada pela classe menos privilegiada, é vista como "exótica", ou mais significativamente, "profana", pela classe dominante. Ao longo do tempo, a sociedade passa pela miscigenação, cuja nova geração "híbrida" abraça as manifestações culturais da classe menos privilegiada. A manifestação em questão seja dança, moda, ou culinária, torna-se, então, um capricho popular¹⁸. O que foi inicialmente visto como "profano" pela classe dominante, agora ganha a "permissão" para entrar no âmbito da *elite*, por causa da sua aceitação na cultura popular. A classe dominante adota as manifestações culturais e as reproduz de forma que exclui as próprias pessoas criadoras das manifestações em questão. A exclusão social está sendo

¹⁶ FRADE, 1997 apud ESTEVES. A "Capoeira" da Indústria do Entretenimento: Corpo, Acrobacia e Espetáculo para "Turista Ver". Salvador: Esteves, 2004.

¹⁷ IBECC, 1995 apud *id. ibid.*

¹⁸ DESMOND. *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance*. North Carolina: Duke University Press, 1997.

realizada pelos fatores econômicos. O produto ou "bem cultural" emerge de forma inacessível às classes menos privilegiadas.

As danças e músicas negras africanas que vieram para o Brasil proporcionam um bom exemplo deste fenômeno. Nas fazendas coloniais, havia grande variação de formas de expressão corporal sendo praticadas, as quais foram chamadas coletivamente de "batuque"¹⁹ pelos colonizadores portugueses. A roda e a umbigada²⁰ foram características da dança das mais relevantes. O termo na língua angolana para a umbigada é "semba", que virou "samba". Samba se tornou o termo geral para várias formas de dança e música de origem africana. Os jornalistas coloniais assistiram o movimento das danças africanas como algo em contradição à religiosidade²¹. Cerca de quinhentos anos depois, o samba virou o elemento identificador da cultura brasileira²². A professora Carolyn Cooper²³ da *University of the West Indies*, na sua apresentação sobre as sinergias culturais entre o Brasil e a Jamaica explica que, como o samba, o *reggae* tem origens urbanas entre a classe menos privilegiada da Jamaica. Ambas as formas musicais passaram a ser ritmos transnacionais entre os povos da diáspora africana. Seguindo o pensamento do escritor Hermano Vianna, no seu livro "O Mistério do Samba", a professora Cooper pergunta: "Como é que a autenticidade brasileira virou a ser predominantemente afro-brasileira"? Aquilo que é marginalizado passa a ser reconhecido internacionalmente como a essência da cultura brasileira.

Entre muitas lendas sobre a origem do nascimento do samba, há uma que conta a história de um negro africano, que se encontrou com uma indígena brasileira no mato e, sem poder se comunicar de forma verbal, começaram a dançar um com o outro, criando assim o samba. Enquanto, outra, explica que o nascimento do samba vem como resultado de "Zamba", que era filha de africano e de índio brasileiro, e que atraiu a atenção do homem português dançando e, assim, desta forma, o samba foi criado. Ambas as lendas são metáforas para a história da colonização nas Américas, e criam a imagem de uma cultura híbrida resultante de encontros "felizes" e "inocentes"²⁴.

Outro exemplo deste fenômeno, no qual as manifestações culturais subiram a escada social, passando por modificações, está na área da religião e da saúde: as tradições religiosas

¹⁹ Batuque - forma de dança e ritmo da cultura Kongo-Angola (BROWNING, 1995).

²⁰ Umbigada - movimento no qual o dançarino pula com percussividade, tocando o umbigo do outro, fazendo um arco com a coluna vertebral (BROWNING, 1995).

²¹ ROWE e SCHELLING. **Memory and Modernity: Popular Culture in Latin America**. New York: Verso, 1991, p.123.

²² MOURA. *Identidades*. In: RUBIM, A.A. (Org.) **Cultura e Atualidade**. Salvador: EDUFBA, 2005.

²³ COOPER, Carolyn. **Lick Samba: Cultural Synergies Between Jamaica and Brasil**. In: **Conferência de Estudos Caribenhos**. 32nd, Salvador, 2007.

²⁴ BROWNING. **Samba: resistance in motion**. Indiana: Indiana University Press, 1995.

africanas têm sido vistas no Brasil como rituais “grotescos”, mesmo que, membros da *elite* sempre recorram aos *babalorixás* (pais-de-santo) ou *yalorixás* (mães-de-santo), para procurarem a cura através de remédios para assuntos do corpo e da alma. O professor Muniz Sodré²⁵ observa que começamos a encontrar referências para as tradições africanas no Brasil, como algo positivo, nas palavras de escritores como: Jorge Amado, Gilberto Freyre e José de Alencar. Este mesmo fenômeno acompanhou o desenvolvimento da capoeira, bem como o *hip hop*, primeiramente, vistos como atividades marginais, que agora entram no âmbito da cultura popular internacional e nas academias universitárias.

²⁵ SODRÉ. *ibid.*

4 CONCLUSÃO

Este projeto tem proporcionado aprendizagem essencial para o meu crescimento como ser humano e como profissional. Apesar das dificuldades encontradas no caminho, o projeto criativo como um todo, foi um sucesso, pelo menos para mim. Mesmo com a minha satisfação com o produto criativo, aproveitei esta oportunidade para relatar alguns problemas, desafios e barreiras, que foram enfrentados e solucionados no decorrer do processo.

Na graduação em dança (no *Mills College*, EUA, 2004), trabalhei de forma coletiva (inspirada pelo trabalho de Margaret Jenkins) com os dançarinos norte-americanos, na criação de "Vôo" e também no trabalho que realizei com os capoeiristas no *UCA*. Na formação acadêmica, aprendemos que um movimento é algo muito "pequeno" e envolve apenas um dos membros do corpo, que não se repete. Foi a partir das repetições, da colocação do movimento em outros níveis no espaço, e da sua colocação em várias partes do corpo, que desenvolvemos esta coreografia. O que criamos, no início, foi um tema para trabalhar. Essa técnica é chamada *Theme and Development* e é usada, também, na composição musical. Trabalhando com os norte-americanos, a coreografia "Vôo" teve a minha "voz" como dominante, porque os dançarinos me deram os movimentos "crus", com os quais desenvolvi a coreografia propriamente dita. A experiência com os brasileiros na criação de *Pure Mutt* produziu um resultado inesperado: um movimento criado por eles já seria considerado cinco movimentos, por mim: os seus movimentos saíram com informações corporais complexas, incluindo o uso de todos os membros do corpo e o deslocamento no espaço. Então, foi difícil, para mim, manipular o material produzido por eles, porque o ponto de partida já era uma "seqüência" de movimentos e não um só "movimento". Tive que enfrentar as seguintes perguntas: Como é que eu deslocarei um "movimento" que, na realidade, é uma "seqüência"? Como é que mudarei a dinâmica de "um movimento" que já se apresenta com dinâmica variada? No início, tal situação deixou-me frustrada, contudo, percebi que neste processo a dança exibiria, nitidamente, as "vozes" de todos os participantes, algo que era o meu alvo. Com as seqüências de cada dançarino concluídas, comecei, então, a construção.

Neste projeto foi possível trabalhar com os movimentos da capoeira e do samba-*reggae* e com os diferentes corpos que provêm da cultura dessas modalidades; pude trabalhar, enfim, com dançarinos brasileiros. Mesmo com os dançarinos "supertreinados" na técnica do balé clássico e da dança contemporânea, eles se adequaram, satisfatoriamente, à realização dos movimentos do samba-*reggae*, visto que tais movimentos representam a manifestação popular

originada da sua própria cultura; contudo, eles não se adequaram aos movimentos da capoeira. O treinamento específico da capoeira que fortalece a articulação dos ombros e trabalha a inversão do corpo no espaço, exige anos de prática para o seu aperfeiçoamento. Por isso trabalhei com capoeiristas, enfatizando as frases de movimento, que exigiram muita força física dos braços, inversões e saltos. Por outro lado, os capoeiristas não estavam acostumados a ensaiar, memorizar frases de movimento, e a dançar em grupo, numa forma espacial que não fosse em roda.

O trabalho do Grupo 1, formado somente por dançarinos com distintos níveis de técnica e modalidades da dança, foi o mais complexo, comparando com a formação do trabalho do Grupo 3, composto somente por dançarinos de capoeira. Com os capoeiristas, o resultado foi algo de espetacular, embora as frases de movimentos fossem repetitivas e com formações espaciais bastante simples. Mesmo com todas essas dificuldades, foi um grande prazer para mim, finalmente observar esses corpos, tão diferentes, demonstrarem na dança a sua cultura afro-brasileira, na qual me inspirei para desenvolver este projeto.

Antes dos ensaios, achei necessário passar uma hora dando aula aos capoeiristas, pois, eles, mesmo possuindo técnica corporal complexa e eficaz, não possuíam experiências com apresentações de formações espaciais variadas. A capoeira sempre é realizada num espaço circular. Eles estão acostumados a trabalhar em parceria, dentro do círculo, "a roda da capoeira", ou atravessando o espaço numa linha reta. No momento de integrar padrões complexos de movimento, normalmente, eles perdiam a noção das direções no espaço. Outro dado observado por mim foi a questão da memorização das seqüências dos movimentos. Eles não estavam acostumados a memorizar seqüências com um grande número de movimentos realizados de uma única vez.

