



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE DANÇA E ESCOLA DE TEATRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

RITA DE CÁSSIA NASCIMENTO RODRIGUES

***KOSSI D' OYA NA FESTA DE SANTA BÁRBARA:
O CORPO NUM PROCESSO CRIATIVO DA POÉTICA EM DANÇA***

**SALVADOR
2007**

RITA DE CÁSSIA NASCIMENTO RODRIGUES

***KOSSI D' OYA NA FESTA DE SANTA BÁRBARA:
O CORPO NUM PROCESSO CRIATIVO DA POÉTICA EM DANÇA***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Escola de Dança e Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de mestre.

Orientadora:

Prof^a. Dr^a. Suzana Maria Coelho Martins.

SALVADOR
2007

Biblioteca Nelson de Araújo – Teatro/UFBA

R696 Rodrigues, Rita de Cássia Nascimento.
Kossi d'oya na festa de Santa Bárbara: o corpo num processo criativo da poética em dança. / Rita de Cássia Nascimento Rodrigues - 2007.
158 f. : il.

Orientadora: Profª Drª Susana Maria Coelho Martins.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Programa de pós-graduação em artes cênicas, Escola de teatro, Escola de dança.

1. Dança. 2. Criação (artística). I. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. II. Título.

*A minha mãe Maria José,
ao meu filho Jonathas Rodrigues.*



“Na dança sagrada, enquanto o corpo do “cavalo” dorme, acorda do mundo do òrun, renovando a força da existência material e espiritual. A dança é a renovação do ser no mundo”.

Laroiê Kolódina!

AGRADECIMENTOS

Agradecemos, com entusiasmo, a todos aqueles que contribuíram direta e indiretamente para a construção deste estudo, principalmente as Dançarinas-intérpretes-criadoras (DICs): Maria Conceição do Amor Divino, Renilda dos Santos, Lorena Oliveira, Tariana Oliveira, Joselene Carvalho, Edilene dos Santos pois, sem elas, seria impossível essa empreitada. Salientamos especial gratidão a Prof^a. Dr^a. Suzana Martins pelo empenho dedicado a essa pesquisa, a Dr^a. Eloísa Domenici que nos orientou nos primeiros passos desse projeto, Aos professores: Armindo Bião, Sérgio Farias, Eliana Rodrigues, Graziela Rodrigues, Lêda Iannitelli, Lúcia Lobato, Dulce de Aquino, Leonardo Boccia, e a todos os colegas do PPGAC. Agradecemos, também, à Escola de Dança da FUNCEB nas pessoas das Prof^{as}. Lúcia Mascarenhas, Simone N. Gusmão, Beth Rangel, Lúcia Matos, Virginia Costa, estendendo a nossa gratidão a Prof^a. Emília Biancardi, a Iza Trigo pelo incentivo. Ao significativo empenho dos técnicos Amina Alakajika e Walter Freire, da Diretoria de Artes e multimídias da FUNCEB, sob a direção da Sr^a. Sofia Federico. Como também aos colegas que acompanharam o nosso registro final como: Anderson Rodrigo, Jorge Silva, Virginia Luz, Lêda Ornelas, bem como os que contribuíram com os registros de sons originais *In Loco* como: Pardal, Ricardo Costa, Ubirajara Monteiro. Destacamos nossa intensa gratidão aos que nos acolheram na pesquisa de campo, a exemplo do Senhor Fausto Damião, A *mameto* de inquite Sra. Estelita dos Santos, a *Iyalorixá* Maria de Oya e, especialmente, a todos os meus alunos e pessoas envolvidas nessa trajetória artística.

RESUMO

Este estudo analisa o corpo de dançarinas-intérpretes-criadoras (DICs), a partir da perspectiva de experienciar outro modo do fazer poético em dança. Foi desenvolvido com base na observação como principal ferramenta metodológica, tanto com relação à investigação empírica, realizada na festa de Santa Bárbara, que ocorre tradicionalmente no dia 04 de dezembro, no Centro Histórico da cidade de Salvador-BA, quanto no processo de criação realizado em laboratórios criativos. Essa dissertação tem como resultado o esboço poético do futuro espetáculo intitulado *Kossi D' Oya* que, atualmente, é constituído de três cenas – “Olho do Mundo”, “Ar em Cantos”, “Dentro de mim” – os quais são analisados à luz da Etnocologia, numa perspectiva estética criativa. O objetivo buscado foi refletir sobre como o corpo das DICs interpreta ou expressa a sua visão sobre essa manifestação cultural. Aprofundamos ainda reflexão sobre o corpo afro-descendente das mulheres-negras do Centro Comercial Santa Bárbara e do cortejo em procissão nessa festividade. Assim, a memória das DICs imersas nessa manifestação da cultura baiana ganha destaque, para o acolhimento dos referenciais objetivados à poética em dança.

Palavras-chave: corpo - processo criativo - poética - dança.

ABSTRACT

This study analyzes the body of Dancer-interpretor-creators (DICs) based on the perspective of experiencing another way of making dancing poetic. It was developed by observing, as a main tool, also relating to empiricist investigation, developed at the Santa Bárbara party, which traditionally takes place on the 4th of december. At the Historical Center in the City of Salvador-BA, except the process of creation which was developed in a lab. This essay has as a result a poetic design in the future show *Kossi D' Oya* which at the moment has three scenes –“Eye of the world”, “Nices things”, “Inside myself”– which are analyzed by the Etnocenology, from an esthetic and creative perspective. The objective was to reflect on how the body of DICs interprets or expresses its vision on that cultural manifestation. We reflect deeply about the afro-descendant body of black women in the Commercial Center Saint Bárbara and in the procession during the party. That way, in memory of the DICs in this manifestation about Bahia culture it stands out, shelter of the theoretical support objectified to the poetical one in dance.

Key-words: body - creative process - poetical - it dances

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1 – Saída do cortejo em procissão da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos	27
Ilustração 2 – Quatro imagens da Santa Bárbara brasileira das quatro corporações dos bombeiros.....	29
Ilustração 3 – Santuário do Centro Comercial Santa Bárbara (04 de dezembro 2005)	38
Ilustração 4 – Iguarias ofertadas aos orixás (04 de dezembro 2005)	38
Ilustração 5 – O povo de Santo nos preparativos do mercado	45
Ilustração 6 – Ogãs tocam no grupo cultural Afoxé Coriefan.....	52
Ilustração 7 – Entrado do cortejo em procissão na corporação dos bombeiros.....	54
Ilustração 8 – “corporificação”	58
Ilustração 9 – Primeira DIC na Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos	79
Ilustração 10 – Preparativos do Centro Comercial Santa Bárbara	89
Ilustração 11 – Corporificação em uma filha de Oya no meio da multidão	105
Ilustração 12 – Gesto que rememora o santuário de Santa Bárbara	128
Ilustração 13 – A imagem da Santa na memória da DIC.....	132
Ilustração 14 – O significado da mulher búfalo surge nos corpos	133
Ilustração 15 – A corporização dos ventos no corpo que dança a poética	135
Ilustração 16 – O sentimento interior pulsa nas ações corporais	139
Ilustração 17 – Black-out – término da segunda cena.....	139
Ilustração 18 – Corpo desliza sobre o pano dando início a terceira e última parte	141
Ilustração 19 – A morte.....	141
Ilustração 20 – O òruns de Oya	142
Ilustração 21 – A impetuosidade de Oya.....	143
Ilustração 22 – Enrosca-se escutando o tempo	145
Ilustração 23 – Transmutação entre o àiyé-òrun	145

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	10
INTRODUÇÃO.....	12
DO PRESSUPOSTO ETNOCENOLÓGICO.....	12
DA CONTEXTUALIZAÇÃO DO TERMO DICS.....	14
DAS REFERÊNCIAS TEÓRICAS NO PROCESSO CRIATIVO.....	15
DO REFERENCIAL QUE SUSTENTOU NOSSO ESTUDO SOBRE: A FESTA E A POÉTICA.....	18
METODOLOGIA.....	22
PARTE I - O QUE É A FESTA.....	25
1.1 A FESTA.....	27
1.2 A PRESENÇA DA MULHER NEGRA NO MERCADO DE SANTA BÁRBARA.....	33
1.3 O CARURU DO MERCADO.....	43
1.4 OS “VIVAS!”.....	47
1.5 O CORTEJO.....	54
1.6 A TRANSIÇÃO.....	61
PARTE II - CORPO IMERSO NA CULTURA.....	65
2.1. SOBRE QUE CORPO SE ENUNCIA?.....	65
2.1.1 Preparação e imersão das DICs no “Corpo Festivo”.....	69
2.1.2 Os preparativos da Igreja e do Mercado.....	71
2.2 MEMÓRIAS DO CORPO QUE DANÇA.....	76
2.2.1 Imagens e questões do corpo num caminho criativo.....	76
2.2.2 - O real se diviniza em mim.....	79
2.2.3 Querer fazer e não poder.....	89
2.2.4 O rastro transgride e cria.....	101
2.2.5 O pulso entre nós.....	104
2.2.6 Dentro de mim.....	109
2.3 CONCEPÇÃO E ORGANIZAÇÃO DAS CENAS.....	116
2.3.1 Olho do Mundo.....	116
2.3.2 Ar em cantos.....	118
2.3.3 - Dentro de mim.....	118
2.4 O TEMPO COMO FATOR NA CONSTRUÇÃO DO AQUECIMENTO CORPORAL.....	119
PARTE III – CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	126
3.1 ANÁLISE DO ESBOÇO POÉTICO.....	126
3.1.1 Cena I – “Olho do mundo”.....	128
3.1.2 Cena II – “Ar em cantos”.....	135
3.1.3 Cena III – “Dentro de Mim”.....	141
CONCLUSÃO.....	147
BIBLIOGRAFIA.....	149
ANEXO A.....	152
ANEXO B.....	158

APRESENTAÇÃO

Este estudo se insere na linha II do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, intitulada Matrizes Estéticas na Cena Contemporânea. Trata-se de um estudo do processo criativo em dança. No início, fomos orientadas pela Prof^a. Dr^a. Eloísa Domenici Leite que apresentou um percurso possível, com a proposição do “corpomídia” e, posteriormente, pela Prof^a. Dr^a. Suzana Maria Coelho Martins que acompanhou todo o processo de reestruturação do projeto numa perspectiva etnocenológica e estética, até a escrita da dissertação.

Intencionávamos realizar uma experiência investigativa que propiciasse outro modo de organizar a criação poética em dança. Nosso olhar esteve focalizado no corpo de dançarinas imersas na festa de Santa Bárbara, tradicionalmente realizada no dia 04 de dezembro, na cidade de Salvador (Bahia). Trazemos reflexões sobre nossas observações nessa manifestação cultural, na qual a memória das Dançarinas-Intérpretes-Criadoras (DICs) acionou materiais que foram reconhecidos nos laboratórios e geraram a significação poética. Assim, elas interpretam suas próprias construções, no atual esboço da criação, sob nossa direção artística.

Essas reflexões surgiram com as experiências vividas tanto na pesquisa de campo, quanto durante as etapas de criação e apresentação da futura obra *Kossi d' Oya*. Atualmente, essa encenação é composta de três cenas, registradas em vídeo, que ilustram a defesa desta dissertação. Acreditamos que a experiência desenvolvida possa auxiliar professores, criadores e interessados em dança.

Como educadora, dançarina e criadora, os aprendizados com projetos desenvolvidos ao longo da nossa carreira profissional contribuíram para o mergulho na pesquisa acadêmica. A princípio foi necessário entender como transformar a prática da investigação de campo em criação coreográfica, num objeto de pesquisa. A esse respeito, o Prof. Dr. Armindo Bião (2000, p.255) nos traz a seguinte consideração: “Não se faz arte sem pesquisa, sobretudo na Universidade; o que é escasso é o processo rotineiro de sistematização”. Assim, fomos motivadas a

mergulhar nessa pesquisa acadêmica, com vistas a sistematizar os resultados obtidos em campo para o processo criativo, juntamente com a manifestação do corpo da festa de Santa Bárbara, sobre a qual há escassa literatura.

O estudo aqui apresentado é composto de introdução, seguido de três partes. A primeira é intitulada “O que é a Festa”, com os seguintes temas: a presença da mulher-negra no Centro Comercial Santa Bárbara; o caruru do mercado; os “Vivas”; o cortejo; e a transição. A segunda parte destaca “O Corpo Imerso na Cultura” com os temas sobre que corpo se enuncia? Memórias do corpo que dança; concepção e organização das cenas; o tempo como fator para a construção do aquecimento corporal. E a terceira aborda as considerações finais, seguida de referencial e anexo.

INTRODUÇÃO

DO PRESSUPOSTO ETNOCENOLÓGICO

A nossa proposta convergiu para o estudo da Festa de Santa Bárbara e para o processo criativo, visando uma outra organização da criação à luz do viés artístico. Acolhemos a Etnocenologia, termo forjado na Fundação da sede da Unesco, a 03 de maio de 1995, em Paris, com um colóquio realizado em Cuernavaca, Morelo, no México (1996) e em Salvador, na Bahia em (1997). Com essa proposição, circunscrevemos nosso objeto de estudo, tendo em vista que ela “associa disciplinas científicas dedicada à exploração e a análise do comportamento humano {...} e as ciências da arte”, como nos esclarece Pradier (1996, p. 19). O paradigma “etno” diversidade cultural da humanidade nasce com as ciências do folclore e se inscreve em distintas áreas de conhecimento, em diferentes períodos, desde o século XVII. De acordo com Bião (1995, p. 17), a palavra “etno”, designa “o que é pertinente a um grupo social, um povo, uma nação”; “ceno¹” corpo do artista no espaço; “logia” “estudo sistemático”. Pradier (1995) ressalta ainda que “o termo Grego *Skeno* designa a extrema diversidade das práticas e seu valor fora de toda referência de um modelo dominador”. Essa linha teórica nos chamou atenção, a partir da proposição do “conceito novo” Khaznadar² (1997) que se impõe à necessidade de comungar os saberes dos práticos “ao estudo destas formas espetaculares, pois só os práticos detêm o “saber” e a “habilidade” que são os elementos essenciais para este estudo, na medida em que freqüentemente a habilidade não é codificada e se transmite de mestre a aluno, de geração em geração” como nos revela. Esse dado uniu-se a apetência adquirida com a experiência empírica, anteriormente realizada com os mestres populares e pessoas

¹ Segundo Bião (1995, p. 17) “cobrindo um grande conjunto de significados, simultaneamente os sentidos de abrigo provisório, templo, cena teatral, local coberto onde os atores punham suas máscaras, banquete sob uma tenda, corpo humano, mímicos, malabaristas e acrobatas apresentando-se em barracas provisórias em momentos de festa – todos esses sentidos nos remetem a idéia de ceno na palavra Etnocenologica”.

² Chérif Khaznadar, diretor-fundador de la Maison des Cultures du Monde, é um dos membros fundadores em 1995 do conceito de etnocenologia, a saber, (por ordem alfabética): André-Marcel d’Ans, Jean Duvignaud, Françoise Gund, Chérif Khaznadas, Jean Marie Pradier.

da comunidade, no âmbito das rotinas³ do dia-a-dia, nos preparativos e realização dos ritos nas manifestações populares tradicionais.

Os aprendizados da dança, do ritmo, dos cânticos e tudo que consiste o “Corpo Festivo” (Rodrigues, 1997) das tradições populares, só foram possíveis com alteridade, capacitando-nos conhecer o outro, a partir da observação sobre o nosso próprio corpo que dançava na cena espetacular. Nesse sentido, a 12ª categoria⁴ Bião (1995) nos aponta que: “sem alteridade não há estética, que é a capacidade humana que permite conhecer o outro por meio de si próprio. Não se sente o que existe completamente fora de si. Sem forma não há relação, sem cotidiano não há extraordinário e sem coletivo não há pessoas”. O que significa dizer que os desdobramentos dos aprendizados em diferentes tradições da cultura e de outros processos criativos, antes experienciados, marcaram o nosso olhar nesse caminho da criação, elegendo as DICs para viver essa alteridade na multiculturalidade implicada no “Corpo Festivo” e na Poética. Entretanto, devemos ressaltar que estávamos interessadas em observar e analisar essa manifestação do ponto de vista da tradição africana, especificamente, as “práticas espetaculares” da cultura e do corpo negro.