Encontrei vários problemas como diretora do projeto, em termos de coordenação dos ensaios e da realização da performance final. Além do espaço das escolas de Dança FUNCEB, e de Capoeira Ginga e Malícia, foi cedido também o espaço da sala de ginástica da Faculdade de Educação da UFBA. Neste último, foram realizados os ensaios do Grupo 1. Por mais de uma vez, não foi possível ensaiar, por motivos burocráticos da própria estrutura acadêmica.

Outro problema prático que enfrentei foi com os órgãos públicos do Estado da Bahia: a Secretaria de Espaços Verdes (SEV), a Secretaria de Parques e Jardins (SPJ) e a Secretaria de Serviços Públicos de Salvador (SESP). Cada uma destas instituições teve um protocolo diferente para a liberação do espaço da Praça Dois de Julho, o Campo Grande. Na teoria, a

documentação aprovada pela SEV, SPJ e SESP para a liberação deste espaço foi aprovada com dois meses de antecedência, o que garantia o direito do uso do espaço nas datas indicadas nos documentos. Entretanto, na prática, foi necessário negociar esse espaço com outros grupos artísticos e com vendedores ambulantes, que estavam também equipados com "documentação aprovada".

Além dos desafios burocráticos com a infra-estrutura da Cidade de Salvador e da Universidade Federal da Bahia, encontrei problemas com o nível de profissionalismo dos dançarinos e músicos que participaram do projeto. Os atrasos e as faltas me impressionaram, assim como a “tranqüilidade”, com a qual os artistas se comportaram diante deste fato. Na defesa deles, o sistema de transporte público não garante a pontualidade das pessoas que dependem dele. Tive dançarinos vindo de diversos locais da periferia da cidade, duas vezes por semana, e com estes fiquei consciente da dificuldade inerente nesta situação. Contudo, ficou difícil para mim aceitar o comportamento quanto aos atrasos.

As disciplinas e atividades do curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas foram indispensáveis para o meu progresso e o desenvolvimento desta pesquisa, entre as quais destaco a disciplina optativa: “Corpo e Criatividade”, com a professora Suzana Martins; a atividade “Seminário de Pesquisa em Andamento” (SPA), com a mesma professora, no semestre 2006.2, e com a Professora Eliana Rodrigues, no semestre 2007.1. A disciplina ‘Corpo e Criatividade’ proporcionou-me a oportunidade da exploração coreográfica, e também a de conhecer técnicas variadas de preparação corporal para o trabalho criativo. Neste aspecto, os resultados foram adequados ao desenvolvimento do meu trabalho de criação. A cada semana, um dos alunos da disciplina era responsável por um determinado exercício de preparação corporal, lecionando-o para todos os colegas. Dessa forma, pude conhecer técnicas com as quais nunca tinha tido contacto anteriormente, e que enriqueceram minha formação e a capacidade criativa do meu próprio corpo.

O SPA tornou-se uma atividade fundamental para a minha compreensão sobre o processo de pesquisa, assim como a assimilação de conhecimentos de outras áreas em Artes Cênicas. Nessa atividade, a cada dia, um dos alunos apresentava um tema diferente, do seu projeto de pesquisa que, então, era debatido por toda a turma. O processo de debate foi tão importante quanto a tarefa da apresentação. Através das discussões sobre o tema, a problemática e a metodologia dos projetos dos outros, fui resolvendo os meus próprios problemas sobre o meu próprio projeto de pesquisa.

Atingi os objetivos deste projeto, no que diz respeito à produção de um DVD de Dança, que exhibe a trajetória do projeto, os depoimentos dos participantes e a coreografia resultante

desta pesquisa. Consegui mesclar os "sotaques" variados da dança urbana: a capoeira, o samba-reggae e o hip hop através das técnicas coreográficas da dança contemporânea. Foi possível integrar as idéias coreográficas dos próprios dançarinos à minha visão artística, de forma fluida, resultando num trabalho baseado na colaboração criativa. A produção do DVD contou com a colaboração de uma equipe de produção, formada por Marcela Costa e Wellington Bittencourt, que foram os responsáveis pelas decisões técnicas, tais como pelos ângulos da filmagem e uso de efeitos especiais na edição.

A quantidade de artistas que participaram do *Pure Mutt* apresentou complicações na organização logística do projeto, portanto, foi justamente este agrupamento diversificado de dançarinos, músicos e artistas técnicos que contribuiu para uma gama rica de idéias estéticas. Este projeto marca também a minha primeira experiência como diretora de um DVD. A edição do material gravado criou novos desafios em termos da minha comunicação com a equipe de produção. A linguagem implementada na manipulação de imagens digitais era, até então, desconhecida para mim. Ao mesmo tempo em que preenchi o papel de diretora, também passei a ser aluna dos técnicos experientes na linguagem audiovisual.

O produto artístico mantém diálogo com a contemporaneidade, tendo como foco as danças urbanas da diáspora africana: o samba-reggae, a capoeira e o hip hop. O foco deste diálogo norteou, sem limitar as contribuições artísticas de cada membro do elenco. Os artistas foram solicitados a trabalhar com estas modalidades da dança, contudo, tiveram a liberdade de contribuir com movimentos próprios, trazendo experiências de outros estilos de dança. Neste processo, foram envolvidos mais de 20 artistas entre nacionais e internacionais, e as idéias criativas deles foram registrados no DVD. Mesmo tendo como alvo principal o trabalho com a capoeira, o samba-reggae e o hip hop, outros traços culturais de outras danças urbanas da diáspora africana podem ser identificados como, por exemplo, o samba-de-roda. Essas danças são apresentadas de forma mesclada e condensada como, por exemplo, em uma das seqüências do Grupo 3, que integrou os movimentos da capoeira, do hip hop e da dança contemporânea. O espaço-tempo que define cada uma dessas modalidades de dança foi diminuído, ou seja, danças que nasceram em lugares diferentes e tempos distantes, agora se encontram no mesmo ponto; os movimentos se entrelaçam, tocando uns nos outros. É justamente essa compressão do espaço-tempo e "aceleração dos processos globais, de uma forma que se sente que o mundo é menor e as distâncias mais curtas", o que caracteriza a globalização, conforme Hall²⁶. A coreografia flutua entra essas modalidades de dança com

²⁶ HALL. *Ibid*, p. 69.

transições abruptas, refletindo o intercâmbio de informações culturais que é, hoje em dia, quase que instantâneo. Voltando à questão social apresentada, no terceiro capítulo desta dissertação, a globalização traz atenção, cada vez mais, ao "outro". O professor Hall²⁷ elabora:

Quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, pelas viagens internacionais, pelas imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mais as *identidades* se tornam desvinculadas - desalojadas - de tempos, lugares, histórias e tradições específicos, e parecem "flutuar livremente". Somos confrontados por uma gama de diferentes identidades (cada qual nos fazendo apelos, ou melhor, fazendo apelos para partes de nós), dentre as quais parece possível fazer uma escolha. Foi a difusão do consumismo, seja como realidade, seja como sonho, que contribuiu para esse efeito de *supermercado cultural*.

Neste "*supermercado cultural*", posso escolher os elementos culturais que me estimulam esteticamente, como artista, entretanto, vale ressaltar o conceito de *supermercado*, ao invés de *floresta cultural* ou *parque público cultural*, onde as pessoas podem livremente escolher os traços culturais que mais pertençam a sua pessoa. Neste *supermercado cultural* quem compra elementos culturais, é quem tem poder social. A globalização ainda reflete a estrutura social que favorece o ocidental e os países chamados de "primeiro mundo". O Secretário do Movimento Pan-Africano Dr. Tajudeen Abdul-Raheem²⁸ diz que o mundo tornou-se uma vila, contudo, enquanto os povos norte-americanos e europeus estão lutando pela dominação do planeta, os povos africanos (e muitos lugares do assim chamado "terceiro mundo") ainda estão tentando chegar na vila.

A homogeneização cultural, considerada como grande ameaçadora às identidades locais (as identidades que não compram, mas que são compradas), só será evitada com a valorização e preservação dos elementos da própria cultura local. Essa valorização não implica em resistência total, pois o grande poder da globalização é a recriação de novas "identidades híbridas"²⁹. A dança contemporânea é uma expressão artística que possibilita o surgimento dessas identidades híbridas e, assim vem emergindo, a cada geração, novos coreógrafos, cujas obras refletem múltiplas etnicidades. Cada obra representa não apenas uma dança compartilhada pela comunidade de artistas, mas algo inovador do próprio coreógrafo, que é composto pelos elementos culturais que vêm se acumulando ao longo da vida artística.

Como artista norte-americana, estimulada pelos traços estéticos da cultura popular afro-

²⁷ *Id Ibid*, p.75.

²⁸ ABDUL-RAHEEM, Tajudeen. **An African Perspective on Globalization**. In: Pan African Movement. Disponível em <<http://www.panafricanmovement.org/Global.new.htm>>. Acesso em junho 2007.