Nessa linha de estudos, Bião, (2002, p. 634) nos aponta que, o conceito de multiculturalidade “reconhece a co-existência de matrizes culturais diversas em fenômeno contemporâneos, caracterizados pela dinâmica de contato interculturais, e pela criação de novas formas de espetáculo”. Nesse sentido, Greiner (2002, p.635) aponta que o contato intercultural “caracteriza-se pelas transformações que correspondem a aspectos de culturas sintetizadas em uma forma nova que diferencia das outras culturas anteriores”. Essa proposição nos fez refletir sobre o contexto intercorporal que se deu no comportamento das DICs, nos dois ambientes de investigação: a festa e o laboratório criativo. A multiculturalidade, então, amparou nosso discurso sobre a diversidade das culturas africanas na Bahia implicadas nos festejos a Santa Bárbara e a divindade *Iansã Oya*, as quais co-existem tanto no corpo da festa quanto no corpo das DICs. Porém, para circunscrever esse estudo

³ Bião em seu artigo “Estética Performática e Cotidiana” Conferência de Abertura do I Seminário Nacional sobre Performáticos, Performance e Sociedade, Brasília, revela que se trata da experiência sensorial da expressão da alteridade; ou ainda, “o conhecimento da forma pela qual essas duas ações interdependentes e caracterizadoras da vida humana se revelam ao conhecimento”. Tece argumentação sobre 15 tópicos, destacando no 7º tópico que, “os ritos e as rotinas do dia-a-dia desempenham-se em função de comportamentos esperados diante das mesmas circunstâncias ou de circunstâncias reconhecíveis pelo imaginário como algo já conhecido”.

⁴ Idem p. 15.

fora necessário compreender em que medida o corpo das DICs estava imerso na Festa de Santa Bárbara e como elegeria elementos multiculturais/ religiosos que pudessem ser referenciais e que subsidiariam a criação da poética, tendo como pressuposto o corpo das dançarinas e também o corpo coletivo dos participantes que se inscreveriam nesse contexto da criação. Perseguimos identificar como esse problema poderia ser definido nesse campo de investigação.

DA CONTEXTUALIZAÇÃO DO TERMO DICS⁵.

Os conhecimentos que as DICs desenvolveram, através de formação sistemática, nos distintos processos criativos que fizeram parte da formação em dança, foram relevantes na perspectiva deste estudo, assim como as práticas de aprendizagem desenvolvidas nos ritos da vida religiosa e nessa manifestação da cultura. Nesse sentido, elas enunciavam o prazer com que se dedicavam a essa qualidade de experiência, sustentadas pela curiosidade de conhecerem o tipo de motivação que surgia em seus corpos, a partir dos campos simbólicos. Como pesquisadora, olhávamos para esses corpos de ex-alunas e atuais DICs, como pessoas diferentes e sensíveis, com suas próprias visões sobre a cultura e a religião em que estavam inseridas. Frente a essas visões de cultura, concordamos com o conceito de Geertz (1989, p. 66), quando destaca que o conceito de cultura e religião, no qual ele explica: “Um padrão de significados transmitidos historicamente, incorporado em símbolos, um sistema de concepções herdadas expressas em forma simbólica, por meio dos quais os homens comunicam, perpetuam e desenvolvem seu conhecimento e suas atividades em relação à vida”. Vale destacar que, essa conceituação está conectada às questões que as DICs enunciavam nas suas primeiras experiências criativas.

Nesse estudo ressaltamos que, a compreensão que temos do termo DICS está aqui associado a como os corpos reconheciam traços adquiridos pelo processo

⁵ Esse termo foi identificado nos laboratórios criativos realizados no segundo semestre de 2005 e, posteriormente analisados, contextualizados e registrados nessa dissertação.

de endoculturação⁶, surgindo à liberdade de pertença, que estivera implicada no conhecimento de si – mesma e do outro, num processo intercorporal, no ato criativo. Em outras palavras, trata-se de reconhecimento do processo de apreender e de ser educado em uma cultura e religião, desde a infância, a qual evidência caracteres biopsicológicos e de aprendizagem. Estes se presentificam num ato transformador da cultura, com seus símbolos, além de propiciar interação dinâmica e inovadora, com liberdade de escolha, que esteve associada à cultura ancestral, como parte da história desses corpos. Portanto, distanciando-se do tratamento que se dá a dança e religião negra, no corpo que reproduz o objeto, no contexto dos aprendizados dos grupos para-folclóricos. Os corpos são únicos e, ao mesmo tempo complexos, por ser um todo que entrelaça os sistemas físico, psíquico, social, cultural e espiritual. E, contudo criam, numa esfera intercorporal esse outro caminho de organizar o fazer poético. Ousamos, então, dizer que, o termo intercorporal está relacionado com aspectos da criação que emergiram entre e nos corpos das DICs, entrelaçando significados e construindo outra organização do fazer criativo, à medida que cartografava a poética.

DAS REFERÊNCIAS TEÓRICAS NO PROCESSO CRIATIVO

Nessa expectativa, buscamos Ostrower, educadora, artista e pesquisadora incansável de processos criativos, com publicações significativas nessa área de conhecimento. Ela nos trouxe acentuada contribuição para compreensão do comportamento das DICs imersas no Corpo da Festa e nos laboratórios criativos, as quais acionavam a memória corporal e afetiva e, portanto, subjetiva. Concordamos com Ostrower (1987, p. 18), quando esclarece: “o homem, evocando um ontem e projetando-o no amanhã, dispõe, em sua memória, de um instrumental para, em tempos vários, integrar experiências já feitas com novas experiências que pretende fazer”. Revela-nos ainda que, “do ponto de vista operacional, à memória

⁶ Marccone & Presotto (2006, p. 47) relatam que o termo se refere ao “processo de ‘aprendizagem e educação em uma cultura desde infância’ é chamado *endoculturação* tanto por Felix Keesing quanto por Hoebel e Frost. Herskovits emprega o termo *endoculturação* para conceituar a mesma coisa, significando, além disso, o processo que estrutura o condicionamento da conduta, dando estabilidade à cultura”.

corresponderia uma retenção de dados já interligados em conteúdos vivenciais”. Significa dizer que, no ato criativo, as circunstâncias estimularam o surgimento das questões afetivas na memória das DICs e reavivaram os conteúdos anteriormente vividos nessa manifestação cultural, os quais foram relacionados e analisados, criando, assim, a poética. Esse procedimento sedimentou o ato criativo, sendo a memória corporal utilizada como guia, articulando limites entre o que lembravam, pensavam e imaginavam para, então, selecionar, aceitando ou rejeitando o que conheciam.

Esse estado sensível de ordens física e psíquica demanda certa tensão e nesse sentido Ostrower (1987, p. 27) destaca: “A criatividade, como a entendemos, implica uma força crescente; ela se reabastece nos próprios processos, através dos quais se realiza”. Para ela, essa vitalidade seria o tônus psíquico, ou seja, os sentidos que ativa o preexistente ao agir, sendo indispensável à ação e, também, passível de intensificação. Desse modo, as DICs investigaram a si mesmas e compreenderam os princípios por elas experimentados com a alteridade, surgindo as seguintes indagações iniciais em cada corpo: Como surgiriam as motivações? Como essas motivações poderiam transformá-las (as DICs)? Como elas poderiam criar, transformando essas motivações?

Essa ação motivadora se instaurou no ambiente da festa e nos laboratórios de criação de maneira que, no primeiro espaço, à medida que elas observavam atentamente os elementos culturais/ religiosos que alcançavam, seus corpos iam sendo sensibilizados pelo objeto alcançado e, simultaneamente, esse estado de sensibilização, alterava o objeto, em função do seu próprio conceito sobre ele, ou seja, a visão que as DICs possuíam sobre os símbolos que se apresentavam aos seus olhos. No segundo espaço, o da criação, a ação motivadora se processou da mesma forma, pois à medida que as imagens iam sendo percebidas, introjectadas e recordadas, elas acionavam os registros da memória corporal, os quais estimulavam estados sensitivos, que foram sendo utilizados como “motor” (Rodrigues, 1997) da criação.

Destacamos o estudo de Rodrigues (1997) que tem formado um corpo de pesquisadores nessa área da dança do Brasil, sendo o mesmo imprescindível pressuposto teórico para a natureza do nosso estudo. Vale pontuar que o seu conceituado trabalho faz parte de uma metodologia bem definida por ela⁷, com o

⁷ Rodrigues, Graziela Estela Fonseca. *Bailarino – pesquisador – intérprete: processo de formação*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

método Bailarino-Pesquisa-Intérprete (BPI), o qual ancora a disciplina dança do Brasil, na Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP - São Paulo. Esse método aponta significativo horizonte nessa seara de conhecimento, que trata do corpo inserido no contexto de sua própria cultura. Segundo a autora “o método está calcado no co-habitar com a fonte”, tendo como referência o corpo do BPI inserido numa manifestação cultural brasileira. O principal objetivo é voltado para a estética brasileira, tendo em vista o panorama das manifestações populares, como expressões baseadas na tradição e na inovação, cujos padrões não passaram pelos moldes acadêmicos e, por isso, para nos, talvez, sejam populares. A estética brasileira proposta por essa autora está voltada para despertar no bailarino à emoção por meio da contemplação dos sentidos, adotados para criação de sensibilidade, tendo por finalidade o conhecimento da arte da dança do Brasil. E nesse sentido ela afirma que, “o corpo-sentido é sistematicamente trabalhado”.

Para sustentar o estado propiciador à criação, cada DIC utilizou-se de suas idiossincrasias no ato de perceber e evocar as imagens antes vividas, para revelar ao espectador o desejo de comunicar o que foi por ela transformado, a partir de sua ação reflexiva e criativa sobre o objeto referencial acolhido. Nesse sentido continuamos com o pensamento de Ostrower (1999, p.28):

“Os pensamentos se enlaçam com emoções e sentimentos de auto-afirmação e também com intenções”. É sobremodo significativo que o termo ‘perceber’ seja sinônimo de ‘compreender’. O referencial somos nós mesmos, tentando esclarecer melhor o sentido de nosso ser e nos compreender. Daí o conhecimento maior sobre o mundo levar a um conhecimento maior sobre a nossa identidade”.

O ato de se auto-perceber fez com que as DICs interagissem com o ambiente da festa. Elas acreditavam que poderiam tecer diálogos comunicativos, proporcionando a continuidade de suas reflexões aos espectadores no ato de tornar pública a obra poética. Os diálogos entre esses corpos foram exercitados a partir das imagens armazenadas, transformadas e interpretadas, simultaneamente. Dessa interação surgiu a identificação mútua com o referencial – a imagem de Santa Bárbara e a divindade *Iansã Oya* como conceito do imaginário popular. As imagens individuais evocadas no processo de criação promoveram sensações acionadas no ato criativo. Ali, a respiração, a pele, os ouvidos se entrelaçaram, buscando construir o pulso coletivo em seus próprios corpos. Assim, o corpo das DICs passa a ser

transformador do objeto, desenvolvendo fluxo constante de informações vinculadas às questões surgidas com e no corpo, as quais interagem com os acontecimentos cotidianos que estiveram relacionados ao referencial e, com ele, outras imagens provinham na construção da idéia, dos corpos e, conseqüentemente, da cena, atentos as transformações inacabadas nesse processo criativo.

DO REFERENCIAL QUE SUSTENTOU NOSSO ESTUDO SOBRE: A FESTA E A POÉTICA.

Na Festa discutiremos sobre a intensa participação das mulheres-negras e, com elas, a sua religiosidade do candomblé. As questões surgidas nos primeiros encaminhamentos dessa pesquisa e dos laboratórios levaram a nossa orientadora Suzana Martins sugerir que o objeto de estudo deveria se concentrar nas atividades festivas do mercado de Santa Bárbara e o corpo negro. Para tanto, além da pesquisa de campo, foi realizada a pesquisa documental através dos periódicos jornais, desde a década de 70, em detrimento da escassa referência bibliográfica sobre a festa de Santa Bárbara. Simultaneamente, apropriamo-nos dos seguintes autores: Armindo Jorge de Carvalho Bião (1995), quando se remete as matrizes estéticas africanas como “filhas de uma mesma mãe”, para contextualizar as diferentes etnias africanas implicadas na festa. Martine Segalen (2002) que nos aponta considerações teóricas sobre a noção de ritos e rituais; Muniz Sodré (1999), que aborda o fenômeno do “trans-humano” e a interculturalidade das matrizes africanas do candomblé; e Jocélio Santos (2005), que destaca a “confluência de gêneros na festa de Santa Bárbara em Salvador”; Ruth Landres (2002), que aponta a importância das mulheres negras, vendedoras do antigo mercado de Santa Bárbara (*Iyalorixás* e filhas-de-santo); Terezinha Bernardo (2003), que ressalta as organizações *Ialodês* e *Gueledês* nos mercados da África; *Iyalorixá Mãe Stella Ode Kaiodé*⁸ que nos trouxe contribuições sobre a religiosidade do candomblé (2002); Acolhemos também as publicações

⁸ *Iyalorixá* do Terreiro *Axé Opô Afonjá*, situado no bairro de São Gonçalo, na cidade do Salvador, na Bahia.

provenientes da pesquisa de doutorado intitulada *A Study of the Dance of Yemanjá in the Ritual Cerimonies of the candomblé of Bahia* (1995), da orientadora deste estudo, Suzana Martins, que aponta referências sobre a compreensão da força cósmica dos orixás na festa pública do candomblé, o mito *Oya* e a definição sobre o processo de corporificação do filho(a)-de-santo. Para discorrermos sobre o processo criativo, além de Ostrower e Rodrigues, nos apoiamos nos seguintes autores: Claude Lépine (2000), que nos trouxe referências para tecer esclarecimentos sobre o corpo na concepção nagô; Juana Elbein (1986) que referencia o mito de *Oya*, destacando elementos da “concepção de mundo iorubana”; Maffesoli (2007) que nos trouxe a alteridade atribuída à ética ao corpo e as suas apetências e inapetências refletidas nesse estudo; Gleason (2006), que nos trouxe também informações sobre o mito *Oya*; Marconi e Presotto (2006) com o processo de endoculturação; Geertz (1989), com o seu conceito de cultura - a cultura mente e cérebro /cérebro mente e cultura tratando a metáfora “olho do mundo”; e o saber local (2007); Damásio (2000), através do qual encontramos a discussão biológica das emoções associadas à capacidade do auto-conhecimento. Para a análise do esboço poético em dança, ressaltamos Ostrower (1987-1999), a qual nos esclarece sobre a percepção do fenômeno e a interpretação; Pavis e Godart (2003), sobre o gesto como impossibilidade de reprodução idêntica; e a poesia de Botas que referencia a divindade *Oya* (1997).

Na primeira parte intitulada “O que é a Festa”, discorreremos sobre a manifestação de matriz católico-cristã, demarcando os três lugares onde acontecem os festejos à Santa Bárbara e a *lansã*. Destacamos a presença marcante da mulher-negra (*Iyalorixás, Mametos de inkice*) no “antigo mercado” e no atual Centro Comercial Santa Bárbara. Local, onde a tradição se fez notar, pelo imaginário popular, como festa de negros. Sinalizamos a espetacularidade dos “Vivas”, que presentifica-se no corpo dos devotos no cortejo em procissão, que liga os três pilares da festa. Ressaltamos os períodos de transições em que os conflitos são evidenciados pelos acontecimentos num trânsito que conecta o passado ao presente e, possivelmente, ao futuro antevisto.

Na segunda parte intitulada “Corpo Imerso na Cultura”, abordaremos como o corpo das DICs inseridos em sua própria cultura enunciava a sua herança genética: *lansã Oyá*, símbolo nagô. As memórias do corpo que dança trazem imagens e questões num caminho criativo. Inicialmente, nos processos criativos, essa

referência ativava a memória corporal e gerava a construção individual. Posteriormente, esses materiais investigados interagiam num contato intercorporal (das DICs), cujo caráter transformador e inovador corresponderam às experiências antes vividas na pesquisa de campo. As construções que provinham com e nos corpos das DICs, iam cartografando as cenas de maneira que: o que provinha em um corpo era transmitido para o outro, que sensualizava a informação contagiando-se, mutuamente. Contudo, essa experiência com a criação nos levou a contextualizarmos a nossa visão sobre o nome: dançarinas-intérpretes-criadoras – DICs, as quais trouxeram questões referenciais que nos fizeram refletir sobre como suas indagações geraram a concepção das cenas: “Olho do mundo”, “Ar em cantos”, “Dentro de mim”, revelando esse outro modo de organizar a criação em dança, resultando no atual esboço denominado *Kossi d’ Oya*.

Na terceira parte intitulada “Considerações Finais”, abordaremos a análise das cenas do esboço poético. Concluimos que as DICs foram estimuladas a refletir sobre elas mesmas ao interagir com a sua cultura, configurando a sua visão de mundo na sua própria criação. As diferenças individuais revelaram suas próprias histórias e traçaram a identidade de cada ser. O estudo resultou numa identidade cultural brasileira, promovendo afirmação e valorização da religiosidade negra, instituída nesse “Corpo Festivo” afro-baiano.

Vale ressaltar que, inicialmente, perseguíamos esclarecer os processos de criação que orientavam nossas ações, enquanto criadora e pesquisadora. Buscávamos refletir sobre as questões metodológicas, na medida em que as inquietações emergiam numa relação com a produção prática e teórica, na possibilidade de que as respostas às minhas próprias indagações pudessem servir para iluminar outros estudos.

Intencionávamos, então, estudar o corpo de dançarinas negras imersas nesse ambiente da cultura, numa perspectiva etnocenológica, observando as experiências sensoriais como elemento norteador de nossa pesquisa. Essa iniciativa nos levou a ingressar no curso de mestrado do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. Nesse conceituado curso, o conhecimento acadêmico mesclou-se com o empírico, acolhendo a formação em dança, no instigante entrelaçamento entre o corpo e a cultura, na significação da atual poesia.

Acreditávamos que, após a finalização deste estudo, novas indagações surgiriam nesse campo do saber, ainda muito pouco estudado e pesquisado por profissionais da dança. Pretendíamos, também, que o resultado mediasse a apreensão nesse âmbito do conhecimento, relacionando-o ao contexto simbólico/institucional e cultural, na possibilidade da arte-educação, o que nos move para continuarmos a aprofundar nosso estudo com o ingresso no curso de doutorado.

METODOLOGIA

Este estudo se inseriu no campo das pesquisas qualitativas, descritivas, auxiliadas pelos dados etnográficos. Buscamos a possibilidade de ressaltar como os dados se apresentavam no local dos festejos de Santa Bárbara e como suas especificidades espaciais e temporais evidenciavam o caráter renovador desse contexto cultural e religioso que gerou a poética em dança.

Iniciamos a pesquisa, selecionando três dançarinas da Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia - FUNCEB, para sensibilizá-las através do seu próprio “olhar” ativado, durante a pesquisa de campo. Ao interagirem no local — o mercado de Santa Bárbara — com as pessoas que preparavam os festejos e participantes em geral, buscamos compreender como as situações se ordenavam e como as organizações humanas dinamizavam o ambiente, instituídas no cotidiano dos preparativos da festa, que foram seguidos em três momentos do evento. Dessa maneira, nos distribuímos entre as datas: nos dias 03 e 04 de dezembro do ano de 2004 e 2005.

No dia 03, participamos dos preparativos dos andores na Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos; do corte dos quiabos para a preparação do caruru, no atual Centro Comercial Santa Bárbara e também do corte de quiabos realizado pelos bombeiros da Corporação. No dia seguinte, 04 de dezembro, iniciamos com a observação do rito litúrgico, a partir das 7h00 da manhã, realizado na Igreja N. S. do Rosário dos Pretos⁹. Depois fomos para o rito do “*Padê de Exu*”, no “mercado”; retornamos para a saída do Cortejo em procissão que se deslocava para a corporação dos bombeiros e seguia em direção ao Centro Comercial Santa Bárbara, finalizando na Igreja de N. S. do Rosário dos Pretos.

Nosso objeto de observação nesse processo de preparação foram as experiências sensoriais dos devotos, que expressavam os sentimentos de fé, finalizando em conagração coletivo às divindades católicas e do candomblé. Essa tradição, para nós, pode ser caracterizada como um sistema dinâmico, que promove conexão com vários elementos culturais: o cântico, o ritmo, a sonoridade,

⁹ No ano de 2004 houve alteração da saída do cortejo de procissão para as 10h30, em detrimento da inclusão da missa campal no roteiro da festa.

as danças, os gestos e movimentos, os objetos, emblemas e símbolos e “corporificações” que se apresentaram, especialmente, no entusiasmo da multidão em louvor a Santa Bárbara e a *lansã Oya* com os “Vivas”. A vida cotidiana e suas ações se tornaram essenciais ao olharmos as situações ordenadas, absorvidas e entendidas nos três momentos da festa.

A intimidade com esse ambiente nos permitiu alcançar certos aspectos do comportamento dessa coletividade, cujas referências ganharam vida no corpo das DICs, interagindo com a própria religiosidade delas. Nesse contexto, elas estiveram atentas para os objetos, os símbolos, as texturas, os sons, as formas e as cores, durante os espaços percorridos. As associações envolviam a plasticidade dos ritos, surgindo na memória corporal elementos essenciais que as possibilitaram o reconhecimento dos aspectos relevantes para a construção dos corpos e das cenas, durante o processo de criação.

Em 2004, a nossa equipe contou com a participação de três dançarinas-interpretes-criadoras (DICs), dois músicos percussionistas e um profissional de vídeo. Em 2005, essa equipe foi composta por mais duas dançarinas e um músico que registrou os sons ambientais da festa, coletando material, a partir de 1h00 do dia 4 dezembro até às 14h00 dessa mesma data. Ali registramos todos os preparativos: dos ritos mais secretos realizados no Centro Comerciais Santa Bárbara, até a finalização do Cortejo em procissão, na Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos.

Os diários de campo e de laboratórios criativos consistiram numa das atividades desempenhadas pela equipe, durante a primeira e a segunda etapas da investigação. Registramos todos os encontros do processo de criação, em câmara de vídeo. Esses instrumentos nos ajudaram a reconhecer os aspectos significativos que validaram a pesquisa e nos fizeram compreender como a diversidade cultural e a riqueza dos elementos adquiridos no trajeto desse estudo possibilitaram o desenvolvimento do processo criativo. Os instrumentos facilitaram o acesso aos materiais, renovando as situações antes vividas na pesquisa de campo, ao mesmo tempo em que geraram outros materiais à criação. Eles serviram, também, para a análise dos resultados criativos, efetivados pelo grupo laboratorial, ao final de cada encontro.

Na segunda fase da pesquisa, refletimos sobre os materiais coletados através do levantamento bibliográfico. Buscamos autores que evidenciaram a importância desse objeto de estudo. Os materiais colhidos *in loco* nessa manifestação foram auxiliados, simultaneamente, pelo embasamento teórico do objeto, para que

podéssemos refletir sobre o ato criativo, nos laboratórios de improvisação e criação coreográfica. A familiaridade com o ambiente investigado, com a participação das observações-participantes, a pesquisa documental e o entrelaçamento das referências bibliográficas fizeram-nos adentrar nas nuances de relações que se movimentavam, facilitando, assim, a compreensão dessas experiências em suas singularidades. Essa pesquisa promoveu certa interação e valorização da mulher-negra, com o poder de pertença da sua religiosidade no corpo da festa e da poética.

Nesse sentido, o olhar da pesquisadora buscou analisar os dados coletados e suas correlações com o contexto estético e cultural, considerando-os como universos distintos, constituindo-se num fluxo e refluxo de convivências religiosas nas duas estâncias acima citada. Por um lado, observamos a significativa importância das matrizes de origem africana, relacionadas a ancestralidade do mito *Iansã Oya*, numa contínua renovação no corpo dessa festividade. Por outro, essa história se renova no corpo das DICs, ao emergir a memória genética ligada à *Iansã Oya*, que constrói a dança que se quer dançar.

A elaboração e redação desse estudo e pesquisa constaram de análise interpretativa do contexto, destacando referências tanto teóricas quanto empíricas, sendo selecionadas para os laboratórios criativos. Refletimos sobre os procedimentos utilizados nos processos criativos e na montagem dessas cenas, ainda provisórias. A contextualização da análise e a descrição visaram enfatizar o tratamento cenográfico como, por exemplo, o figurino, adereços, iluminação, numa tentativa de buscar certa congruência com a estética dessa festividade.

A documentação dos registros finais foi realizada pelo profissional Walter Freire, membro da equipe de técnicos do Teatro "Xisto Bahia", no dia 03 de maio de 2006. A configuração desses materiais em mídia de DVD foi feita pela cineasta Amina Alakajika, funcionária da Diretoria de Artes e multimídias da Fundação Cultural do Estado da Bahia, em julho de 2006, com finalização em julho de 2007, período em que estávamos finalizando a escrita final desta dissertação.

PARTE I - O QUE É A FESTA

Discorrer sobre a Festa de Santa Bárbara não constituiu tarefa das mais fáceis nesse estudo, tendo em vista a escassez de materiais literários que traduzam a complexidade cultural dessa manifestação popular baiana. Não desejamos escapar, nessa descrição da festa, das inovações e adaptações que ocorrem nesse segmento da cultura, a qual está reduzida às informações que só conhecíamos através do discurso da mídia oficial, antes da realização desse estudo e da pesquisa de campo. Porém, esclarecemos que o motivo pelo qual discorreremos sobre a festa, na primeira parte dessa dissertação, está sedimentado na intenção de demonstrar outra realidade cultural do saber desse local em que nosso objeto de estudo foi inserido. Nesse sentido, trazemos a valiosa contribuição sobre “a festa”, em distintas civilizações, apontadas por Duvignaud (1983 p. 231).

Pode-se afirmar que a festa, subjacentes a todas as culturas, irrompe subitamente, quer utilizando as conformações já definidas de uma mitologia, quer concretizando-se de modo diverso a qualquer padrão conhecido. Por ser transsocial, ela é indubitavelmente o único estímulo a mudança ou a renovação do questionamento nas sociedades.

Assim, concordamos com o autor, quando se refere à multiculturalidade, a qual podemos observar tanto durante os preparativos quanto no cortejo da Festa de Santa Bárbara, propriamente dita. As matrizes africanas do candomblé irrompem, inesperadamente, com suas conformações implicadas nos dogmas dessa liturgia. De maneira que, o corpo do povo-de-santo dialoga com as divindades ancestrais dos orixás através do fenômeno da “corporificação¹⁰”. Nos rituais e cerimônias das

¹⁰ Segundo Martins, Suzana. A Dança de Yemanjá Ogunté sob a perspectiva estética do corpo (em fase de publicação, 2007, p. 25), “A corporificação se dá no momento em que o filho (a)-de-santo alcança a união espiritual com o orixá através do ritual e da cerimônia da festa pública, em homenagem às divindades ancestrais. Os gestos e os movimentos são inscritos no corpo num processo intenso e extenso de aprendizagem, são internalizados de acordo com os dogmas, fundamentos religiosos, e o arquétipo dos orixás, sendo transmitidos pelos mais velhos da religiosidade do Candomblé”. Continuando com o pensamento de Martins (2007-26), “a corporificação no Candomblé, tanto na dança quanto na música estão intrinsecamente unidas e diretamente integradas ao fenômeno religioso propriamente dito – nos rituais e nas cerimônias -, sendo que essas expressões artísticas são essenciais para evocar os Orixás no desenvolvimento do processo da corporificação. Assim, a dança e a música interagem entre si no sentido de que o ritmo se desenvolva

festas públicas em louvor aos orixás participam pessoas de todos os gêneros, faixa etária e sexo. Esses rituais públicos de cantos, danças, comidas, bebidas, entre outros, organizam-se de acordo com os dogmas e fundamentos religiosos. Já dos rituais secretos participam apenas os iniciados nessa liturgia, como enfatiza a *Iyalorixá* Mãe Estela de Oxossi (2002, p. 26).

Partindo desses princípios, associamos os ritos do cortejo da Festa de Santa Bárbara que acontecem em três locais diferentes e observamos que estão ligados à mitologia africana e suas distintas matrizes. Nele — o cortejo — o fluxo e refluxo de elementos culturais das matrizes negro-africanas operam de modo diverso, cujos padrões de comportamento convivem, naturalmente, com a matriz católico-cristã. Juntas, essas mitologias (católicas e africanas) se conformam e se concretizam, de diferentes modos, em símbolos e mitos que retornam e estão “sendo”¹¹ constantemente atualizados na Festa.

Neles, podemos perceber os momentos de transição do corpo físico (dos devotos e participantes ao “instituírem-se” na preparação e realização da festa) para o “corpo festivo”, em constante movimento, como um rito de passagem. A consciência exercida com a alteridade esmaga o “eu” e sustenta os “eus”. Nela, se destaca a revelação dos “infinitos desejos” (Duvignaud, 1983) que se estabelece nas relações do ser humano, como podemos alcançar no ato de celebração coletiva dos “Vivas!”. A espetacularidade dos ritos evidencia o entusiasmo coletivo, com a participação dos fiéis e o estado de “corporificação” dos iniciados da religiosidade negra e configura-se como um traço cultural. O cerimonial, nesse sentido, arrebatada a multidão com efervescência coletiva, emergindo da manifestação do corpo negro, o qual se destaca com seus gestos próprios, num ambiente em que os mandamentos sagrados da religião católica são, oficialmente, processados. A repetição dos traços culturais da religião candomblé sobrevive à margem do discurso oficial e gera conflitos internos nessas três localidades, inclusive, quando há “corporificação” dos filhos-de-santo, especialmente nos “Vivas”, que ocorreram dentro da Corporação dos Bombeiros. O sentido de existir da festa promove a renovação do tempo, num ato

em função dos movimentos e gestos, os quais possuem relação direta com a musicalidade da dança do orixá”.

¹¹ Esse termo está relacionado ao “eterno retorno”, o qual nos aponta Nietzsche (*apud* Duvignaud, 1983, p. 230), como definição do encontro do ‘grande desejo’, da ‘libido’ com o que somos sem consciência do que queremos ser em nossas conveniências.

coletivo. Memórias do passado retornam e estabilizam traços que permanecem, sobrevivendo em diversos períodos da existência dessa festividade da cultura baiana. Nesse ambiente, que trata do corpo imerso na cultura e no processo criativo, o que nos interessou foi o reconhecimento de como essas inter-relações foram sendo renovadas na memória corporal das DICs.

1.1 A FESTA

Deuses, mitos e idéias se auto-transcendem a partir da formidável energia psíquica que retiram de nossos desejos e de nossos temores. Podem, então, dispor de nossas vidas ou nos incitar ao crime. Não são apenas os humanos que guerreiam por deuses e religiões, são, ao mesmo tempo, os deuses e as religiões que guerreiam através dos homens. (Edgar Morin, 2005, p. 45).



Ilustração 1 – Saída do cortejo em procissão da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos – Pelourinho, Salvador-Bahia
Fonte: Acervo da autora, 2005.