²⁹ HALL, *Ibid*, p. 69.

brasileira, deixei-me contaminar por essas manifestações expressivas, o que, para mim, se tornou objeto de estudo. Convivi e aprendi com o “outro” na cidade de Salvador, fechando cada vez mais a lacuna entre nós. Após passar quase três anos em Salvador, casei-me com um brasileiro, dei aulas de samba e de capoeira para alunos brasileiros, e me apresentei como artista em algumas festas populares desta cidade. Eu sou norte-americana, mas também me identifico como brasileira, mais especificamente, baiana.

A relevância do Projeto *Pure Mutt* torna-se evidente na aprendizagem dos participantes cujas colaborações resultaram na produção de um evento transcultural. O Projeto *Pure Mutt* destaca a natureza permeável das manifestações populares: samba-*reggae*, capoeira e *hip hop*, cujos praticantes vêm absorvendo, manipulando e recriando a estética da cultura dessas artes. Os povos em diáspora, criadores dessas manifestações populares, mantêm canais de comunicação, nos quais informações culturais (sons, cheiros, moda e idéias políticas, entre outros) são intercambiadas, transformadas e ampliadas. O *Pure Mutt* reflete o cruzamento de estéticas que compõem qualquer manifestação popular e desafia o conceito de “autenticidade” em dança.

A cultura popular e a cultura “oficial” convivem numa relação dinâmica e, as vezes, perversa. Difícil de descrever em termos gerais diante mais de um caso específico, as relações sociais que determinam a cultura, a etnicidade, enfim, a identidade de um povo estão num fluxo constante com as correntezas de poder. O Projeto *Pure Mutt* aborda três formas de dança provenientes da cultura popular e simula, dentro de um âmbito fechado, a rede global ativa no intercâmbio de informações culturais, que nascem e transformam entre os povos em diáspora. A dança se expõe em múltiplas formas, nunca fazendo compromisso a ser um determinado estilo, nunca se limitando a uma só determinada dança. Hoje em dia, a marca de poder social é medida na capacidade de flutuar entre identidades e a sua própria vontade, na autonomia de se identificar como um ser autêntico no local, mas também como uma identidade válida no âmbito global.

Aprendi muito, através das experiências dos dançarinos e músicos que formaram o elenco de *Pure Mutt*, assim criando fortes relações profissionais e as mantereí para sempre. A partir desse projeto obtive colaborações significativas de outros artistas, como: o grupo *American Bahia*, o grupo *Style New* e *Paco Gomes and Dancers*. O *Pure Mutt* marca um momento definitivo na concretização do que é o meu próprio modo de conceber a dança e a minha própria identidade cultural. Este projeto só confirmou meu interesse e o meu desejo de conhecer as danças urbanas da diáspora africana. Pretendo continuar nesta mesma linha de pesquisa e aprofundando determinados temas, dessas modalidades da dança, tão poucas vezes

elaboradas no âmbito acadêmico/artístico.

GLOSSÁRIO

Balões - uma série de movimentos acrobáticos feita com um parceiro, na capoeira. Tipicamente restrito aos alunos graduados, e acompanhado pelo ritmo “Iuna”.

Batucada - Uma variante do samba com a percussão feita em grupo, que inclui os seguintes instrumentos: repique, surdo, timbau, agogô, pandeiro, cuíca, reco-reco e apito. Termo que se refere, também, ao agrupamento de percussão que fornece o referencial rítmico (HILSTER, 2007).

Big band - Forma de *jazz* desenvolvida pelas bandas militares e pelas bandas dos hotéis, nas áreas urbanas, no início do século XX, nos Estados Unidos da América do Norte. Envolve um número maior de músicos e utiliza um arranjador, para organizar as músicas numa forma de improvisação estruturada. Essas bandas abriram as portas para o estilo *Swing* (THOMAS, 2007).

Blackfoot - Tribo indígena norte-americana da área de Montana, EUA, e Alberta, Canadá (ANSWERS Corporation, 2007).

Black power - Poder negro. O termo descreve o movimento para os direitos civis dos afro-americanos nos Estados Unidos, nos anos 1960, e a "reafirmação" dos países colonizados.

Bloco afro - Termo usado para descrever os grupos carnavalescos com perfil negro, que celebram a estética afro-baiana.

Break dance - Um dos estilos de dança que acompanha a música do *hip hop* e que toma a forma de uma competição de acrobacias. Dança, freqüentemente, associada à forma de dança *pop-lock*, que desenvolve um trabalho baseado no gestual, e movimenta os membros do corpo em isolações percussivas.

Cherokee - Tribo indígena norte-americana da área do Tennessee e os Carolinas. (ANSWERS Corporation, 2007).

Clip - Uma gravação digital de curta duração.

DJ - Um dos quatro elementos-chave da cultura do *hip hop*, significando "disc jockey"; quem escolhe e organiza as músicas gravadas para um grupo de espectadores. Na Jamaica, o *DJ* também toma o papel do *MC* (mestre de cerimônias). Nos EUA, a arte do *DJ* é chamada "turntablism".

Downstage - A parte do palco mais perto do público. Movimento na direção *downstage* significa, na direção do público.

Dub - Forma musical jamaicana, na qual o baixo e a bateria são os elementos que conduzem a música. Essa forma de música ambiental incorpora efeitos especiais, como o eco. (ALBUQUERQUE, 1997).

Elite - A classe mais privilegiada de qualquer sociedade ou etnia.

Falsetto - Técnica vocal na qual o homem cria tons fora do seu alcance "normal". As cordas vocais formam e sustentam uma oval de pressão produzindo, assim, tons altos.

Feedback - Análise e crítica sobre algo já realizado.

Folk - Estilo de música tradicional de uma nação ou grupo étnico passado de forma oral. (WESTWARD, 2007).

Freeze - Congela, termo usado para descrever os movimentos do *hip hop*, nos quais o dançarino pára por alguns segundos numa posição invertida, mostrando aperfeiçoamento da acrobacia.

Gospel - Música religiosa criada pela cultura negra dos Estados Unidos, no início do século XX, que se desenvolveu depois do estilo "spirituals" do século XVIII. O *gospel* combina os ritmos do *jazz* e do *blues* com as músicas da igreja ocidental. Thomas A. Dorsey, Willa Mae Ford e Mahalia Jackson foram pioneiros dessa forma. (WEBB, 2007).

Graffiti - Da palavra do grego antigo: "*graphein*" (escrever). Estilo de pintura associado com a cultura do *hip hop*. Keith Haring e Taki 183 começaram *tagging* - deixando sua marca nos trens e muros na cidade de Nova Iorque, na década de 70. Esse procedimento se desenvolveu com pinturas elaboradas com *spray-paint*, ou tinta em lata-aerosol. (ARPONE, 2007).

Grammy - Gramophone Awards. Evento anual de prêmios para a música, apresentado pela National Academy of Recording Arts and Sciences, nos Estados Unidos. Iniciado em 1971, o evento abriu uma categoria de "World Music", em 1991. Em 2004, esta categoria se dividiu em duas partes: Best Traditional World Music and Best Contemporary World Music.

Ghetto rap - Forma de *hip hop* focalizado na violência e na "baixaria" para gerar seu valor comercial.

Hip hop - Música e cultura desenvolvidas nas áreas urbanas dos EUA pelos afro-descendentes e latinos, nos últimos trinta anos. Originou-se na área do Bronx, em Nova Iorque e consiste em quatro elementos-chave: *graffiti*, *MC*, *DJ* e *Breakdancing* (GEORGE, 1998).

Jazz - Estilo musical criado pela cultura negra dos Estados Unidos no início do século XX. Nasceu primeiramente nas cidades de Nova Orleans, Chicago e Nova Iorque. Estilo marcado pela improvisação e a sincopa. (DOWDELL, 2007).

MC - Um dos quatro elementos-chave do *hip hop*, significa "master of ceremonies" ou mestre de cerimônias, título do apresentador do *sound-system* nas festas de rua jamaicanas, e que se tornou um nome original para quem pratica o *rap*: canto-falado em ritmo e rima sobre a música gravada e arranjada por um *DJ*.

Performance - Apresentação artística ou desempenho (ENCARTA, 2007).

Platinum - Classificação pelo Recording Industry Association of America para quem atinge uma vendagem acima de 1 milhão de discos.

Pop-lock - Técnica do *up-rock*, que envolve isolações percussivas do tronco e dos membros do corpo.

Rap - Técnica musical do *hip hop*, influenciada pelo *toast* jamaicano, na qual o vocalista recita as letras de uma música com foco na percussividade da voz. Essa forma se baseia na improvisação e toma, também, a forma de uma competição de poesias.

Reggae - Forma musical jamaicana que surgiu na década de 1960 entre as festas de rua e os *sound-systems*, com influências rítmicas e estéticas do: *jazz*, *blues*, calipso, *ska* e *rock-steady* (ALBUQUERQUE, 1997).

Rock - O termo "rocking" foi usado pelos músicos negros para descrever o balanço da energia corporal na performance do *gospel*. O termo "rock", mais tarde, seria usado para os artistas que faziam música popular nos Estados Unidos, na década de 1950. As músicas dos negros norte-americanos foram consideradas de natureza sexual pela cultura da *elite*, por isso, os produtores gravaram as músicas da cultura negra com artistas brancos, para atingir o mercado branco. Essa nova forma tornou-se o "rock" ou "rock'n'roll" e é composta, tradicionalmente, por um vocalista, uma guitarra, um saxofone e um *drum-kit* acústico. (SILVER Dragon Records, 2007).