A festa de Santa Bárbara é uma manifestação religiosa de matriz católico-cristã e afro-descendente, correlacionada ao ritual do candomblé¹², tradicionalmente realizada no dia 04 de dezembro, no Centro Histórico da Cidade de Salvador, na Bahia. O tradicional cortejo em homenagem a Santa Bárbara une celebrações que acontecem e se estruturam no interior da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos¹³, na Corporação dos Bombeiros da Polícia Militar da Bahia (PM-BA) e no Centro Comercial Santa Bárbara.

Um dos motivos geradores da festa advém do costume das mulheres-negras, vendedoras do antigo mercado de Santa Bárbara, encomendarem uma missa católica – a “missa dos mercadores” – na Igreja¹⁴ do Santíssimo Sacramento. Atualmente, os ritos religiosos e festivos são realizados nas celebrações litúrgicas católico-cristãs e nas manifestações do candomblé, realizadas por afro-descendentes. As comemorações iniciam com uma programação que contempla:

- A “Missa dos mercadores” às 7h00, na Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos.
- Um rito solene às 8h00, na Corporação dos Bombeiros (PM-BA).
- Uma missa campal celebrada às 9h00 na referida Igreja, no Largo do Pelourinho.
- Cerimônia do ritual do *Padê de Exu*¹⁵, realizada, também, às 9h00 (simultaneamente), no Centro Comercial de Santa Bárbara.¹⁶

¹² Lopes (2004, p. 162) afirma que o termo candomblé é “... nome genérico, com que, no Brasil, se designam o culto aos orixás jeje-nagôs e algumas formas derivadas, manifestadas em diversas “nações”. Por extensão, designa celebração, festa dessa tradição, xirê e comunidade-terreiro onde se realizam essas festas. A modalidade original consiste em um sistema religioso autônomo e específico, que ganhou forma e se desenvolveu no Brasil, a partir da Bahia, com base em diversas tradições religiosas de origem africana”.

¹³ O Inventário de Proteção do Acervo Cultural – IPAC nº. BR – 32007- 1.0 – 25, atualizado em dezembro de 1974, na descrição de pertences do período do século XVIII, destaca esse templo como “sede da Irmandade de N. S. do Rosário dos Homens Pretos do Pelourinho ou de N. S. do Rosário do Carmo”. Ressalta, ainda, que “foi construída pelos irmãos, em suas horas vagas, ao longo de quase um século”.

¹⁴ Também conhecida como Igreja do Paço, talvez, por estar situada na rua do Paço, no Centro Histórico da Cidade do Salvador, na Bahia.

¹⁵ Observamos esse ritual apenas, nos festejos de 2004. Lopes (2004, p. 506) revela-nos que o *Padê de Exu* é denominação dada ao rito preliminar das cerimônias da tradição iorubana, para invocação de todos os orixás e ancestrais, por intermédio de *Exu*.

¹⁶ Essas observações foram realizadas em 04 de dezembro de 2004, pela equipe deste estudo. Vale ressaltar que há uma constante alteração dos ritos do antigo mercado de Santa Bárbara, que se

Gostaríamos de ressaltar que, finalizada a programação acima, acontece o fervor dos “Vivas!”, uma grande saudação da multidão¹⁷ a Santa Bárbara e também à *lansã*, com o cortejo em procissão. Nesse percurso, múltiplas homenagens são feitas para a imagem católica da santa turca, esculpida em marfim¹⁸ e oriunda de Portugal, culminando com um clímax, no momento em que o seu andor entra na Corporação dos Bombeiros da PM-BA. Nesse ambiente, pode-se observar um ato de homenagem à imagem à Santa Bárbara turca, às imagens da Santa Bárbara brasileira, de propriedade das quatro Corporações dos Bombeiros da cidade, as quais são postas num caramanchão armado no interior dessa Corporação. Após essa reverência, o cortejo segue em direção ao Centro Comercial Santa Bárbara, onde ocorre apenas uma simples saudação, sem que os participantes entrem na edificação, para reverenciar a imagem da Santa Bárbara existente no seu interior. E, assim, a procissão prossegue para a finalização dos ritos de celebração litúrgica na Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos.



Ilustração 2 – Quatro imagens da Santa Bárbara brasileira das quatro corporações dos bombeiros
Fonte: Acervo da autora, 2005

As cerimônias dos rituais festivos são conduzidas por pessoas vinculadas a organizações religiosas, que asseguram a sua continuidade no decorrer do referido percurso, compondo um conjunto de condutas individuais e coletivas relativas ao sistema de crenças, codificadas pelos significados que provêm de suas memórias corporais e afetivas. Conforme observa François-André Isambert (*apud* SEGALEN 2003 p, 34), “Através de sua

dimensão simbólica, ‘o rito é uma linguagem eficaz na medida em que atua sobre a realidade social’, decorrendo daí que o rito não se pode fazer de qualquer maneira,

estende ao atual Centro Comercial Santa Bárbara, como poderemos observar no desenvolvimento deste estudo.

¹⁷ Que integra todos os participantes dos festejos: os devotos, membros da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, e o povo-de-santo do candomblé.

¹⁸ Ela chega d’além mar, com um casal de portugueses, sendo acolhida nos tempos remotos em diferentes mercados que levam o seu nome, situados na cidade baixa. Em conseqüência dos sucessivos incêndios, ela (a imagem) segue para o antigo mercado de Santa Bárbara, localizado na Rua JJ Seabra (Baixa dos Sapateiros) estando, nos dias atuais, sob a guarda da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos.

precisando apoiar-se em símbolos reconhecidos pela coletividade”. Essa observação nos remeteu ao caráter repetitivo do rito, que possui significativa carga simbólica e se fundamenta em associações que são configuradas através de padrões mentais e emocionais daqueles que atualizam pensamentos e sentimentos através de atos de fé na Santa Bárbara católica e na divindade, do candomblé, *lansã*.

A convivência paralela das duas liturgias supracitadas está sustentada sob a forma de rituais ordenados pelos códigos e condutas que se repetem. Eles são irmanados por elementos que constituem os princípios que sedimentam a ação ritual em cada religião como, por exemplo, gestos de prece às duas divindades, *lansã*¹⁹ e Santa Bárbara. A convivência entre essas partes compõe o todo dos rituais e cerimônias que foram e continuam sendo mediadas por uma organização econômica, inserida no contexto do popular, que incita os participantes a organizarem e celebrarem a festividade. Os bens imateriais²⁰ constituem o patrimônio entendido como memória sociocultural, inscrita nesse corpo de expressão coletiva de fé e de religiosidade, implicada nas matrizes culturais da religião católica e dos candomblés oriundos de distintas etnias.

Salientamos que o foco de nosso interesse de pesquisa se dirige para a importância da mulher negra que se destaca, por algumas atuações nos ritos do antigo mercado de Santa Bárbara, os quais continuam sendo realizados até os dias atuais. Eles são provenientes dos modos de preparação dos terreiros de candomblé e atualizados, tradicionalmente, através da crença dos integrantes do mercado. Nossa abordagem esteve sustentada numa perspectiva estética criativa, a partir do olhar sobre a matriz afro-brasileira inserida nessa manifestação da cultura baiana. Tencionávamos identificar e selecionar os elementos que se fizeram presentes no corpo das DICs, quando imersas nesse “Corpo Festivo” (Rodrigues 1997), como já esclarecemos. Para tanto, recorreremos ao professor Armindo Bião (2000) que nos

¹⁹ Lopes (2004, p. 333) revela-nos que *lansã* é o “*Orixá* feminino do panteão iorubano, esposa de *Xangô*. Segundo P. Verger, do ioruba *Ìyámésàn* (“mãe transformadora em nove”). Segundo outros autores, da locução *Ìyá mésàn òrun*, senhora dos nove espaços do *òrun*”.

²⁰ Essa idéia está aqui ligada à sua aplicação no âmbito da cultura. De acordo Bião (2003) “... é recente na história da humanidade, tem alcance quase universal e corresponde ao esforço conceitual desenvolvido pela modernidade para distinguir o patrimônio cultural arquitetônico, monumental, urbanístico, artístico, paisagístico, de outras formas de patrimônio cultural, que compreende as artes contemporâneas e tradicionais, os hábitos, as técnicas de corpo, os folguedos, embora possa haver discussões sobre os limites concretos entre os dois tipos de patrimônio, sobretudo no que concerne, por exemplo, às artes plásticas”.

traz a noção de matriz estética, na palestra intitulada “Matrizes estéticas: o espetáculo da baianidade”, em que relata a sua ambição em definir as características que sustentam as artes do espetáculo e da cultura baiana, a partir da proposição da Etnocenologia. O autor nos revela que:

É possível definir uma origem social comum que se constituiria, ao longo da história, numa família de formas culturais aparentadas, como se fossem ‘filhas de uma mesma mãe’, identificadas por suas características sensoriais e artísticas, portanto estéticas, tanto num sentido amplo, de sensibilidade, quanto num sentido estrito, de criação e compreensão do belo.

Sua fala nos remete a um contexto de “parentesco”, num sentido mais amplo, em relação às diferentes matrizes implicadas na cultura baiana. Pode-se observar que acolhemos o termo “Filhas de uma mesma mãe”, para falar sobre matrizes afro-brasileiras, do ponto de vista da mescla de significados implicados nos símbolos que identificamos no Centro Comercial Santa Bárbara. Por conseguinte, torna-se necessário trazer considerações sobre o fluxo humano dos povos bantos (congo-angola) que foram os primeiros a chegar, na primeira metade do século em que se deu a Colonização do Brasil, especialmente na Bahia, cujos cruzamentos interculturais entre as etnias jeje-nagô e ketu-nagô configuraram-se a partir da segunda metade do século XVIII.

Destacamos a participação da mulher-negra no mercado de Santa Bárbara, enfatizando as atividades de preparação e realização da festa, que envolvem os ritos de preparo da comida, o caruru; as exaltações em “Vivas!”, num gesto de louvor a *lansã*, durante o cortejo da procissão de Santa Bárbara; e ainda os cânticos, ritmos, gestos e dança no ritual do *Padê de Exu*, juntamente com a dinâmica na relação do espaço e do tempo nos ritos atuais. Assim, o imaginário coletivo, gerado no ventre baiano, (re)atualiza-se através da memória inscrita na família de santo, numa paisagem estética em que o corpo, o rito e a festa homenageiam *lansã*. A partir desse ponto de vista, a memória coletiva ganha destaque, através da significativa atuação da mulher-negra, na pessoa das soberanas *Iyalorixás*²¹, sacerdotisas, trabalhadoras do mercado, originário do passado e, no presente, parte integrante do corpo da festa. Mas a coesão entre a vida e a poética em dança foi reforçada na

²¹ Lopes (2004, p. 333) evidência que esse termo refere-se à “denominação que no Brasil se dá à sacerdotisa-chefe de uma comunidade-terreiro. O mesmo que mãe-de-santo. Do ioruba *iyâ-lorisa*”.

poética do presente, com a “adesão” da mente e da alma do corpo das DICs, imersas na festa e no processo de sua (re)significação.

Buscávamos entender como repousavam as ligações entre os fatos ocorrentes e as pessoas que atuavam, juntamente com as DICs, imersas nesse ambiente. Nesse processo de interpenetrações dos corpos e espíritos é que foram constituídos os símbolos, à medida que as DICs reconheceram o seu próprio eu, a partir da alteridade com o social, especialmente naqueles momentos de entusiasmo coletivo, os quais levavam as pessoas a interagirem com as ações e situações presentes no “Corpo Festivo”. Assim, inicialmente, de maneira involuntária, elas participaram dos rituais, em meio aos demais participantes, sem ao menos compreender em que medida os elementos identificados nos ritos se relacionavam naquele espaço, pois, naquele instante, seus sentidos faziam com que seus corpos agissem ativamente, participando das ações do entorno. Para Segalen (2003, p. 32), as condutas que emergem no âmbito dos ritos,

... são fundadas numa adesão mental – de que o ator eventualmente não tem consciência – a valores relativos a escolhas sociais consideradas importantes e cuja eficácia esperada não advém de uma lógica causa-efeito. Finalmente, o ritual se reconhece como fruto de uma aprendizagem, implicando, por conseguinte, a continuidade das gerações, dos grupos etários ou dos grupos sociais dentro dos quais ele se produz.

Desse modo, naquele exato instante de tempo, os corpos dos participantes da festa e das DICs se reatualizavam, como possibilidade e projeção de um futuro ainda não visto, o que nos levou à compreensão da organização e da ordenação dessa manifestação cultural, bem como das possíveis conexões que alimentariam perspectivas de uma futura organização da poética em dança.

Entretanto, o nosso olhar atento se dirigiu especialmente para a importância da presença da mulher-negra nos preparativos ritualísticos, na crença e na fé dessa atual festividade. Desse modo, buscamos a história dessa manifestação, reinterpretada pelos ritos de “fé e energia que vieram na cabeça e no coração dos bantos, haussas e iorubas [que], presentes no corpo afro-descendente, podem diminuir, mas não se

acabam...”, como afirma a *Iyalorixá* Estela de Oxossi²², ao enfatizar as marcas de atrocidades téticas do passado, que os algozes deixaram impressas nesses povos, cujo sofrimento reinventou uma forma de fazer os *orixás* brilharem no novo mundo.

1.2 A PRESENÇA DA MULHER NEGRA NO MERCADO DE SANTA BÁRBARA

Para atender às exigências solicitadas no exame de qualificação, acolhemos o ponto de vista do fenômeno do “saber local” Geertz (1997, p. 249). Ele nos afirma que, para conhecer “a cidade é preciso conhecer as ruas”. Então, podemos dizer que, para conhecermos a Festa, onde as DICs foram inseridas, foi necessário conhecer não só a cidade, mas os três pilares do corpo festivo destacando a memória do “mercado”, onde essa festividade teve “ponto alto”, no início do Século XX.

Esse viés artístico nos fez percorrer outro caminho necessário para a compreensão das questões que emergiram na memória das DICs e, que, por conseguinte, estiveram associadas à acentuada participação da mulher-negra no antigo mercado de Santa Bárbara e no atual Centro Comercial que tem o mesmo nome.

Os dados etnográficos nos auxiliaram na obtenção de informações sobre esse local, e não no aprofundamento do conhecimento sobre a festa dos antigos “mercados” de mesmo nome, que marcaram essa tradição da cultura e religiosidade baiana. Mas, ao contrário, os dados etnográficos nos fizeram tecer reflexões sobre esse saber que provêm com esse estudo do corpo, num processo criativo.

Vale ressaltar que selecionamos essa festa, por já possuímos conhecimento de que se tratava de uma manifestação oficialmente traduzida pela mídia como uma festa cristã-católica, a qual abre o ciclo de festas populares da Bahia, no dia 04 de dezembro. Com esse estudo reconhecemos o direito de pertença da comunidade negra nesse “saber local”, levando-nos a concordar com Geertz (1997, p.254), quando ele afirma: “a característica que define a análise etnográfica é a ocorrência da legitimação”. Nesse ponto de vista, a característica legitimadora esteve

²² *Iyalorixá* do Terreiro Ilê Axé Opô Afonjá, em entrevista concedida para a obra *O Povo Brasileiro* de autoria do Antropólogo Darcy Ribeiro e produzida pela Versátil Home Vídeo, sob licença da Cinematográfica Superfilmes e da Fundação Darcy Ribeiro. 2006.

associada ao lugar da herança africana que se inscreve no corpo do(a) filho(a) de santo do “mercado”, e também de outros locais onde acontecem a festa.

Vasculhando a memória do passado nesse presente estudo observamos que, desde o início do século XX, mulheres-negras, “vendadeiras” do antigo mercado de Santa Bárbara, vêm homenageando a sua divindade – *lansã*. Trazem, no corpo, os modelos da sua religiosidade, cujos símbolos eram negociados com os elementos impostos pelo sistema hegemônico da Igreja Católica e do Estado. Dessa forma, observamos que o cruzamento de distintas etnias de negros africanos convive com a matriz católico-cristã, assim se estendendo até os dias atuais. Contudo, houve conflitos que se estabeleceram em alguns episódios, ocorrentes no século passado que ocasionaram atualizações no interior dessa manifestação, com acentuada predominância da matriz afro-brasileira na cultura baiana.