Rock-steady - Forma musical jamaicana, contemporânea do *ska*, que incorporou temas políticos nas letras das músicas e influenciou o desenvolvimento do *reggae* (ALBUQUERQUE, 1997).

Scratching - Técnica da arte do *DJ*, na qual o disco é girado para trás e, depois, solto por várias vezes, a intervalos diferentes, interrompendo e repetindo uma parte da gravação, criando assim um novo som.

Show - Apresentação de performances.

Ska - Forma musical jamaicana, que surgiu no final da década de 50. Influenciada pelos estilos norte-americanos *jazz* e *blues*. O *ska*, mais tarde, influenciou o *reggae* (ALBUQUERQUE, 1997).

Slide - Arrastar. Na dança, refere-se ao movimento do pé quando se arrasta pelo chão.

Soul - Alma. Música da cultura afro-americana, que apareceu nos anos 1960, e inspirou a criação de *Disco*, interpretação de *soul* pela cultura euro-descendente.

Sound-system - Caminhonete equipada com caixas de som, onde trabalhavam um *DJ* e um seletor, e utilizada para levar o som ao público nas festas de rua. Começou a atuar na cultura jamaicana de forma mais significativa na década de 1940.

Sincopa - Termo musical referente às camadas dos diversos ritmos, colocados uns sobre os outros. Tipicamente, acentua o tempo fraco de uma frase musical. "[A] ausência no compasso da marcação de um tempo (fraco) que, no entanto, repercute noutro mais forte" (SODRÉ, 1998).

Surdo - Instrumento percussivo. Existem três tipos: o fundo, a marcação e a marcação de duas, que se diferenciam em peso e timbre. (GUERREIRO, 2000, p. 279).

Timbau - "[...] Tambor brasileiro [...] percutida com as mãos e emite um som agudo" (GUERREIRO, 2000, p. 282).

Toast - Brindar. Elemento das festas de rua jamaicanas, nas quais o *MC* apresenta as músicas selecionadas pelo *DJ*, comentando sobre os acontecimentos da festa. Este costume influenciou o desenvolvimento do *rap* norte-americano.

Up-rock - Estilo de dança do *hip hop* evidenciando, principalmente, o trabalho em pé com *pop-lock*.

Website - Endereço no espaço virtual da *internet*.

Workshop - Curso intensivo de curta duração.

REFERÊNCIAS

LIVROS E ARTIGOS:

ALBUQUERQUE, Carlos. **O Eterno Verão do Reggae**. São Paulo: Editora 34, 1997.

BIÃO, Armindo et al. (orgs.) **Temas na Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade**. São Paulo: Annablume, 2000.

BROWNING, Barbara. Desorientação. In: **Repertório: Teatro e Dança**. Salvador: PPGAC/UFBA, Ano 4, Nº 5, 2001.

BROWNING, Barbara. **Samba: Resistance in Motion**. Indiana: Indiana University Press, 1995.

CARDOSO, Ricardo J.B. **Espaço Cênico - Espaço Urbano**: A relação entre os espaços das artes cênicas e os espaços públicos da cidade: reflexões sobre as tendências e rumos da cidade e do teatro contemporâneos. Memórias do ABRACE V, Vol 1. Salvador: 2001.

CARVALHO, José Jorge de. O Lugar da Cultura Tradicional na Sociedade Moderna. In: **O Percevejo: Teatro e Cultura Popular**. Rio de Janeiro: Departamento de Teoria de Teatro/PAGT. Ano 8. Nº 8. 2000.

CONCEIÇÃO, Fernando. **Mídia e Etnicidade no Brasil e nos Estados Unidos**. São Paulo: Livro Pronto, 2005.

DESMOND, Jane C., organizador. **Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance**. North Carolina: Duke University Press, 1997.

ESTEVES, Acúrsio. **A "Capoeira" da Indústria do Entretenimento: Corpo, Acrobacia e Espetáculo para "Turista Ver"**. Salvador: Esteves, 2004.

FRYER, Peter. **Rhythms of Resistance: African Musical Heritage in Brazil**. London: Pluto Press, 2000.

GEORGE, Nelson. **Hip Hop America**. New York: Penguin Group, 1998.

GUERREIRO, Goli. **A Trama dos Tambores: A Música Afro-Pop de Salvador**. São Paulo: Editora 34, 2000.

GUERREIRO, Goli e VLADI, Nadja. Globalizações. In: RUBIM, A.A. (Org.) **Cultura e Atualidade**. Salvador: EDUFBA, 2005.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2005.

HO, Christine G.T. e NURSE, Keith. **Globalisation, Diaspora Caribbean Popular Culture**. Kingston: Ian Randle Publishers, 2005.

- HUMPHREY, Doris. **The Art of Making Dances**. New York: Grove Press, Inc, 1959.
- LEPECKI, André. Inscribing Dance. In: **Of the Presence of the Body: essays on dance and performance theory**. Connecticut: Wesleyan University Press, 2004. P. 124-139.
- LUZ, Marco Aurélio. **Cultura Negra em Tempos Pós-Modernos**. Salvador: EDUFBA, 2002.
- MARTIN, Randy. *Agency and History: the demands of dance ethnography*. In: **Choreographing History**. Indianapolis: Indiana University Press, 1995. p. 105-115.
- MARTINS, Suzana. O Gestual das Iabás Iemanjá, Oxum e Iansã na Festa Pública do Candomblé. **Repertório: Teatro e Dança**. Salvador: PPGAC/UFBA, Ano 4, N° 5, 2001.
- MOURA, Milton. Identidades. In: RUBIM, A.A. (Org.) **Cultura e Atualidade**. Salvador: EDUFBA, 2005.
- RISÉRIO, Antônio. **Carnaval Ijexá: notas sobre afoxés e blocos do novo carnaval afrobaiano**. Salvador: Corrupio, 1981.
- ROWE, William e SCHELLING, Vivian. **Memory and Modernity: Popular Culture in Latin America**. New York: Verso, 1991.
- SANSONE, Livio. **Negritude sem Etnicidade**. Salvador: Editora da UFBA, 2004.
- SANTANA, Sandra O. Capoeira Angola e Técnica de Dança. In: Congresso Brasileiro de Pesquisa em Artes Cênicas, II, 2001, Salvador. **Capoeira Angola e Técnica de Dança: Um Estudo Descritivo de Princípios para o Treinamento Técnico-Corporal de Dançarinos**. Salvador: Memória ABRACE, 2002. p. 991-997.
- SETENTA, Jussara S. A Dança na Cena do Show Musical Feijão e Arroz de Daniela Mercury. In: Congresso Brasileiro de Pesquisa em Artes Cênicas, II, 2001, Salvador. **A Dança na Cena do Show Musical Feijão e Arroz de Daniela Mercury: Considerações coreográficas a cerca de suas matrizes criativas, estéticas e culturais**. Salvador: Memória ABRACE, 2002. p. 932-938.
- SILVEIRA, Renato da. Etnicidade. In: RUBIM, A.A. (Org.) **Cultura e Atualidade**. Salvador: EDUFBA, 2005.
- SODRÉ, Muniz. **Claros e Escuros: Identidade, Povo e Mídia no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 2000.
- SODRÉ, Muniz. **Samba, o Dono do Corpo**. 2 ed. Rio de Janeiro: MAUAD, 1998.
- SOUTHERN, Eileen. **The Music of Black Americans: A History**. New York: W.W. Norton and Co., 1997.
- VIANNA, Hermano. **The Mystery of Samba: Popular Music and National Identity in Brazil**. North Carolina: University of North Carolina Press, 1999.

DISCOS:

BROWN, Carlinhos: **Alfagamabetizado**. Virgin/EMI-Odeon/Delabel, 1996.

Ilê Aiyê: **Canto Negro**. Polygram, 1984.

OLODUM. **Pela Vida**. Direção Artística: Windson Silva. Produzido por Yacoce Simões. Coordenação Geral: Cheiro Produções. Manaus: NovoDisc Mídia Digital da Amazônia Ltda. Sob encomenda de GAL – Gravações Artísticas Ltda. 2004.

O-MAYA: **O-Maya**. Califórnia: O-Maya, 2003.

OUTKAST: **Aquemini**. *SI*: Organized Noise, 1998.

MACAXEIRA Roots. **O Mundo Girou**. Direção Artística: Victor Santos David de Souza. Salvador, 2000.

MENDES, Sérgio: **Brasileiro**. *SI*: Rodramusic, 1992.

MERCURY, Daniela. **Feijão e Arroz**. *SI*: BMG, 1996.

MERCURY, Daniela. **Eletrodoméstico**. Produzida por Nelson Motta e Daniela Mercury. BMG/MTV. Produzido no Pólo Industrial de Manaus, por Sonopress Ritmo da Amazônia Indústria e Comércio Fonográfico Ltda. Gravado ao vivo, no Teatro Castro Alves, em Salvador, 24 e 25 de janeiro de 2003.

NAS. **Nas is Like**. USA: Columbia, 1999.

SHAKIRA e JEAN, Wyclef. **Oral Fixation Vol. 2**. *SI*: Epic Records, 2006.