Através das matérias presentes em jornais da década de 70, do Século XX, começamos a identificar alguns desses episódios significativos. Um dos primeiros fatos registrados na imprensa destacava que o “ponto alto²³ da Festa” de Santa Bárbara teve a participação de africanos e dos descendentes diretos, o que deu um cunho eminentemente negro àquela festividade. A reportagem nos informa ainda que: “Ao que se sabe, em 1907 foi o ano de ouro dos festejos, graças à negra Balbina, fateira estimada por todos os filhos e filhas de *lansã* que conseguia levar à festa os mais credenciados pais e mães de santo da Bahia”. Não conseguimos, entretanto, informações sobre o nome dos componentes dessa comunidade de africanos e de afro-descendentes, bem como a denominação dos terreiros que faziam parte da festa. Identificamos, nos dias atuais, uma acentuada mobilização da população afro-descendente, o que evidencia a permanência das matrizes africanas do candomblé da Bahia²⁴, com a predominância marcante da mulher-negra.

Com base nos dados identificados nos periódicos, buscamos na literatura a importância dessas mulheres, vendedoras do mercado, e os estreitos laços com a

²³ “A cidade está em Festa: é dia de Santa Bárbara”. Jornal da Bahia, Salvador-BA, 04 de dezembro de 1977.

²⁴ Bião (2000 p.21), ainda no seu artigo “Matrizes Estéticas”, destaca que o espetáculo da baianidade nos revela que, “as matrizes africanas já se definiram em duas principais em relação ao povoamento da Bahia, uma banta (correspondente aproximadamente à área ocupada hoje por Angola e Moçambique), outra sudanesa (correspondendo muito grosseiramente à área ocupada hoje pela Nigéria e pelo Benin), sendo que esta, por sua vez, se subdividiria ainda em duas, uma de influência árabe muçulmana e outra- majoritária – mais claramente marcada pelos sistemas religiosos dos cultos de possessão jeje nagô”.

sua entidade protetora – *Iansã*. Nesse sentido, destacamos os relatos de Landres (2002, p. 54)²⁵, nos quais a autora evidencia a presença das mulheres de santo, que participavam da vida econômica através da sua marcante atuação, nos mercados e feiras da Cidade de Salvador, no início do século XX. Em diferentes trechos da obra, a autora revela-nos aspectos das atividades dessas mulheres vendedoras, salientando sua participação nessa atividade, nos tempos antigos quando observava os comportamentos das pessoas, durante as suas caminhadas pelas ruas da antiga baía, esclarecendo-nos:

Chegamos, afinal, no grande mercado da Cidade Baixa, à beira da baía, ao lado das docas e armazéns de cacau e envolvido no seu fedor. Por todos os cantos havia pretas de saias e torços coloridos e blusas brancas que refletiam a luz do sol. Eram em geral mulheres velhas, na aparência robustas, confiantes em si mesmas, profundamente interessadas no trabalho do momento. Geriam açougues, quitandas, balcões de doces e frutas e as barracas onde se vendiam especiarias, sabão, contas e outras especialidades vindas da costa ocidental da África.

Ela se refere (2002, p. 84) ainda a uma mãe pequena²⁶, por nome Luiza, segunda filha de santo na posição hierárquica do candomblé do terreiro da Casa Branca, localizado no bairro Engenho Velho e, administrado, na época, pela Iyalorixá Maximiniana, popularmente chamada pelo povo-de-santo, por Tia Massi. A referida autora esclarece que a Senhora Luiza era uma filha de *Oxum*, “uma negra alta e impressionantemente majestosa que aparentava vigor e confiança”. Essa senhora vendia carne em uma gamela no mercado de Santa Bárbara, situado na Baixa dos Sapateiros, obtendo bons lucros. Mais tarde, adquiriu a sua própria quitanda e, então, comercializava, além da carne, adornos e objetos sagrados para o culto do candomblé. Era considerada, pela comunidade, uma excelente comerciante, tendo em vista a sua “ótima reputação” nos negócios e na religião. Com essa atividade, sustentava a sua família e também custeava as obrigações religiosas. O corpo dessas soberanas mulheres, administradoras dos seus negócios, carregava experiências que se inter-relacionavam com essa existência festiva.

²⁵ Ruth Landres realizou uma extensa pesquisa, de 1938 a 1939, na qual destaca a importância matriarcal do candomblé, na Bahia, sob o título “Cidade das Mulheres”.

²⁶ Segundo Cacciatore (1988, p.167) “o mesmo que lá Kekekê” que segundo a autora designa “auxiliar imediata e substituta eventual da Iyalorixá ou do Babalorixá”.

Nesse sentido, Jeudy (*apud* Sodré 1999, p.183) destaca que “... a soberania não se instala necessariamente na duração; ela pode aparecer num dado momento, na expressão de um olhar, em uma maneira de falar, em atitudes simples”. A partir desse ponto de vista, entendemos que a soberania dessas *Iyalorixás* se revela na percepção das coisas que as circundam, com o seu sentido, atentas que são às atitudes que potencializam o seu poder e a sua gestão sobre o grupo religioso, segundo os modelos hierárquicos dessa tradição. Há ainda o fascínio que perpassa o corpo e a liturgia e que mobiliza suas forças vitais.

Podemos destacar que, entre as décadas de 20 e 30, do século XX, a festa já se caracterizava como um espaço marcadamente religioso, com traços de predominância negra. Trata-se da existência, diversa e complexa que constitui a cultura negra africana na Bahia. Assim, percebemos que existe uma complexidade de interpretações da cultura afro-brasileira na comunidade litúrgica²⁷ do candomblé. O culto e a fé estão implícitos nos seus princípios cosmológicos, os quais estão presentes nas entidades sagradas dos orixás e também nas entidades ancestrais – os *Eguns* – espíritos dos mortos.

Nesse sentido, as celebrações comportam a natureza do cosmos e do homem. A divindade dos ventos, representada por *Iansã*, está presente nos elementos da natureza, pois é ao raiar do dia 04 de dezembro que ventos e tempestades se misturavam ao espocar dos fogos de artifícios, dando início à festa do mercado, que se estendia até a noite. A sonoridade dos tambores reverenciava a divindade *Iansã*. Essa atmosfera é destacada por jornalistas, ao mencionarem o incômodo causado às comunidades locais, pois, no passado, “o barulho era intenso não deixando a vizinhança dormir”. Será que se tratava apenas da sonoridade produzida pelos tambores? Ou seria um processo de discriminação, voltado para a religiosidade do candomblé, que perpassava por pressões promovidas pelos interesses econômicos, vinculados às questões do comércio, a interesses políticos, ou ainda a interesses religiosos, relacionados à imposição de um sistema de crença católico-cristã? Em outras palavras, não seria uma atitude daqueles que acreditam

²⁷ Segundo Sodré (1999, p. 170), “comunidade litúrgica é o termo adequado. Em seu sentido radical, liturgia (do grego *allethurguês*, derivada de *Lao* e *urquês*) significa “obra do povo”. *Lao* é diferente de *demos*, é povo como expressão das diferenças (*demos*, de democracia). Liturgia é, em linhas gerais, a lógica de relacionamento do homem com a divindade, o conjunto das regras de culto, que implica um outro tipo de poder, uma função do consenso mediado pelo sagrado”.

em um Deus monoteísta, em oposição a uma crença, na qual as divindades tinham o poder de se manifestar no corpo de um ser humano? O que se sabe é que essas questões constituíam um forte conteúdo para a imprensa. Assim, providências enérgicas foram solicitadas às autoridades contra a espetacularização dessa manifestação, caracterizada pela sociedade da época como “festa de negros”. Como podemos observar no trecho citado a seguir²⁸, a cultura do corpo-negro marca a sua posição nos períodos de transição, com o controle das expressões lúdicas no ambiente da festa. Como aponta o mesmo jornal,

... figuras populares como Maria Comprida, que bebia muita cachaça, três homens, grandes mestres de capoeira como Pedro Porreta e Bocloré, marcaram época nesses folguedos. Uma única vez na história de Santa Bárbara, o povo não pode cair no samba: era o final do governo de Seabra, e o governador, por questões “políticas e de segurança”, mandou a cavalaria cercar o Mercado. Álvaro Cova, então chefe de Polícia, baixou a ordem e reprimiu o pessoal.

Apesar da intensa repressão ao culto negro-africano no início do século passado, é a representação da mulher-negra que reforça a grande participação dos terreiros de candomblés dessa cidade, na organização da procissão e nas comemorações do Mercado de Santa Bárbara. Elas lutam pela sobrevivência de sua prole, comercializando alimentos e objetos, contribuindo, assim, para o desenvolvimento da cidade. Para alguns organizadores da festa, como a Senhora Izabel, a *Iyalorixá* Estelita e o Senhor Damião, “*lansã* é a protetora do sexo feminino e patrona das grandes proles”. São os barraqueiros e o povo de santo que, ao manifestarem sua fé e devoção a *lansã*, a ela entregam a proteção de suas vidas e de seus negócios, promovendo, anualmente, a organização coletiva que viabiliza a realização dos festejos ao referido orixá.

Em 1946, Dona Pinda, movida pela sua crença, cedeu o lugar onde se localizava o seu açougue para a construção do santuário de Santa Bárbara. Nossas observações, nesse local, nos levaram a perceber a seriedade da crença dos devotos, deixando à mostra que a fé não tem idade, pois, nesse lugar, jovens e velhos participavam da atualização das suas promessas ou apenas faziam suas preces. Mauss (*apud* SEGALLEN (2002, p.27) relata que a eficácia da prece “... está

²⁸ “Bárbara, lansã, Oya: os baianos começam hoje veneração à Santa”. Jornal da Bahia, Salvador-BA, 04 de dezembro de 1978.

representada nos espíritos *sui generis*, pois se considera que se valia inteiramente de forças especiais que o rito teria a propriedade de acionar”. Nesse sentido, ela afirma ainda que “... o rito situa-se definitivamente no ato de acreditar no efeito”.

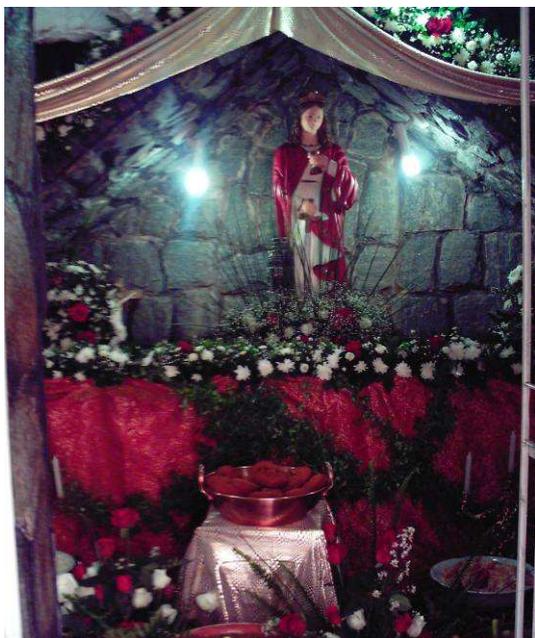


Ilustração 3 – Santuário do Centro Comercial Santa Bárbara (04 de dezembro 2005)
Fonte: Acervo da autora, 2005



Ilustração 4 – Iguarias ofertadas aos orixás (04 de dezembro 2005)
Fonte: Acervo da autora, 2005

As observações, dirigidas para o corpo dos devotos e do povo-de-santo que atualizavam suas crenças, sinalizavam a saudação à *lansã* e a Santa Bárbara. Observamos, também, os devotos que entravam no santuário do mercado para rezar. E percebemos a forma como se comportavam: alguns fiéis que retiravam do bolso ou bolsa, uma cédula ou moeda em dinheiro, cruzando-a de um lado para outro, nas imediações do centro do corpo e, após ofertavam a divindade, depositando-a numa gamela de madeira, situada junto às iguarias²⁹. Outros fiéis, ao entrarem,

apenas faziam gestos seqüenciados – tocavam o chão, levando a mão à região frontal da cabeça (parte superior da testa) e à região posterior (nuca) da mesma, parando em frente à imagem por alguns instantes e, logo após, se retiravam do santuário. Torna-se importante destacar que tal gesto está relacionado aos ritos do candomblé. Buscamos investigar o referido gestual através de pessoas ligadas a essa

religiosidade, obtendo, inicialmente, o depoimento do orixá-mensageiro da divindade *lansã Oya*, o qual se apresentou com o nome de “*Kolódina*”, após se

²⁹ Trata-se de uma espécie de banquete das divindades, com variados tipos de comidas ofertadas a todos os orixás. O “acará” de *lansã* é a principal iguaria, servida dentro de uma gamela de madeira colocada sobre um objeto, destacando-se das outras, que ficam sobre o solo do santuário.

incorporar na sacerdotisa Maria³⁰, filha de *Iansã Oya*. Esse orixá nos revelou, após executar os gestos sagrados, que: “quando a mão direita toca o chão, o corpo do filho-de-santo está saudando a terra e todas as forças materiais e espirituais do *àiyé-òrun*. Quando ele toca a região frontal da cabeça (*ori-cérebro*) está se relacionando com a vida do corpo presente; e quando ele toca a nuca, o corpo presente está se relacionando com a força dos seus antepassados”.

Nesse sentido, Maffesoli (2007, p. 140) revela-nos que “o enraizamento dinâmico reencontra os grandes eixos do pensamento de Spinoza que afirma ser o ‘homem uma parte da natureza’”. Ou ainda, segundo o mesmo autor, “... nossos desejos são essencialmente *determinados* por nossas raízes sociais, biológicas, familiares”. Poderíamos, então, ousar dizer que, nesse contexto, essas “determinações” estariam também ligadas às comunidades do povo-de-santo, segundo as quais “é através dessa participação na natureza em Deus (*Deus sive Natura*) que o homem sente e experimenta sua eternidade”, como afirma esse mesmo autor. Podemos destacar que a pessoa exprime a sua fé de acordo com os limites religiosos do lugar, onde ela apreendeu os gestos de determinado ritual litúrgico. Porém, independentemente das distintas etnias de candomblé, observamos que os gestos de saudação aos orixás são similares.

No santuário do Centro Comercial Santa Bárbara, os fiéis faziam os gestos que eram provenientes dos ritos católicos. Eles executavam o sinal da cruz na testa e, logo após, repetiam o mesmo gesto, ampliando a dimensão do movimento gestual, ou seja, com a mão direita elevavam os dedos até a testa, depois tocavam o peito, cruzando para o ombro esquerdo e depois o ombro direito; então, beijavam a própria mão, juntavam a palma da mesma contra a outra e abriam os braços na altura do tórax, elevando a cabeça para cima e fixando o seu olhar na imagem da Santa Bárbara ali exposta. Ressaltamos que todos que chegavam, executavam o gestual referente ao candomblé ou ao gesto católico, porém alguns fiéis faziam ambos, geralmente iniciando com o gesto correlacionado ao rito do candomblé e, depois, aquele ligado ao ritual católico-cristão. A repetição desses gestos ocorria, também, no percurso do cortejo e deixava à mostra a emoção, com as lágrimas que corriam pelas suas faces, em agradecimentos pelas graças alcançadas.

³⁰ “Mãe Pequena” do *Ilê Axé Omin Óromila*, que segundo ela significa “Casa da Força Sagrada das Águas de Oxalá”.