STEP Up: Original Soundtrack. Soundtrack Álbum Producers: Mitchell Lieb, Jonathon McHugh, Peter Thea and Buck Damon. Zomba Recording LLC and Jive Records, *SI*, 2006.

SWING DO PELÔ. **Força de Vontade**. Direção artística: Ivan Santana. Wilton Produções. Gravado ao vivo no Pelourinho, Projeto Dia e Noite, Salvador, 2006.

TIMBALADA: **Timbalada**. *SI*: Polygram, 1993.

WAILERS, Bob Marley and the: **Catch a Fire**. Jamaica: Bob Marley e Chris Blackwell, 1973.

ZION I and The Grouch. **Heroes of the City of Dope**. Califórnia, 2006.

VÍDEOS:

ELETRODOMÉSTICO. Intérprete(s): Daniela Mercury. Produzido por Nelson Motta e Daniela Mercury. BMG/MTV. Produzido no pólo industrial de Manaus pela Sonopress Rimo

da Amazônia Indústria e Comércio Fonográfico Ltda. Gravado ao vivo no Teatro Castro Alves, em Salvador, em 24 e 25 de janeiro de 2003.

FESTIVAL de Verão: Olodum – 25 Anos. Diretor: Aloysio Legey. Produtora do DVD: Som Livre. Gravado ao vivo em Salvador. Lançamento: 2005. 1DVD (80 min).

FESTIVAL de Verão: Margaret Menezes. Diretor: Maurício Magalhães. Produtora do DVD: Som Livre. Gravado ao vivo em Salvador, 31 de janeiro de 2004. 1DVD (62 min).

HIPS Don't Lie. Diretor: Sophie Muller. Produtores: Shakira, Wyclef Jean e Jerry Duplessis. Intérpretes: Shakira e Wyclef Jean. Epic Records. 2006. Duração: 3min 41 seg.

RUN DMC: Greatest Hits: 1983 - 2000. BMG/Artista. 2000.

STEP Up. Direção: Anne Fletcher. Distribuidor: Buena Vista Pictures. 2006. 1DVD (103 min).

WEBSITES:

ABDUL-RAHEEM, Tajudeen. **An African Perspective on Globalization.** In: Pan African Movement. Disponível em <<http://www.panafricanmovement.org/Global.new.htm>>. Acesso em junho 2007.

ARPONE. **The History of Graffiti Writing.** In: Graffiti Workshop Europa, Vienna, 2001. Institute for Graffiti Research. Disponível em <<http://www.hiphop.network.com/graffitiarticles>>. Acesso em março 2007.

BIRCHMEIER, Jason, *et al.* **Artists: Biography.** Disponível em <www.vh1.com/artists/az/.html>. Acesso em: jan. 2007.

DORSTON, A.S. Von. **Fast'n'Bulbous Music Webzine: A History of Punk.** Disponível em <<http://www.fastnbulbous.com/punk.htm>>. Acesso em março 2007.

DOWDELL, D.C. **Jazz History.** Disponível em <<http://www.apassion4jazz.net>>. Acesso em fev. 2007.

_____. **Graffiti History.** Disponível em <<http://www.jam2dis.com>>. Acesso em fev. 2007.

FUNDAÇÃO Gregório de Mattos. **Sítios Históricos: Monumento - Dois de Julho.** Disponível em <<http://www.cultura.salvador.ba.gov.br>>. Acesso em abril 2007.

HILSTER, David D. **Glossary: Batucada.** Disponível em <www.worldsamba.org/Glossary>. Acesso em março 2007.

KALED. **Ladainha, Corrido e Canção ... Eis a Questão.** Disponível em <http://www.capoeiristasantista.com.br/cancao_kaled.htm>. Acesso em abril 2007.

KUJO, Krazy E. **Power Moves vs. Styles.** Disponível em

<<http://www.hiphop.network.com/articles/bboyarticles>>. Acesso em março 2007.

MUMFORD, Todd. **CREW - Legendary Music**. Disponível em <<http://www.legendarymusic.net/>>. Acesso em março 2007.

PARKER, Jeff. **The History of Jazz Music: Pre-Swing Era**. Disponível em <<http://www.swingmusic.net/getready.html>>. Acesso em março 2007.

SILVER Dragon Records. **Rock and Roll: The Birth of Rock Music**. Disponível em <<http://www.silver-dragon-records.com/rnr/htm>>. Acesso em março 2007.

THOMAS, Bob. **The Origins of Big Band Music: A History of Big Band Jazz**. Disponível em <<http://redhotjazz.com/bigband.html>>. Acesso em março 2007.

WEBB, Jackie G. **Honky Tonks, Hymns and the Blues: Thomas A. Dorsey - From "Barrel House Tommy" to the Father of Gospel Music**. Disponível em <<http://www.honkytonks.org/showpages/tadorsey.htm>>. Acesso em fev. 2007.

WESTWARD. **Answers.com: Folk Music**. Answers Corporation. Disponível em <<http://musiced.about.com>>. Acesso em março 2007.

_____. **Answers.com: Blackfoot**. Answers Corporation. Disponível em <<http://musiced.about.com>>. Acesso em março 2007.

REFERÊNCIAS METODOLÓGICAS

LIVROS E ARTIGOS:

FRADIER, Jean-Marie. Etnocenologia: a Carne do Espírito in **Théâtre-Public**. Tradução Armindo Bião. 123, maio-junho 1995. p. 46-48. Tradução de: *Etnoscénologie Manifeste*.

GOLDENBERG, Mirian. **A Arte de Pesquisar: Como Fazer Pesquisa Qualitativa em Ciências Sociais**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1997.

LÜDKE, Menga e André, Marlie E.D.A. **Pesquisa em Ação: Abordagens Qualitativas**. São Paulo: EPU, 1986.

MINAYO, Maria S.D. **O Desafio do Conhecimento: Pesquisa Qualitativa em Saúde**. Rio de Janeiro: ABRASCO, 1998.

THIOLLENT, Michel. **Metodologia da Pesquisa-Ação**. Coleção "Temas básicas de ..." São Paulo: Cortez Editora

APÊNDICE A: SAMBA-REGGAE

O samba-*reggae* pode ser considerado um elemento da cultura local de Salvador, mesmo representando um mosaico complexo de influências. O samba-*reggae* estreou em Salvador no fim dos anos 80, fruto da inspiração da cultura afro-descendente em resposta à nova consciência do negro, que cresceu em vários países, cujos povos participam da diáspora africana. A década de 60 foi marcada por rebelião dos povos discriminados no mundo inteiro. Nos Estados Unidos, os novos direitos civis dos afro-descendentes, incendiaram a demanda pelos mesmos em outros países. O professor de dança Macalé³⁰, do grupo *Ilê Aiyê*, lembra a formação do *Ilê Aiyê*, bem como os outros blocos afro, que se formaram naquela época:

As idéias surgiram na época do *soul*, do *black-rio*, daquelas coisas do *black power*. Tinham até matado um líder negro... Foi também quando as coisas começaram a acontecer na África. Quando a gente começou a receber, aqui, as notícias das coisas que estavam acontecendo na África.

Este processo tem sido chamado, em geral, de "reafricanização" dos países colonizados, mas a antropóloga Goli Guerreiro³¹ enfatiza que essa "reafricanização" provém de uma África metafórica. Os blocos afro, nos anos 80, recolheram as estéticas dos povos africanos, e dos afro-descendentes morando em diversos locais pertinentes à diáspora, como por exemplo, o uso da bandeira amarelo, vermelho e preto. O conceito de "negritude" em Salvador foi desenhado pelos blocos afro. Estes blocos-afro também trazem elementos do candomblé, outra manifestação de natureza mestiça. Falando mais nitidamente sobre de onde vem este ritmo, olhamos para as recriações estéticas e os ecos internacionais. É difícil pensar neste ritmo e dança sem pensar nas influências estéticas de outras figuras da diáspora africana como, por exemplo: o Jackson Five, James Brown, Bob Marley, Peter Tosh e Salif Keita. A estética afro-brasileira poderia ser considerada, mais abertamente, uma identidade do atlântico negro. O atlântico negro, explica Guerreiro, conforme o pensamento de Paul Gilroy, é um circuito híbrido que permite às populações dispersas (pelo tráfico de negros africanos na época da colonização ou pela migração) interagir e sincronizar significativos elementos de suas vidas culturais e sociais.

³⁰ Macalé *apud* RISÉRIO, Antonio. *Carnaval Ijexá: notas sobre afoxés e blocos do novo carnaval afro-baiano*. Salvador: Corrupio, 1981, p.38.

³¹ GUERREIRO. *Samba-reggae: um ritmo atlântico*. In: **Conferência da Associação de Estudos Caribenhos, 32nd**, Salvador, 2007.