Para a observação da maneira como os corpos se expressavam, nos posicionávamos atrás das grades desse santuário. Com a pequena máquina de vídeo, registrávamos as ações corporais daqueles que chegavam para rezar, sentindo que, de alguma forma, invadíamos esse momento privado, em que as pessoas, ao se religarem à sua divindade, se emocionavam, atualizando seus pedidos e louvores à santa e (ou) ao orixá *lansã*. Após a saudação e a execução dos atos de fé, as pessoas saíam e, então, percebiam que estavam sendo observadas, embora não emitissem nenhum sinal de constrangimento. Apenas se retiravam, visto que uma grande fila se formava com aqueles que tinham o mesmo propósito. Quanto a esse aspecto, citamos (Schmitt *apud* Burker 2005, p. 95), que nos revela o seu interesse pelo estudo do gesto religioso,

“Schmitt percebeu o crescente interesse pelo tema no século XII, que deixou um corpo de textos e imagens que lhe permitiu reconstituir os gestos religiosos, como rezar, e gestos feudais como armar um cavaleiro ou prestar homenagem a um senhor. Ele argumenta, por exemplo, que rezar com as mãos postas (e não com os braços abertos) e também se ajoelhar para rezar eram transferências para o domínio religioso do gesto feudal de homenagens, ajoelhar-se diante do senhor e colocar as mãos entre as dele”.

É importante ressaltar que estudos dessa natureza registram os gestos identificados na liturgia cristão-católica na idade média. Porém, ainda não encontramos, na literatura, referências a respeito dos gestos dos adeptos do candomblé, nesse ambiente da festa de Santa Bárbara. Em uma das matérias de jornal local, encontramos relatos nos quais o imaginário coletivo evidencia que: “A fé do povo baiano e a força de Yansã em todas as nações de candomblé fazem do velho mercado um mundo de flores vermelhas de plásticos e papéis³¹”, deixando claro que as etnias do candomblé, nessa festividade, estão associadas às divindades dos *orixás*³², *ínkices*³³ e *voduns*³⁴, representadas através do orixá *lansã*. Para tanto, destacamos o argumento de Sodré (1999, p.166), ao relatar que:

³¹ Diário de Notícias, Salvador-BA, 04 de dezembro de 1974.

³² Segundo Cacciatore (1988, p.197) “Divindades intermediárias iorubanas, excetuando Olórun, o Deus Supremo”.

³³ Lopes (Idem, p. 342) ressalta que se trata de cada uma das “divindades dos cultos de origem banta, correspondentes aos orixás iorubanos”. O termo é ‘aportuguesamento do quicongo *nkisse*, ‘força sobrenatural’ e, por extensão o receptáculo ou o objeto em que se fixa a energia de um espírito ou de um morto. No Brasil, passou a significar o próprio espírito e é usado, nos cultos bantos, como

O universo “nagô” é, na verdade, resultante de um interculturalismo ativo, que promovia tanto a síntese de modulações identitárias (ijexá, keto, egbá e outros) quanto o sincretismo com traços de outras formações étnicas (fon, mali e outros) aqui conhecidas pelo nome genérico de “jeje”. Quando se fala de cultos “jeje-keto”, jeje-nagô e congo-angola, está se fazendo alusão às combinações sincréticas dessa ordem.

Do ponto de vista da diversidade cultural africana (re)interpretada no Brasil, podemos dizer que a cultura de origem negra africana, na Bahia, constitui um sistema organizado de elementos culturais que operam entre as partes do todo, de maneira formadora e eficiente. Assim, as etnias provenientes do continente africano estão expressas nos termos “jeje-nagô”, “congo-angola” e ainda “jeje-keto”, num contexto complexo de diferentes informações, especificamente quanto aos modos de organização e ordenação da liturgia do candomblé. Essa ordem se inscreve no corpo de soberanas mulheres (*Iyalorixás, mametos de inkice*, zeladoras, dentre outros termos que as designam), de diferentes matrizes africanas, que mantêm o equilíbrio entre o corpo do grupo (nação) a que pertencem e a sobrevivência de si mesmas e do outro. Então, observamos que a atividade de subsistência enlaça o poder de crença com o rito da festividade. Os símbolos se inter-relacionam em ações, cujos significados operam nas situações e circunstâncias tradicionalmente atualizadas nessa manifestação cultural.

A antropóloga Bernardes, no seu livro *Negras Mulheres e mães* (2003, p. 35), traz, no seu estudo sobre gêneros, religiosidade e relações raciais no Brasil, o relato dessa história, nas vozes das mulheres iorubas e bantas do passado longínquo, a partir do século XVIII, até os dias atuais. Ela chama a atenção para a importância dessas mulheres nos mercados e esclarece que sua atuação “... contribuiu para a autonomia feminina no que se refere à subsistência da competência masculina às mulheres e filhos”. As suas atividades reforçaram a construção da memória no cotidiano das feiras e mercados, precisamente como “mediadoras de trocas”, tanto dos bens materiais quanto dos bens imateriais (simbólicos). A autora ressalta, ainda, a importância originária da organização das sociedades iorubanas, denominadas *lalodê* e a *Gueledê* e da sua atuação nos mercados iorubas do

sinônimo de orixá. Vale ressaltar que o orixá *lansã*, corresponde ao *nkisse Bomborucema* no candomblé de etnia de angola, na Bahia.

³⁴ De acordo com Cacciatore (1988, p. 247) trata-se de “nome genérico das divindades jeje, correspondendo a orixá do nagô”.

Século XVIII. A organização *lalodê* era uma associação feminina, cujo nome fazia referência à senhora que se encarregava dos negócios públicos e se responsabilizava pelas questões que representavam o interesse das mulheres comerciantes; e *Gueledê* era uma associação que se aproximava dos valores simbólicos, ou seja, da sua visibilidade advinda dos rituais de procriação, fecundidade e fertilidade, destacando serem esses importantes aspectos do poder específico da mulher-negra.

Podemos dizer que a venda de diferentes artigos no mercado, algumas vezes, esteve relacionada aos bens simbólicos referentes aos afazeres do ritual da religiosidade negra. Esses valores são incorporados à mercadoria comercializada pelo adepto, no momento em que envolve a atitude de depositar a crença no seu orixá protetor, buscando lograr prosperidade nos seus negócios. Segundo o imaginário popular, as vendedoras do antigo mercado relacionavam a sua crença à natureza do seu *axé*, para alcançar bons rendimentos. Assim, a vendedora de peixe estava ligada aos filhos de *Iemanjá*; a vendedora de fato, aos filhos de *Ogum*; a de ervas, aos filhos de *Ossaim*; e a de mingau, aos filhos de *Iansã* e *Nanã* e, assim por diante.

Existe aprimoramento no processo de assimilação e execução dos preparos de alimentos na liturgia do candomblé, a qual é desenvolvida, no interior dos ritos, através da obrigação do fazer e ofertar determinada iguaria ao seu orixá. Como exemplo, podemos mencionar o acarajé que é preparado e ofertado pela filha de *Iansã* à sua divindade protetora. Nessa circunstância, processa-se aprimoramento do saber, com o aperfeiçoamento do preparo da iguaria, que pode ser posteriormente comercializada pela filha, que intercede junto ao seu próprio orixá, para que ela possa lhe trazer bons lucros. Partindo desse ponto de vista, podemos ressaltar que o mingau é o alimento atribuído ao orixá *Iansã-Oya*, que está associado com a natureza dos nove *óruns*, ou seja, os nove espaços sagrados, também chamados como os nove filhos de *Iansã Oya*; e também está atribuído ao orixá *Nanã*, divindade que rege a eternidade. Como podemos perceber, as duas divindades possuem vínculos com potencialidades estendidas à eternidade.

De acordo com a etnomusicóloga e estudiosa da cultura baiana Biancardi, “... os modos de organização e ordenação diferenciam de um terreiro para outro”. Entendemos, de acordo esse relato, que os elementos transitam de maneira diferente numa mesma etnia, dependendo da formação e organização de cada

terreiro de candomblé. As diferenças se estendem aos ritos e dogmas da liturgia dos *orixás*, dos *ínkices* e *voduns*. Ela afirma ainda que “o que une são os ritos de sacrifícios, e, ainda assim, de forma diferenciada na maneira de execução desses ritos para cada roça ou terreiro de candomblé”. Acompanhando esse raciocínio, podemos observar que essa diferença na execução do preparo das iguarias ocorreu de forma clara e evidente nas festividades realizadas nos anos de 2004 e 2005, devido à troca do grupo (dos membros do candomblé) que preparou as oferendas para os *orixás* e o caruru, para os participantes da festa. E, por conseguinte, essa mudança alterou também a decoração do santuário do Centro Comercial Santa Bárbara, que foi realizada, nesses dois anos, seguindo a estética do candomblé de etnia angolana, denominado pelo imaginário popular como candomblé de Angola.

Mas os preparativos começam no próprio corpo do povo-de-santo. Segundo periódico³⁵ da década de 70 do Século XX, os adeptos se preparavam para a festa com uma semana de antecedência, purificando o corpo, perfumando-se com ervas de “espinho cheiroso, basilicão, macaçá, arruda, guiné, pinhão roxo e branco e alfazema”, com a intenção de saudar, em nagô, a sua divindade. Além disso, “os terreiros situados em Itapoã, Cosme de Farias, São Cristóvão, Engenho Velho de Brotas, Vale do Bonocô, Torre de Brotas e outros celebravam, no dia 04 de dezembro, a festa de lansã”. Desses ritos provinham as cantigas da liturgia negro-africana do candomblé, as quais eram entoadas nas comemorações dos festejos do velho mercado. Já nos dias atuais, a dança, o cântico e o ritmo renovam-se nas expressões lúdicas dessa festividade.

1.3 O CARURU DO MERCADO

Nos três meses que antecedem os festejos, a comissão da festa começa a se organizar para a arrecadação de recursos e preparar o caruru. Tais recursos provêm de diversas fontes: da cooperação de lojistas da Baixa dos Sapateiros, através de

³⁵ “Eparrê lansã! Eparrê Santa Bárbara me ajude!” Diário de Notícias. Caderno 2, Salvador – BA, 01 de dezembro de 1970.

assinatura dos doadores em livro de ouro; das doações dos fornecedores de azeite de dendê; das colaborações de instituições governamentais e das ofertas depositadas nos cofres (uma espécie de mealheiro que permanece durante todo ano, no santuário do mercado), abertos posteriormente pelos membros. Após a coleta dos recursos, é distribuída uma quantia para a compra dos ingredientes e preparação do caruru. As pessoas comungam o rito de preparação com muita alegria e crença em *lansã*. A Senhora Maria Izabel M. Batista é uma filha de *lemanjá com lansã* e proprietária de dois boxes, sendo um deles o local onde ela comercializa artigos de candomblé. Ela foi responsável pela organização da festa do ano de 2004 e 2005 e nos esclareceu que os preparativos tiveram início quatro meses que antecederam a festa, prolongando-se até o mês de fevereiro, quando finalizava o compromisso referente aos custos.

No passado, o ritual de preparo para a festividade à *lansã* era feito com muito entusiasmo. Segundo depoimento do antropólogo Valdeloir Rego³⁶ ao jornal Correio da Bahia, "... os carurus eram realizados pelos barraqueiros, os quais faziam suas promessas a Santa Bárbara, convidando os fregueses para comerem o caruru nas suas barracas, mas só era o caruru sem acompanhamento". O autor se refere ao "amalá", que é uma oferenda específica para *lansã*, nos ritos do candomblé. O "amalá" é preparado com quiabos cortados em rodela e temperados com cebola e camarão seco, a depender da qualidade da *lansã*, ou seja, quando é preparado para *Oya*, coloca-se azeite doce e, quando é preparado para outra qualidade de *lansã*, coloca-se o azeite de dendê. Entretanto, esse procedimento só é realizado nas oferendas depositadas no santuário no dia da festa em louvor ao orixá. Já o caruru que é feito para ser distribuído à população, no dia da festa, é servido com vários acompanhamentos, como, por exemplo, xinxim de galinha, arroz, farofa de dendê, vatapá, feijão preto, feijão fradinho e acarajé, nos moldes do tradicional caruru realizado em comemorações festivas no Estado da Bahia.

Durante a preparação do caruru, observamos a atualização de promessas que se processaram através das diferentes expressões do corpo e da memória, cujo pensamento está vinculado aos modos de (re)atualização dos pedidos e (ou) agradecimentos do povo-de-santo. Destacaremos o comportamento das DICs, juntamente com os participantes dessas atividades, o que será objeto de

³⁶Jornal Correio da Bahia. Salvador-BA, 12 de dezembro de 1987.



Ilustração 5 – O povo de Santo nos preparativos do mercado
Fonte: Acervo da autora, 2005

análise do processo de (re)significação desse estudo. Vale mencionar que, na década de 80, do Século XX, os jornais da cidade mencionam festas em que eram cortados cem mil quiabos, tornando-se o preparo e a oferta do caruru os pontos altos das comemorações do mercado, com a grande presença da população.

A preparação do caruru ficava a cargo de uma determinada *lyalorixá*, com a ajuda dos membros do candomblé e de pessoas da comunidade, que constituíam um grupo, com cerca de 50 pessoas que disputavam um banquinho para o corte do quiabo e, assim, prestar a sua homenagem à *lansã*. No apogeu das preparações, às doze horas do dia, a zeladora de santo, responsável pelo caruru, servia a tradicional salada de bacalhau ao mutirão, num clima repleto de alegria. As mulheres responsáveis pela preparação dos alimentos, ofertavam o “amalá” para *lansã*, no santuário, onde as velas se multiplicavam aos pés da Santa Bárbara turca. Ao cair da tarde, o caruru era distribuído a toda a população. No início da noite, o espocar de foguetes finalizava os festejos no antigo Mercado. Após a finalização dos festejos, a Santa turca ficava, durante quinze dias, à mostra

para os fiéis, no santuário do mercado. Nesse período festivo, havia a presença de pessoas de diversos estados, como também de fora do país. Elas participavam da festa, e seus depoimentos sobre os sentimentos associados às promessas ligadas

à *lansã*, que foram relatados por diversos jornalistas nos periódicos da época e por nós investigados, posteriormente.

O Senhor Fausto é uma das “memórias vivas” do mercado e nos revelou que a oferta do seu caruru aos convidados ainda é realizada no dia 06 de dezembro, segundo os padrões da tradição, quando cada barraqueiro fazia o seu caruru e ofertava aos seus fregueses e convidados, no sexto dia da festa. Ele nos revelou ainda, que havia o costume de conservar os três primeiros dias do mês de dezembro para a preparação da festa, com a procissão no quarto dia, festejando com o samba de roda no quinto, a distribuição do caruru com o maculelê e a capoeira no sexto dia. Atualmente, a preparação é feita de uma só vez, envolvendo uma equipe de quinze pessoas da comunidade do candomblé de etnia angolana, tendo como responsável, no ano de 2005, uma *mameto-de-ínkice*³⁷.

Essas atividades, geralmente, são realizadas no dia 03, estendendo-se pela madrugada do dia 04 de dezembro. Assim, os modos de preparação e realização da festa do antigo mercado de Santa Bárbara e do atual Centro Comercial são provenientes daqueles utilizados na liturgia do candomblé da etnia congo-angola, na Bahia, seja na maneira de preparar os alimentos, seja na forma de decorar as oferendas aos orixás. Após o preparo da comida, existia o tempo de “descanso” para o esfriamento das iguarias que seriam ofertadas aos *orixás* e à divindade *lansã* e, também, para a descontração natural entre fiéis e povo-de-santo envolvido nessa atividade. Em 2004, a madrugada foi reservada para a realização dos ritos de oferenda aos mensageiros, finalizados com o ritual do *Padê de Exu*, realizado por um *Tata*³⁸ *de inquice* na manhã de 04 de dezembro, abrindo as celebrações festivas do mercado. De modo que, só após a passagem do cortejo em procissão de Santa Bárbara, o caruru foi distribuído aos participantes, que comiam e bebiam, ao renovar o ponto alto dessa comemoração, num ambiente de intensa alegria.

³⁷ Cacciatore (1988, p. 169) cita esse termo, que designa “Mãe-de-santo, em terreiros de angola. É usado em uns poucos terreiros. F. corr. Do Kim. “mam’ etu” (“mama” – mãe; “etu” – nós) nossa mãe.