O *reggae* se formou na Jamaica depois do *ska* e do *rock-steady*, sendo mais uma manifestação artística do afro-descendente nos países colonizados. O som do *reggae* foi levado para o Brasil por artistas jamaicanos como Jimmy Cliff, Bob Marley e Gregory Isaacs. O *reggae* chegou nas ondas dos rádios e, então, foi absorvido e manipulado por músicos brasileiros como Caetano Veloso, Gilberto Gil e Edson Gomes. Gilberto Gil lançou a música "Não Chores Mais", na década de 70, uma versão brasileira da música "*No Woman, No Cry*" de Bob Marley. A música e o ritmo do *reggae* foram bem aceitos pela cultura brasileira, contudo, o trabalho de Edson Gomes, na década de 80, fez com que o *reggae* tomasse forma própria no Brasil. No seu livro "O Eterno Verão do Reggae", o autor, Carlos Albuquerque³², destaca a relação entre a África, a Jamaica e o Brasil:

Se África é a mãe, então o Brasil e a Jamaica são filhos pródigos do ritmo. Chicotes e tambores duelaram aqui e ali até que, um belo dia, do estalido saiu um tom, e o ritmo seguiu em frente, livre e sem amarras. E nasceram as diferenças, saudáveis e robustas. Ao longo dos anos, elas foram sendo batizadas. Samba, xote, baião e companhia de um lado. Mento, calipso, salsa e família do outro. Bifurcações de uma mesma estrada.

A chegada do *reggae* ao Brasil desenvolveu diversas manifestações novas que incorporaram o *reggae* com a cultura local. O professor Carlos Benedito de Rodrigues Silva, da Universidade Federal de Maranhão³³, descreve a implantação do *roots reggae*, no Maranhão, como algo que começou com a comunidade negra da periferia de São Luís. Apesar da crítica do povo de São Luís sobre a contaminação da cultura, o *reggae* jamaicano entrou, se entrelaçando com as manifestações culturais do Maranhão e, assim, produzindo novas expressões da identidade local. Começaram a ser vistos radiolas, a versão maranhense do *sound-system* jamaicano, e o trio elétrico baiano divulgando o *reggae* no Maranhão. O professor Silva sugere que o *reggae* conseguiu tanta influência no Maranhão pelo fato da área já ter absorvido múltiplas influências do Caribe como, por exemplo: o calipso, o merengue e o carimbó. O jeito de dançar o *reggae* maranhense ganhou o nome de "Agarradinho", pela forma de dançar em par, que é uma das características das danças populares deste lugar.

Em Salvador, o *reggae* se mesclava com a música local. Uma interpretação do *samba-reggae* sugere que o ritmo consiste na fusão do samba duro, uma variação baiana do samba, e do *reggae* da Jamaica. Este ritmo nasceu nas ruas do centro histórico e na periferia de Salvador, com os blocos-afro e alguns indivíduos que experimentavam combinações rítmicas

³² ALBUQUERQUE, Carlos. *O Eterno Verão do Reggae*. São Paulo: Editora 34, 1997.

³³ SILVA, Carlos Benedito de Rodrigues. *Sons do Atlântico Negro*. In: **Conferência de Estudos Caribenhos**. 32nd, Salvador, 2007.

com o samba, o *reggae*, e o ijexá³⁴. Os blocos-afro *Ilê Aiyê*, Olodum, Ara Ketu e Muzenza, entre outros, foram fundamentais para o desenvolvimento do samba-*reggae* na busca de uma nova estética afro-baiana. Em 1986, o cantor baiano, Jerônimo, lançou a música "Macuxi muita onda", mais conhecida como "Eu Sou Negão", na qual se refere ao bloco afro *Ilê Aiyê*, do bairro da Liberdade, chamando a atenção para o valor da estética afro-baiana, com a seguinte letra:

[...] e aí chegaram os negros, com toda a sua beleza, sua cultura, sua tradição, com toda a sua religião, tentada, motivada a ser mutilada pelos heróis brancos da história, e estamos aqui. Eles sobreviveram no bum bum bum do seu tambor, e o negão vai cantando assim... Eu sou negão, meu coração é a liberdade [...]

No mesmo ano, o músico Luciano Gomes dos Santos, do bloco-afro Olodum, escreveu a música "Faraó", cuja letra elogia os faraós africanos. Ambas as músicas geraram repercussões fortes no público baiano, marcando a valorização renovada da cultura negra, e permanecem como clássicos do samba-*reggae*³⁵. O músico Jerônimo ainda realiza apresentações nas ladeiras do Centro Histórico do Pelourinho, e canta: "Eu Sou Negão" no final dos seus *shows*, acompanhado pelo público. O grupo *Ilê Aiyê*, ao qual a música de Jerônimo tanto se refere, é um dos primeiros blocos-afro de Salvador a gravar os tambores do samba-*reggae*, porém, a qualidade da gravação foi prejudicada, na época, pela falta de tecnologia adequada para capturar a força da percussão. O grupo *Ilê Aiyê* mantinha como plataforma política a não-participação dos "brancos" no bloco, entretanto, essa situação vem-se transformando ao longo dos anos.

O novo sucesso dos blocos-afro, com o samba-*reggae*, não veio sem controvérsia. Aconteceu, com frequência, que as novas músicas criadas nas ruas e nas praças da periferia pelos blocos-afro apareceram no rádio e no Carnaval, tocadas por outros músicos, os quais não possuíam direitos autorais. Observando o sucesso das suas músicas, alguns blocos-afro começaram a transformar o samba-*reggae*, entrando nos estúdios de gravação, e mesclando-o com os instrumentos harmônicos. O único meio de reconciliar estes sons combatentes (harmônico e percussivo) é através do equalizador, na gravação do estúdio. Com essa nova mistura de sons nos blocos-afro foi formada a *banda show*, que inclui instrumentos harmônicos (baixo, guitarra, teclado, saxofone), e com um número menor de percussionistas.

³⁴ Ijexá - uma das nações iorubas da África Ocidental (RISÉRIO, 1981). Termo geral para os ritmos e danças feitos pelos afoxés e blocos afro. Risério elabora que o povo ijexá toca os atabaques às mãos, onde os Ketu tocam aos aguidavis.

³⁵ GUERREIRO, Goli. *A Trama dos Tambores: A Música Afro-Pop de Salvador*. São Paulo: Editora 34, 2000.

Quando o grupo é chamado a fazer uma apresentação, é esta *banda show* que se apresenta, transformando, assim, a estrutura da banda que toca o *samba-reggae*. O *Ilê Aiyê* rejeitou o novo formato, mantendo a sua forma com numerosos percussionistas e sem instrumentos harmônicos.

O produtor Wesley Rangel (WR) foi o primeiro a investir em novas tecnologias de gravação, que conseguiram capturar o som explosivo da percussão, equilibrando-o com os sons harmônicos de outros instrumentos. Guerreiro³⁶ afirma que: "Além de ter sido peça-chave na configuração de um mercado fonográfico local, Wesley Rangel é responsável pelo aperfeiçoamento da técnica que permite gravar a percussão, em estúdio, como elemento sonoro central". Antes das gravações dos blocos-afro o mercado baiano foi dominado por blocos de trio elétrico. Os grupos negros ficavam na periferia do mercado e trabalhavam por permuta³⁷. Trabalhando com o Estúdio WR, o Olodum e o Ara Ketu conseguiram a distribuição internacional dos seus primeiros discos.

O Olodum representa a problemática descrita na Parte I desta dissertação, no que diz respeito à manifestação da cultura popular sendo absorvida e manipulada pela classe privilegiada. Mesmo com o seu sucesso global muitos dos membros originais do grupo têm deixado o Olodum, por motivos políticos. Em 1996, Neguinho do Samba, ex-diretor musical do grupo falou: "O Olodum perdeu o rumo, na realidade, não foi só o Olodum, todos os blocos-afro mudaram. Deixaram de lado o social e partiram para o comercial. [...] Eu me lembro de quando a gente era pobre, a gente se abraçava e chorava junto³⁸". As camisas, bonés, cartões postais e bolsas com o logotipo do grupo podem ser encontrados na maioria das lojas do Pelourinho, deixando evidente o lado comercial do grupo. Contudo, o grupo mantém a Escola Criativa do Olodum (ECO), no Pelourinho, na qual crianças carentes do bairro podem tomar aulas de percussão, dança e informática, entre outras áreas. A ECO oferece lanche e transporte para os alunos que participam do programa. Mesmo com a ECO, evidência de um trabalho social progressivo, o Olodum tem sido criticado por perpetuar o conceito de que o único enquadramento profissional para o negro é tocar tambor, e por não recompensar financeiramente os seus artistas.

Na discussão sobre o papel do *samba-reggae* na cena musical atual em Salvador (figura 10), Guerreiro³⁹ explica que o ritmo foi capturado pelo movimento da *axé-music'*, tornando-se

³⁶ *Id. ibid*, p.117.

³⁷ *Id. ibid*.

³⁸ *Apud id. ibid.*, p.167.

³⁹ GUERREIRO, Goli. *Samba-reggae: um ritmo atlântico. Conferência da Associação de Estudos Caribenhos*. 32nd., Salvador, 2007.

um dos elementos do mesmo, e assim foi perdendo o significado do seu símbolo original. A *axé-music* junto com o *samba-reggae* deixam de ser invenções culturais e passam a ser elementos socioeconômicos. O professor Pinheiro esclarece que a cultura possui a capacidade de reciclagem e remontagens. Aquilo que era diluição acaba oferecendo recriação. O que determina a ética de uma apropriação cultural é o seu grau de complexidade. No caso do *samba-reggae* ser apropriado pelo *axé-music*, encontramos uma apropriação *entrecultural*, onde as duas culturas musicais provêm da cultura baiana.



Foto: Marcela Costa, Salvador, 2006
Figura 10: A banda *Swing do Pelô*

APÊNDICE B: CAPOEIRA

A capoeira no Brasil era considerada uma atividade marginal até a virada do século XX, quando passou a ser aceita como elemento do folclore, da cultura brasileira⁴⁰. A capoeira começou a ser praticada pelas classes mais privilegiadas, incluída nos programas de educação física e artística das escolas municipais e particulares, e vendida por pacotes turísticos como principal manifestação popular da cultura brasileira. A capoeira, na sua forma simples, é um jogo que envolve elementos de luta e de dança, acompanhado por músicas tradicionais. O jogo é realizado numa roda, com dois jogadores no meio. A qualidade do jogo é determinada pelo ritmo que é tocado pelos músicos. Os jogadores são obrigados a respeitar os músicos, na forma de se ajoelhar ao pé do berimbau antes de entrar na roda, e a respeitar o ritmo em cada momento do jogo, sendo, normalmente, os alunos mais velhos os que dirigem a roda e orientam os alunos mais novos.

As origens desse jogo, bem como de qualquer manifestação popular, são difíceis de se afirmar, justamente por causa da tradicional comunicação oral. Conforme o pensamento de Esteves⁴¹ sobre a pesquisa na capoeira: "Especulações, deduções e "achismos", muitas vezes, tomam forma de verdade, por não haver quem os conteste com argumentos embasados, pois a escassez de material histórico e científico dificulta o entendimento de sua origem e evolução". Apesar da falta de documentação acadêmica sobre as origens da capoeira, a história repetida, freqüentemente, nas rodas de capoeira, é que ela vem se desenvolvendo das danças-de-luta africanas, de quando os negros africanos chegaram no Brasil, na época da colonização. Estas danças passaram a ser uma forma de autodefesa para os afro-descendentes. Os negros africanos treinavam os movimentos escondidos nas matas, transformando o jogo numa roda de samba, quando sentiam o perigo de ser flagrados treinando a proibida capoeira. Num estudo sobre a capoeira de Angola, a professora Sandra Santana⁴² destaca o fato de que, a capoeira tem se desenvolvido com sotaque diferente (Angola, Regional e outras formas híbridas) em três Estados brasileiros: Bahia, Rio de Janeiro e Pernambuco.

Por outro lado, existe ampla documentação recente sobre o uso da capoeira na

⁴⁰ ESTEVES. *Ibid.*

⁴¹ *Id. ibid.*, p. 39.

⁴² SANTANA, Sandra O. *Capoeira Angola e Técnica de Dança* In: Congresso Brasileiro de Pesquisa em Artes Cênicas, II, 2001, Salvador. **Capoeira Angola e Técnica de Dança: Um Estudo Descritivo de Princípios para o Treinamento Técnico-Corporal de Dançarinos**. Salvador: Memória ABRACE, 2002. p. 991-997, *passim*.

educação, em todos os seus níveis, principalmente, em artes cênicas. Essa documentação foi catalisada por estudiosos vindos de fora, depois que a capoeira foi levada para várias cidades da Europa, dos Estados Unidos, do Japão e para outros lugares. Os pesquisadores de Dança e Etnografia vieram para o Brasil para aprofundarem o conhecimento acadêmico desta manifestação cultural. Santana⁴³ descreve a capoeira de Angola como: "Ocorrência espetacular, evento notadamente performático, onde se evidenciam as dimensões liminar e lúdica da condição do "ser" humano". Esta descrição cabe também para a capoeira Regional e outras formas híbridas. A capoeira de Angola apresenta um treinamento corporal que enfatiza os movimentos no nível baixo, a relação com o chão, o elemento "terra", a inversão do corpo e o trabalho em parceria. A capoeira Regional apresenta um trabalho em pé, que mantém uma relação maior com elemento "ar", incorporando saltos e pulos no nível alto do espaço. A prática da capoeira, seja a Angola ou a Regional, proporciona uma capacidade ampla de preparação corporal para o dançarino. Como elemento de criação em dança, o coreógrafo e mestre de capoeira, Jelon Vieira, vem explorando as possibilidades da inserção da capoeira Regional na cena contemporânea com o seu grupo de dança *Dance Brazil*, que faz apresentações internacionais, incorporando também o samba como acervo de movimentos para criação.

APÊNDICE C: *HIP HOP*

⁴³ *Id. ibid.*, p. 992.

O *hip hop* é um movimento cultural que surgiu em Nova Iorque nos anos 70, entre as comunidades *black* e *latina*, que começou na forma de festa de rua e, hoje em dia, se manifesta nas formas de música, dança, *graffiti*, vídeo e moda. No seu livro *Hip Hop America*, Nelson George⁴⁴ descreve o *hip hop* como "uma arte pós-moderna, no sentido em que ele recicla velhas formas da arte-pop". O *hip hop* consiste em quatro formas fundamentais de expressão artística: o *DJ*, o *MC*, o *graffite* e o *break-dance*. O *sampling*, ou reciclagem de sons tirados de prévias gravações é um elemento fundamental na composição musical do *hip hop*. Dessa nova arte nasceu uma nova geração de técnicos e produtores, que aperfeiçoaram a arte da manipulação de sons com tecnologia.

O bairro do *Bronx*, área periférica de Nova Iorque, é considerado o lugar no qual o *hip hop* tomou sua primeira forma. Na época do nascimento do *hip hop*, o *Bronx* era considerado por políticos e académicos, como um esvaziamento cultural, mas, atualmente, é considerado um poço de talento e criatividade, por causa da complexidade cultural da área e do relativo isolamento. O estilo jamaicano festivo com um *sound-system* teve contundente efeito nas festas de rua de Nova Iorque neste período. Os jamaicanos usavam o *toast*, que é uma forma de falar, apresentando as músicas sendo tocados pelo *sound-system*. O estilo de música que veio acompanhando esta forma foi chamado de *dub*, um estilo ambiental que criou espaço para o *MC toast* nas músicas que o *DJ* selecionava. O *DJ* Kool Herc e o *MC* Coke La Rock foram os primeiros jamaicanos a levarem o estilo de *toast* para o *Bronx*. O *toasting*, mais tarde, virou o que, hoje em dia, chamamos de *rap*, a técnica de recitar ou improvisar poesia em cima de sons ou *dub*, gravadas e mixadas por um *DJ*⁴⁵. O título *rapper* ganhou popularidade com a música "*Rapper's Delight*", do grupo musical norte-americano, *Sugar Hill Gang*, em 1979. O *MC* e o *rapper* são termos intercambiáveis, contudo o *rapper* tem ligação cada vez maior com o *ghetto rap*, um fragmento recente do *hip hop*, que focaliza o aspecto da violência, que gera o seu valor no mercado comercial.

A técnica do *scratching* ou *break spinning* é atribuída a Grandmaster Flash e Grand Wizard Theodore, pioneiros do *hip hop*, que começaram a girar o disco para trás, criando o som *scratch* e, assim, repetindo parte da música. Dessa forma, criaram um novo som a partir de sons gravados. *DJ* Cool Herk experimentou, acrescentando *breaks* (quebras percussivas) encontradas em gravações antigas no meio dos *hits* atuais. A redescoberta do "*Scorpio*", de Dennis Coffrey e "*Bongo Rock*", do *Incredible Bongo Band* atribuiu momentos dançantes

⁴⁴ GEORGE, Nelson. *Hip Hop America*. New York: Penguin Group, 1998, p. viii.

⁴⁵ *Id. ibid.*

para as músicas atuais. Este aspecto do *hip hop*, da reciclagem aberta para a criação-arte, tem provocado problemas com os direitos autorais do material, nas áreas de música e da dança.

O *break-dance* é apenas uma forma de dançar o estilo *hip hop*. O *break-dance* é uma forma atlética que expõe acrobacias, e é praticado em grupos que fazem desafios com outros grupos. No início, o *hip hop* era feito por grupos que se encontravam em um parque ou no terreno de uma escola, visando competir com outros grupos nessa forma de dança. Os dançarinos utilizavam acrobacias e o gestual para "lutar" com o outro, até que um dos grupos era declarado o vencedor. A arte do gestual tomou o nome de *pop-lock*, nome que chama a atenção para a percussividade dos movimentos. Quem consegue "zombar" do outro, com mais fluidez e movimentos inéditos, vira o vencedor. Essa arte tem se desenvolvido em competições internacionais. O grupo *American Bahia*⁴⁶, de Salvador, ganhou o prêmio de terceiro lugar na Copa do Mundo de Danças Urbanas, na França, em 2006. Este grupo ensaia na Escola de Dança da FUNCEB, e participa do evento "Pelourinho Dia e Noite".

O *break-dance* compartilha vários movimentos com a capoeira. A presença da capoeira em Nova Iorque associada à formação do *hip hop* criou um intercâmbio de explorações em movimentos que continuam a crescer. Atualmente, nos Estados Unidos, os eventos de *hip hop* são freqüentados por capoeiristas e *vice-versa*. O grupo de capoeira *UCA*, de Mestre Acordeon, abriga eventos de *hip hop*, faz apresentações de capoeira dentro de clubes de *hip hop* e mantém um grupo de performance que incorpora o *hip hop* como elemento estético das suas apresentações. O grupo de performance, para o qual coreografei em 2004, incorpora as linguagens da capoeira, do samba, do maculelê e do *hip hop*, costurando coreografias com estas modalidades da diáspora africana.