³⁸ Lopes (2004, p. 642) afirma que, nos cultos de Origem banta, significa grande sacerdote, chefe de terreiros. Do termo multilingüístico (quibundo, quicongo etc.) tata: “pai”.

1.4 OS “VIVAS!”

Nos ritos cotidianos da festa, o espetacular se mostra aos nossos corpos, mexendo com os outros órgãos dos sentidos e nos emocionando. São os chamados, pelo imaginário popular, de arrepios, que alteram o nosso corpo físico. De acordo com o etnocenólogo e professor Armindo Bião (1995)³⁹, isso ocorre quando se quebra o fluxo desses ritos, quando “algo extraordinário acontece” e nos possibilita uma atitude de reflexão sobre os ritos do dia-a-dia, da preparação à realização dessa festividade.

O comportamento de fé é esperado em todo o percurso por onde o cortejo passa. Entretanto, não invalidamos a possibilidade de existirem circunstâncias em que possamos reconhecer traços do imaginário coletivo, em alguns locais dessa festividade, já que o cortejo provém da festa do antigo mercado, onde identificamos deslocamentos circulares, com repetições e (re)atualizações inscritas na memória da religiosidade afro-brasileira, mais especificamente, no corpo das pessoas que conectam o individual ao coletivo, como força motriz proveniente do rito de festa do antigo mercado. Isso pode ser observado na descrição de um dos jornalistas ao relatar o imaginário das pessoas⁴⁰:

Dizem os mais velhos que antigamente, quando a predominância dos barraqueiros era de descendentes próximos de negros escravos, a força ritual do lado afro da festa era superior. Quando, por exemplo, a procissão no retorno, entrava no Mercado, dava três voltas pelo seu interior com alguns fiéis entrando em transe, para depois a santa ser colocada no altar central.

A princípio, as formas eram construídas em ordenações espaciais que se configuravam no interior do cortejo, de maneira que ele entrava pela porta à direita, saía pela esquerda, dava três voltas, envolvendo o ambiente interno e externo do antigo mercado, e finalizava com a colocação da imagem de Santa Bárbara em seu

³⁹ Conferência de abertura do I seminário Nacional sobre Performáticos, Performance e Sociedade. Brasília, UnB, 22.11.1995, p.14.

⁴⁰ “Instantes de fé coroaram a festa de Santa Bárbara”. Diário de Notícias. Salvador-BA, 05 de dezembro de 1974.

santuário. Podemos perceber a predominância dos afro-descendentes que se conectam em disposição espacial (circular), semelhante àquelas que se verificam no rito da festa pública do candomblé. Martins (1998, p. 28) afirma que:

No início da festa, na cerimônia do xirê, o corpo dos (as) filhos-de-santo demonstra uma atitude similar entre eles, quando se movimentam em círculo no sentido anti-horário do relógio. Girando nesse sentido, significa uma volta à ancestralidade e essa atitude do corpo é uma das características principais da dança africana.

Sua afirmação nos remete à proximidade dos elementos com seus significados, identificados nesse rito, a exemplo do espaço circular e o sentido anti-horário, bem como a vibração que se processa entre o que Sodré chamou de “trans-humano”, no corpo do povo-de-santo. Compreendemos a relação “trans-humano”, como afirma Sodré (1999, p.176) em seu relato, como uma existência que se faz presente no corpo do filho de santo. Ele afirma ainda que, “entre homens e deuses, há uma relação de simbiose: a humanidade sustenta a possibilidade do divino e é por este, ao mesmo tempo, expandida. Os deuses, por sua vez, são entidades que se seduzem, constantemente desafiando a existir, a responder, no espaço ritual”.

Essa característica se estendia às manifestações da cultura afro-descendente e promovia um caráter superior à dos dias atuais, em função da força dos rituais, que se fazia presente nos corpos dos adeptos do candomblé, imersos nessa manifestação da cultura.

Nas saudações de homenagens à *lansã*, os fervores coletivos se intensificaram e, com eles, ocorriam a “corporificação” desse orixá nas senhoras, filhas de *lansã*. Desde o passado, no antigo mercado, a divindade *lansã* incorporava em seu “cavalo” (corpo do filho-de-santo) para receber as homenagens dos comerciantes do lugar. Ela se manifestava também no percurso da procissão que saía do antigo mercado para a “missa dos mercadores”, celebrada na antiga Igreja do Paço, retornando, posteriormente, para o lugar de origem. Podemos observar esse fato nos relatos de um periódico de 1974⁴¹, o qual abordava os acontecimentos verificados na procissão que finalizava no mercado: “Antigamente, quando a procissão retornava ao mercado, a maioria das pessoas presentes

⁴¹ “Festa de Santa Bárbara toma conta do mercado”. Diário de Notícias, caderno: reportagem. Salvador, 27 de novembro de 1974.

entrava em transe, a santa era colocada no altar central e tinha lugar o famoso candomblé organizado pelo Pai-de-Santo de Angola, Rafael Boca-Torta”. Com o passar dos tempos, o percurso foi ampliado, dando-se continuidade a essa “corporificação” observada no corpo de algumas senhoras, nos momentos de exaltação, com a exclamação dos “Vivas”. No fluir da procissão, essa força cósmica se potencializa e “corporificava”, por alguns instantes, em uma ou outra pessoa, no momento em que alguns fiéis dão “Vivas” a Santa Bárbara e a multidão reverbera “Viva!!! *Eparrei lansã!!!*”. O antropólogo Santos (2005, p. 44) destacou, em seu artigo publicado na revista *Eparrei Bárbara*, que:

A ritualização da reverência maior à santa/orixá durante a festa sagrada não tem tempo determinado para acontecer. Entre saudações distintas – Viva Santa Bárbara, Eparrei, Oiá, Eparrei, Bárbara – e diante do andor que carrega a imagem da santa, muitos adeptos do candomblé entram em transe.

Um fato curioso foi que observamos esse fenômeno no corpo de apenas duas senhoras, sendo que observamos uma em 2004 e a outra em 2005, as quais estavam imersas no ambiente da festa de Santa Bárbara. Talvez seja importante salientar que, no passado, o número de *lyalorixás* deveria ser superior ao de *Babalorixás*, por ser o candomblé, caracteristicamente, uma sociedade matriarcal e, por conseguinte, o número dessas mulheres-negras dos mercados marcava a continuidade da tradição religiosa do candomblé nesses ritos festivos. Nesse ponto de vista, Landres (2002) afirma que a “corporificação” era um fenômeno de “possessão de transe” essencialmente ligado às mulheres, que ocorria no interior de uma roda de santo. Ela observou, no Terreiro da Casa Branca, a “corporificação” em um homem, no interior da roda do xirê, revelando-nos que esse fato causou estado de indignação às matriarcas do referido templo. Talvez a associação com a grande participação da mulher esteja ligada à simbologia atribuída à característica da mulher corajosa, de temperamento guerreiro e colérico, sendo esses os atributos que caracterizam *lansã Oya*, na oralidade popular do imaginário coletivo.

Diferentemente dos rituais secretos e públicos do candomblé, nos quais, segundo Landres (2002, p. 89), os homens tinham a função de tocar os atabaques para “convocar os deuses a baixar na cabeça das mulheres, pois a voz dos atabaques era o agente e as mulheres moviam-se de acordo com as suas ordens”, percebemos que, na comemoração observada, não é essa a voz que convoca as

divindades a incorporarem no corpo das mulheres. O agente – que se faz presente no corpo do ambiente, em estado de fé e de euforia coletiva – é constituído pelos “vivas”, numa atmosfera em que os sentidos operam entre o que está dentro e fora do corpo do indivíduo, o que transcende e se diviniza, metamorfoseando-se no espaço circundante das celebrações. Vale pontuar que essas homenagens se estendem a *Bamborucema* no dia 04 de dezembro, no terreiro do Bate Folha⁴², de etnia angolana, onde pudemos observar a festa pública, realizada nos anos de 2004 e 2005, e a “corporificação” dessa divindade em uma das DICs.

A palavra *lansã* provém da derivação e contração da palavra *jeje-nagô Ìyá - mesan-òrun*, mãe dos nove *òruns*, “Rainha dos *Eguns*” (almas). Já o termo *Bamborucema* é o nome do *ínkice*, proveniente da etnia angolana, como já esclarecido em nota de rodapé. Ambos configuram-se numa complexa variedade de potência ou força que “corporifica” nos iniciados na liturgia do candomblé e que participam dessa festividade. Apesar dessas diferenças, os jornais da década de 70 do século XX, denominavam-na, simplesmente, pelo nome popularmente conhecido como *lansã*, nos títulos das matérias dos periódicos.⁴³ Assim, os filhos relacionam a sua fé com o seu próprio *orixá*.

Os vínculos que operam no sistema de crenças da religião do candomblé estão implicados naquela vibração que está presente no corpo do povo-de-santo, gerando um sistema de crença vivo, ou seja, o corpo transcendental-espiritual incorpora o corpo-material e, assim, comunica-se para celebrar os ritos, tanto em homenagem a Santa Bárbara quanto em louvor à divindade *lansã*. Alcançamos esse ato de “corporificação” no corpo de duas senhoras, um deles ocorrido nas celebrações dos “Vivas”, na saída do cortejo em procissão da Igreja de Nossa

⁴² Situado à rua Travessa São Jorge, nº. 65, Mata Escura, na Cidade de Salvador da Bahia.

⁴³ a) “Eparê lansã!” Santa Bárbara me ajude”. Diário de Notícias, Salvador-BA, 05 de dezembro de 1970; b) “Êparê, lansã, a Tua Festa Começou”. Jornal da Bahia, Salvador-BA, 06 de dezembro de 1974; c) “ Povo Festeja o Dia de lansã no Mercado” Jornal da Bahia, Salvador-BA, 06 de dezembro de 1974; d) “lansã foi aos Bombeiros, seu povo ficou de fora” Jornal da Bahia, Salvador- Ba, 05 de dezembro de 1975; e) “Comandante dos bombeiros nota fria no dia de lansã” Diário de Notícias, Salvador-BA, 05 de dezembro de 1975; f) “Samba e batuque no caruru gigante que Yansã ofereceu” A Tarde, Salvador-BA, 07 de dezembro de 1976; g) “Por amor a lansã”. A Tarde, Salvador-Ba, 05 de dezembro de 1977 h) “lansã - Santa Bárbara” Jornal da Bahia, Salvador-Ba, 05 de dezembro de 1977; h) “lansã pôde entrar esse ano no Quartel dos Bombeiros” . A Tarde, Salvador-BA, 05 de dezembro de 1977; i) “Eparrei! lansã”. Tribuna da Bahia, Salvador-BA, 03 de dezembro de 1977; j) “Festa de lansã termina com tradicional caruru”. Jornal da Bahia. Salvador-BA, 05 de dezembro de 1977; l) “Bárbara, “lansã, Oya: baianos começam hoje veneração à Santa”. Jornal da Bahia, Salvador – BA, 04 de dezembro de 1978; “Povo come caruru de lansã e faz a festa da Conceição”. A Tarde. Salvador-BA, 04 de dezembro de 1978, dentre outros.

Senhora do Rosário dos Pretos, e o outro nos “Vivas”, sob um intenso calor do meio dia, na Corporação dos Bombeiros, calor que aquece as cabeças. Um jornalista⁴⁴ fez alusão ao “transe” ocorrido nessa situação, bem como aos modos de benzer a comunidade com a água benta, no interior da corporação, bastante diferente do padrão atual:

Como lansã não tem medo de nada, nem sequer esperou um terreiro mais discreto, menos profano, para tomar conta das cabeças de suas zeladoras e desceu fogosa e estridente dando gritos e cantando pontos do candomblé. Enquanto isso, o capelão do Corpo de Bombeiros, de uma das galerias, começou a jogar água benta nos fiéis. A princípio, com uma vassourinha, depois, atendendo aos reclamos dos fiéis, a água começou a ser atirada em maior quantidade com uma caneca de plástico. O que causou uma grande euforia, pois, além de servir para lavar o espírito, o líquido amenizou um pouco, o calor que àquela altura já estava demais.

De modo que, nessa corporação, no ano de 2004, o padre capelão foi alçado a sete metros de altura, pelo guindaste (munck) do caminhão dos bombeiros, para receber a procissão e benzer a água depositada no tanque do mesmo, lançando através de mangueira, sobre os devotos. Durante essas manifestações de entusiasmo dos “Vivas”, quando alguém exclamava: “*Viva Santa Bárbara!!! Epahei lansã!!!*”, a multidão reverberava, com todo o fervor: “*Viva!!! Heis!!!*”. Nesse instante, observamos uma senhora de tez negra ser “corporificada” por *lansã*, com seus familiares, que a cercavam emocionados, numa atitude de proteção.

Apresentam-se diferentes manifestações espetaculares, nos vivas em homenagem à santa e à divindade, as quais podemos associar ao relato do antropólogo J.Santos (2005, p. 43), quando afirma que, na década de 60 do Século XX, especificamente, nos anos de 1967 e 1968⁴⁵, ocorria esse fenômeno diante do altar do mercado de Santa Bárbara, destacando suas características femininas e suas associações com os elementos da natureza, bem como os movimentos políticos emergentes nesse período.

⁴⁴ “Uma Festa para Stª Bárbara”. Correio da Bahia, Salvador – BA, 05 de dezembro de 1984.

⁴⁵ “O Diário de Notícias registraria o transe de adeptos do candomblé na procissão e diante do altar no Mercado. A mitificação da relação sincrética santa/orixá espetaculariza-se nas páginas dos periódicos. Não se trata mais de narrar o mito católico, mas de destacar a presença de lansã e suas características femininas. Além da sensualidade, o dom do fogo, do relâmpago, da trovoadas e de fazer chover. Em plena época de Guerra fria envolvendo as grandes potências mundiais, os jornais chamavam a atenção para o poder dos elementos da natureza. As forças da natureza em contraponto ao poder dos homens. ‘Valei-nos Santa Bárbara!’ ”.

No dia 04 de dezembro, o passado se faz presente na memória do Senhor Fausto, antigo proprietário de dois boxes, nos quais comercializa produtos no mercado. Com a sua voz baixa e calma, revela-nos que, no interior do mercado, havia um espaço chamado “quadrado do peixe”. Nele, em dia de festa, a roda de capoeira e o samba alegravam o lugar. Nele, como já esclarecemos, destacava-se Maria Comprida, a eximia capoeirista que tinha um jogo de pernas como ninguém. Nesses festejos, havia participação ativa da comunidade, que dançava e cantava ao som dos atabaques, destacando-se também alguns vendedores populares do mercado, como o negro Amâncio, capoeirista, que vendia peixe em uma gamela; como também Francisco, Emiliana e Maria Pequena, que vendiam peixe em outra gamela, no meio a outras barracas, as quais vendiam folhas para banhos, água-de-cheiro, panelas de barro, cerâmicas em geral, além de frutas, verduras, cereais e carne. Ao lado dessas barracas, encontravam-se os sapateiros, que ainda conservam esse ofício até hoje. O mercado foi, não só um centro de abastecimento de toda a população da redondeza (dos bairros da Saúde, Nazaré, Santo António e adjacências), antes da chegada da rede de supermercados modernos, mas também um centro de cultura, de formas de vida e trocas permanentes. O sentido que confere o saber (principalmente, o da religião e da cultura) desse local, se estende e se modifica, tradicionalmente, no corpo dessa festividade.