Existe um intercâmbio dessas duas formas de dança, no qual vários movimentos pertencem a ambas as formas. O giro na cabeça, o corta-capim, as paradas ou *freezes* nas mãos, e os saltos aparecem tanto na capoeira quanto no *hip hop*. O conceito de uma dança-luta e o elemento circular da roda, também se apresentam em ambas as formas.

O norte-americano Africa Bambaataa, outra figura chave no desenvolvimento do *hip hop*, fundou o Zulu Nation, em 1974, um coletivo de *DJs*, *MCs*, *breakers* (figura 11) e artistas de *graffiti*, que enfatiza a produção artística e condena a violência física. Este olhar da arte como meio de comunicação, que supera as dificuldades sociais e rejeita a violência, define a filosofia do *hip hop*, que se diferencia da filosofia dos desenvolvimentos comerciais, como o *ghetto rap*. Sobre esta filosofia da "velha escola de pensamento", o autor George⁴⁷, afirma

⁴⁶ American Bahia - Moisés Muniz Filho, Coordenador. <<http://www.orkut.com/bboymoisesamericanbahia>>.

⁴⁷ GEORGE. *ibid*, p. 20.

que:

What today is called "the old school" are the founding fathers, so to speak - a loose community of energetic, creative, and rather naive young people from the Bronx and upper Manhattan who reached adolescence in the '70s... By naive, I mean the spirit of openhearted innocence that created hip hop culture. The idea of parties in parks and community centers, which is celebrated nostalgically as the true essence of hip hop, means that money was not a goal.

O que hoje é considerada "a velha escola" são os pais-fundadores - uma comunidade de pessoas enérgicas, criativas e um pouco ingênuas do Bronx e de Manhattan do Norte, que atingiu a adolescência na década de 70. Ao utilizar o termo "ingênuo", quero dizer que tiveram um espírito de coração aberto na criação da cultura do *hip hop*. A idéia das festas nos parques e nos centros comunitários celebrada com saudade como a verdadeira essência do *hip hop*, indica que o dinheiro não era o alvo. (Tradução nossa).



Foto: Carlos Alexandre Marques, Salvador, 2007

Figura 11: Um movimento de *break-dance*, membro do grupo *American Bahia*.

APÊNDICE D: ELEMENTOS COMUNS DESSAS MODALIDADES DE DANÇA

O *samba-reggae*, a capoeira e o *hip hop* são formas transnacionais que se encontram no atlântico negro, cada uma com suas particularidades, resultando do seu ambiente dentro de um contexto sócio-cultural. Apesar das suas diferenças, podemos encontrar certos aspectos comuns às três modalidades, aparecendo em nível e intensidade variada para cada forma.

A música africana possui várias características distintas, as mais notáveis são: a natureza percussiva e a complexidade da estrutura rítmica. Existe um contraste entre o metro e o ritmo, que se expressa na forma de sincopa. Vários ritmos são sobrepostos uns aos outros, nem sempre encaixando no metro principal e, assim, criando uma música que é polimétrica além de ser polirítmica. As vozes são utilizadas de forma percussiva e *falsetto*, criando tons fora da escala musical ocidental. A estrutura do trabalho vocal utiliza a antífona ou "chamada e resposta".

A sincopa destaca as músicas provenientes da matriz africana daquelas que vêm baseadas nas tradições ocidentais. A sincopa, na sua forma mais básica, é a acentuação do tempo fraco num metro musical, ou seja, onde a música ocidental enfatiza 1, 2, 3 e 4, a música africana acentua o tempo entre 1 e 2, entre 2 e 3, etc., criando múltiplas subdivisões do ritmo. A sincopa cria um vazio no espaço. O ouvinte espera a marcação do tempo forte, que nunca vem, e, conforme o antropólogo Muniz Sodré⁴⁸: "É o corpo também que falta - no apelo da sincopa. Sua força magnética, compulsiva mesmo, vem do impulso (provocado pelo vazio rítmico) de se completar a ausência do tempo com a dinâmica do movimento no espaço".

Outro aspecto da música africana é o uso da antífona. A antífona é uma estrutura de composição musical e coreográfica, na qual existe um cantor ou dançarino principal e um coro. No caso da música existe uma pessoa que orienta a parte vocal cantando uma frase, que chama um retorno pelo grupo, sendo a repetição de uma parte da frase original, ou uma resposta poética. Este formato existe nas rodas de capoeira e no *hip hop*. Na capoeira, a antífona é o padrão principal. O único momento no qual a música da capoeira desvia da antífona, é na abertura da roda. Antes do jogo começar um cantor abre a roda com um solo ou ladainha⁴⁹, porém, este solo é apenas um prelúdio para a antífona que sustenta o jogo. O

⁴⁸ SODRÉ, Muniz. **Samba - O Dono do Corpo**. Rio de Janeiro: MAUAD, 1998, p.11.

⁴⁹ Ladainha - Forma de canção solo na capoeira, que "conta uma história, aonde a sua mensagem é transmitida para a roda e, principalmente, para os jogadores" (KALED, 2007). Diferente do corrido, que também conta uma história, a ladainha exige que o jogo pare, enquanto o solista canta. A ladainha, normalmente, inicia a roda de Angola e vem acompanhada pela louvação.

cantor, ou cantores principais (normalmente quem toca os instrumentos), canta uma música e os jogadores que formam a roda respondem em coro, e mantêm o ritmo da música batendo as palmas. No *hip hop*, o *MC* freqüentemente solicita a participação vocal e corporal do público, pedindo a repetição de frases curtas na música e indicando um movimento, *i.e.* jogar os braços no ar para um lado e depois por outro. Dessa forma, já observamos um outro aspecto da estética afro-descendente: a incorporação simultânea da dança e da música. O público não é passivo, ao contrário, o público é participativo na forma musical e corporal, tanto na capoeira quanto no *hip hop*. Os músicos tocam dançando, e os dançarinos participam da criação musical. Na roda de capoeira, os jogadores fortalecem o ritmo e mantêm o coro, enquanto esperam sua vez de jogar. Os músicos que tocam os instrumentos, também são jogadores. No *hip hop*, o *MC* é requisitado a dançar e utiliza o gestual para enfatizar as poesias que ele recita na forma de *rap*. No *samba-reggae*, os músicos incorporam o ritmo, ficando evidente o uso dos membros e do tronco na dança. No caso do *samba-reggae*, observamos a antífona acontecer no público dançante. Normalmente, há um líder na frente (mais próximo do palco) que inicia frases pequenas, gerando movimentos, que são repetidos pelo resto do público. O líder elabora um novo movimento e o público responde, executando-o. Observei e participei deste fenômeno entre o público, nas apresentações musicais em Salvador, entre janeiro de 2006 e fevereiro de 2007, das bandas: Olodum, Kissukila, Cortejo Afro e Márcia Short.

Por último, coloco os elementos de improvisação e de luta-jogo. A improvisação é um dos elementos fundamentais que diferencia a música africana da música ocidental. Por ser uma cultura oral, a música e a dança na cultura africana são passadas de uma geração para a outra nas suas formas puras. O aluno observa o movimento, ouve o ritmo e reproduz tal movimento (por imitação). Na tradição ocidental, a música e a dança são transcritas no papel e a tarefa do estudioso é o aperfeiçoamento de recriar aquilo que já foi criado, antes mesmo de criar novas obras próprias. Na forma africana, a criação acontece espontaneamente, junto com a passagem de informações corporais e musicais. As tentativas de anotar os ritmos africanos em concordância com a teoria ocidental têm produzido pouco material efetivo. A estrutura teórica ocidental não é suficiente para capturar todas as batidas e nuances sutis dos ritmos africanos⁵⁰.

O elemento de luta-jogo é o conceito básico que estrutura a capoeira, a *break-dance* e o *rap*. A comunicação em metáforas e adivinhações faz parte tanto da música africana, quanto do dialeto. O conceito de testar a sabedoria do outro é uma característica da comunicação

⁵⁰ GUERREIRO, Goli. **A Trama dos Tambores: A Música Afro-Pop de Salvador**. São Paulo: Editora 34, 2000.

africana, que aparece como alvo no jogo da capoeira e nas "lutas" verbais e corporais do *hip hop*. Essas lutas de conhecimento intelectual e corporal tomam a forma de improvisação⁵¹. Essa tradição desenvolveu a característica de zombar do outro na competição. Durante a colonização, os escravos africanos cantavam músicas ao desenvolverem suas tarefas, criando letras com significado duplo. Dessa forma, zombavam e insultavam os colonizadores de uma forma imperceptível por eles. Essa característica se mostra significativa na capoeira e no *hip hop*. A qualidade da técnica usada pelos capoeiristas, os *MCs* e os *break-dancers*, para zombar do outro determina a sua proficiência na forma.

⁵¹ SOUTHERN, Eileen. **The Music of Black Americans: A History**. New York: W.W. Norton and Co., 1997.

COTTRELL, Corey Ann. *Purê Mutt* – puro vira lata. 2007. 95f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escolas de Dança e Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

Autorizo a reprodução (parcial ou total) deste trabalho para fins de comutação bibliográfica.

Salvador - Bahia
10 de agosto de 2007

Corey Ann Cottrell