Ilustração 6 – Ogãs tocam no grupo cultural Afoxé Coriefan
Fonte: Acervo da autora, 2005

Nos dias atuais, a festa se estende a outros lugares, em função da redução do espaço do mercado. Uma parte da população fica no largo do Pelourinho, onde é colocado um pequeno palco, com uma banda para animar a população. Mas o povo-de-santo realiza a sua festa na sede do grupo cultural Afoxé Coriefan, situado na Rua do Paço, com a participação dos ogãs⁴⁶ do candomblé de Angola. A

⁴⁶ Cacciatore (1988, p. 187) revela-nos ser “título honorífico, dado a homens de boa situação financeira e prestígio social ou político, capazes de ajudar e proteger o terreiro, bem como a outros, escolhidos por sua honorabilidade à comunidade religiosa”. São escolhidos por um chefe do candomblé ou por um orixá incorporado.

festa é animada pelos atabaques e por cantigas afro-baianas, misturadas com ritmos e cânticos religiosos da etnia angolana. Os corpos de jovens, adultos e grupos de senhoras negras de idade avançada dançam, deixando à mostra, em seus gestos, os vínculos com a dança sagrada dos orixás, seja nos balanços, na postura, nos giros, no jiká⁴⁷ dos ombros ou no retumbar dos sapateados, quando deslizam os pés e bamboeiam os quadris. A poesia de *lansã Oya* anima a festa e tece significados, instituída no corpo da cultura e da religião afro-descendente, no coração da Bahia, quando uma voz dá “viva” à *lansã* e o povo reverbera “*Epa! Heis!!! Oyá!!!*” Os tambores aquecem a alma, os corpos vibram e dançam com alegria. Cada um do seu jeito deixa, às vistas, os códigos de movimentos instituídos na história da vida religiosa de cada corpo afro-descendente. Nesse estado de alegria, a confluência de múltiplas informações fez surgir, na mente, apenas, uma observação significativa, a qual moveu a autora deste estudo. Tratava-se da eficácia do procedimento tradicionalmente organizado, que tem como princípio técnico a maneira que cada um absorve e interpreta o significado daquilo que apreendeu em seu próprio corpo. Sobre isso, discorreremos mais adiante, quando da análise do processo criativo. Ressaltamos que toda essa confluência de símbolos e significados, que surgiam no corpo do mercado de Santa Bárbara, era e continua sendo mediado pela mulher-negra organizadoras dos bens materiais e simbólicos, que marca a sua presença na contemporaneidade dessa tradição religiosa da cultura baiana.

⁴⁷ De acordo Martins (1998, p, 30), esse termo “consiste em um movimento vibratório e muito rápido dos ombros” revela-nos ainda que, “O corpo todo participa com uma moção lenta e quase imperceptível, sem sair do lugar, ambos os braços sobem e cruzam em frente do tronco, enquanto os pés juntos e paralelos estão presos ao chão. A articulação da cabeça mostra-se relaxada e inclinada para o lado direito e para frente. Toda essa movimentação ocorre ao mesmo tempo e de maneira muito sutil”.

1.5 O CORTEJO



Ilustração 7 – Entrada do cortejo em procissão na corporação dos bombeiros
Fonte: Acervo da autora, 2005

No cortejo⁴⁸ em procissão, as homenagens a Santa Bárbara e a *lansã* se instauram no corpo dos devotos que as reverenciam com cantos, orações, gestos e movimentos, implícitos na festividade. Eles marcam expressões que nos parecem associadas aos sentimentos que se processam na memória dos adeptos, especialmente quando os devotos entram sob o andor da Santa

turca, para atualizar suas promessas, durante o percurso da procissão. Na segunda metade do século passado⁴⁹, o caminho percorrido pelo cortejo tinha menor extensão. Ele não passava pela Corporação dos Bombeiros e nem pela Igreja do Rosário dos Pretos. De acordo com matérias colhidas nos jornais da época, ele se iniciava dentro do Mercado, saía pela segunda porta e passava pela “baixinha⁵⁰”, subia a ladeira do Paço e chegava, finalmente, na Igreja do Santíssimo Sacramento, onde era realizada a missa solene. Ao retornar, descia a Ladeira do Paço, entrava na Rua das Flores, passava pela travessa do mesmo nome e saía em frente ao antigo Cine Jandaia, já desativado, na Baixa dos Sapateiros, finalizando na primeira porta do mercado. O padre retirava-se do cortejo e a população, em procissão, entrava pela primeira porta, situada do lado esquerdo⁵¹, dava três voltas pelo seu interior. Naquele instante, o povo vibrava, dando “Vivas” à

^{48 48} Cortejo é uma palavra de matriz barroca, que significa acompanhamento, cumprimento solene.

⁴⁹ Destacamos o imaginário popular, coletado pelo jornalista e registrado em matéria do dia 05.12.1975, no Jornal Tribuna da Bahia. De acordo o depoimento do Senhor Isidoro Monteiro, “... há 25 anos que a Santa visita o Quartel e isso foi uma homenagem que se fazia ao então comandante Waldec Gordilho, que cedia a banda para os festejos. Depois da saída do comandante, o costume virou tradição”.

⁵⁰ *Baixinha* é uma travessa denominada rua Padre Agostinho, situada em frente ao mercado de Santa Bárbara.

⁵¹ Primeira porta do lado esquerdo, tendo como referência o posicionamento do nosso corpo, de frente para o mercado.

Santa, num estado de delírio, enquanto outras pessoas manifestavam a sua devoção à *lansã*, ocorrendo a “corporificação” em algumas de suas devotas.

A imagem da Santa Bárbara turca deslocou-se por vários ambientes, passando um período no interior da barraca de um dos organizadores da comissão dos festejos do mercado. Por motivo de segurança, durante o ano, ela já não ficava mais em seu santuário, porém em um cofre na barraca “São Jorge”, de propriedade do Presidente da Comissão da Festa. Entretanto, o santuário atual possui duas portas gradeadas com ferro e, junto a ela, em seu interior, há o tradicional mealheiro para a arrecadação de recursos financeiros destinados à preparação do tradicional caruru. Outro fato que se inscreve na história dessa tradição, é que os ritos solenes, encomendados pelas mulheres que preparavam os ritos provenientes do candomblé, no antigo mercado, foram realizados em diferentes Igrejas. Assim, eles foram realizados na Igreja da Saúde, na Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo, na Igreja do Santíssimo Sacramento (do Paço), na Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, variando entre as duas últimas nas décadas de 70 e 80 do século passado. Atualmente, com a doação da imagem da santa medieval, que passou por vários mercados, aos membros hospedados na Irmandade dos Homens Pretos, a organização do cortejo ficou a cargo dessa instituição.

O antropólogo Rego, em seu depoimento na matéria⁵², revela-nos que “é uma tradição dos povos da África trabalhar nos mercados”. Enfatiza ainda que “em alguns países da África, cada mercado tem seus orixás protetores, cuja imagem fica em frente ao estabelecimento para proteger o local”. Essa afirmação vem reforçar a atualização dos valores e empreendimentos interculturais, cujas matrizes africanas reinterpretam a antiga tradição de comércio entre a costa da África e o litoral do Brasil, nos portos brasileiros. Neles, ao longo dos tempos, a experiência mítico-religiosa confere um sentido lógico ao indivíduo e ao grupo, estabelecendo a continuidade das instituições de origem africana na Bahia, além de marcar profundamente o corpo das tradições culturais religiosas, cristã e afro-brasileira.

A capacidade de inovar do povo brasileiro nos fez observar a convivência dessas matrizes que se mesclavam, não somente nas expressões dos corpos daquela população, cujos traços nos pareciam essencialmente mestiços, como

⁵² “Mercado de Santa Bárbara é reinaugurado dia 4” Correio da Bahia, Salvador-BA, 12 de dezembro de 1997.

também pela maneira de reinterpretar a sua crença, tipificada pela predominância do caráter de cada liturgia. Assim, no passado, no interior do cortejo, desfilavam, além da imagem da Santa Bárbara dos mercadores (imagem turca), também santos católicos e brasileiros, como Nossa Senhora da Guia⁵³, Santo Antônio, São Lázaro e São Cosme e São Damião. Atualmente, foram adicionadas as imagens de São Jerônimo, São Nicodemos, São Miguel Arcanjo, São Sebastião, São Jorge, Senhor do Bonfim. Entretanto, na década de 70 do Século XX, quando o cortejo chegava ao interior do mercado, o povo entusiasmado dava “Vivas” à santa, num estado de fervor, enquanto outras pessoas manifestavam a sua devoção à divindade do candomblé *lansã*. Carneiro (*apud* Landres 2002:76) revela-nos que,

... uma grande diferença entre o candomblé e o cristianismo é que os africanos tentam trazer seus Deuses à terra, onde possam ver e ouvir. E esse é o trabalho mais notável das mulheres que são sacerdotisas num templo. A mulher é possuída por um santo ou deus, que é seu patrono e guardião.

É nesse contexto que podemos observar a acentuada predominância da religiosidade do candomblé, sendo que o fenômeno da “corporificação” era caracterizado como uma manifestação exclusivamente feminina, motivo pelo qual a sociedade constituída era de caráter matriarcal, de acordo com as revelações de diferentes autores, como, por exemplo, Édison Carneiro e Ruth Landres. Essa informação nos remete ao fenômeno da “corporificação” e também a tentativa de banalização que emerge em meio ao entusiasmo da multidão. No ano de 1975, isso tinha sido visto pelo comandante Sturaro, como impedimento para a entrada do povo no interior do Quartel dos Bombeiros.

Esse estado de conflito entre os participantes e os organizadores dos festejos gerou publicações em jornais da época, sobre a entrada da procissão de Santa Bárbara, no Quartel dos Bombeiros e no antigo mercado, afirmando-se ser esse último o lugar da festa, por pertencer a *lansã*. Dentre os motivos apresentados nos jornais, para o impedimento da entrada do cortejo na Corporação está a atitude

⁵³ É importante salientar, que Nossa Senhora da Guia era a anterior padroeira do mercado e, por esse motivo, é a única santa que vem acompanhando a procissão de Santa Bárbara.

do comandante Humberto Sturaro⁵⁴ que proibiu a entrada de aproximadamente 2 mil pessoas no interior da sede, dizendo:

“A Santa Bárbara entra, o povo não”. Justificando a sua proibição, deu a seguinte declaração ao jornalista: -‘Não posso permitir a entrada do povo. Nosso trabalho é de urgência e se acontecesse qualquer coisa não poderia sair do quartel. A confusão formada é muito grande e no fim traz danos para a corporação”, dizendo ainda que ‘as mulheres costumam dar santo dentro do quartel descambando para a profanação’ ”.

Nesse período, o antropólogo Rego, um dos conhecedores da festa e então diretor do Departamento de Folclore do Estado da Bahia, manifestou-se afirmando que nos anos 50, do século passado, teve início a passagem da Santa Católica, com a entrada da procissão na Corporação dos Bombeiros. Tratava-se de uma homenagem ao Comandante Waldeck Gordilho, por ter cedido a banda da corporação para acompanhar a Procissão de Santa Bárbara. Após a saída do comandante, essa iniciativa tornou-se parte dos festejos, que completavam, então, 56 anos de tradição. Rego, no mesmo depoimento do jornal, menciona ainda que se tratava de “uma manifestação puramente católica, não cabendo o “transe” de adeptos do culto afro-baiano, sendo na chegada da imagem, quando ela entra de costas no mercado, que a festa se torna de *lansã*”.

Entendemos, de acordo com o seu depoimento, que o mercado é um local onde emergem crenças que se revelam no corpo daqueles que acreditam na divindade cultuada na liturgia dos orixás, haja vista que essa manifestação religiosa surge no corpo de mulheres afro-brasileiras, vendedoras do mercado de Santa Bárbara. Por conseguinte, é compreensível o depoimento da zeladora de santo Mãe Léa ao jornalista na matéria⁵⁵ que revela sua reação contra a “banalização” do “transe” ao redor do andor de Santa Bárbara. Ela ressalta a confusão que gerava, naquele período, quando algumas pessoas, no referido espaço, “fingiam” estar “corporificadas” por *lansã*, sem ao menos pertencerem a nenhuma religião. Essa senhora revela ainda a atitude de desrespeito para com aquelas que, de fato, eram

⁵⁴“Comandante dos bombeiros, nota fria no dia de *lansã*”. Diário de Notícias, Salvador-BA, 05 de dezembro de 1975.

⁵⁵ “Umbanda e candomblé brigam na Sta. Bárbara” Jornal A Tarde, Salvador-BA, 05 de dezembro de 1979.

possuídas momentaneamente por seu orixá, “fazendo com que essas senhoras fossem olhadas com desconfiança”.



O procedimento de entrada da Santa Católica no Quartel dos Bombeiros é similar ao da entrada no mercado, realizado em outros anos. O ato de entrada dos andores provém do comportamento e significado que estão instaurados no corpo daqueles que participam do rito do candomblé. Assim, isso persiste na memória e se (re)atualiza no tempo-espaço do “Corpo Festivo” (Graziela, 1997). Dessa mesma forma devemos considerar que os “Vivas” à Santa e a *lansã*, se verificam desde os tempos em que o cortejo saía do mercado, contaminando todo o percurso do cortejo. Então, podemos observar nas palavras do Padre Capelão e, reverberadas pela multidão, a espetacularização dos “Vivas”, a qual provocou a manifestação da “corporificação” em uma senhora filha de *lansã*, deixando as nossas vistas que a Santa Católica e a divindade *lansã* são ambas protetoras dessa corporação.

Podemos, então, dizer que a “corporificação” não tem lugar estabelecido ou demarcado, e nem tampouco se dá de maneira organizada. A atmosfera que se instaura no entusiasmo coletivo está conectada aos

Ilustração 8 – “corporificação”
Fonte: Acervo da autora, 2004

elementos da natureza. Assim, esses elementos estão relacionados ao ar, que liga os eventos da natureza, ou seja, aos ventos e relâmpagos, que estão relacionados às tempestades, além de *lansã* também estar associada às atividades agrárias, como podemos observar em Gleadson (2006, p. 206), numa história que conta “como o búfalo foi levado pelo caçador” (Anexo A). Essa divindade está simbolizada pelos quatro elementos da natureza, sendo o fio que costura essa existência na atmosfera e também o meio interno e externo do corpo dos seus filhos, quando estão em estado de devoção, ao conectarem-se à sua força sagrada na atmosfera desse ambiente festivo. O imaginário popular costuma associar as ventanias com as fortes chuvas que, geralmente, ocorrem na madrugada, as quais foram ressaltadas nas matérias de alguns jornais. Para o povo-de-santo, o cosmo, então, conecta o que está dentro e fora, em torno e a baixo do seu próprio corpo imerso nesse ambiente.

Parece-nos que a semelhança que se instala no corpo desse imaginário popular, entre a vida da Santa Católica e a do Orixá *lansã*, está apenas inter-relacionada com as circunstâncias de morte de Santa Bárbara. Segundo Tommasi (2003) na história cristão-católica, um raio proveniente das tempestades fulminou o seu pai, levando-o à morte, após ele ter decepado a cabeça da virgem Bárbara. Já na história iorubana, podemos observar que, além de o raio ser o elemento que está inter-relacionado com os ventos e as tempestades da natureza, ele é atribuído à *lansã*, que é caracterizada como “a mulher guerreira”, e “Oya como rainha dos *eguns*”. Alguns autores revelam que existem diferentes qualidades de *lansã*.

Nesse contexto de convivência religiosa, pudemos observar que, por um lado, trata-se de uma virgem, Santa Bárbara e, por outro, de distintas qualidades da *labá lansã*, que se relacionou com outros diferentes orixás, herdando de cada deles um elemento simbólico, como podemos observar na reinterpretação das diferentes histórias já abordadas por diversos autores. Martins (2001, p. 54) nos revela “ser *lansã* associada aos ventos. Ela foi a primeira esposa de Xangô, divindade associada aos trovões, orixá controlador das desordens elétricas e do fogo e divide com ele a *responsabilidade* pelas tempestades”. E ela também pode ser a qualidade da *labá Oya*, aquela que tem o domínio sobre a vida espiritual, como a principal especificidade do seu arquétipo. Outras associações estão relacionadas à cor vermelha e branca, bem como à espada que encontramos nas imagens de

Santa Bárbara (turca e brasileira). A divindade também deixa à mostra a poesia das lendas contadas nas suas danças, nas celebrações dos ritos das festas públicas do candomblé. Mas, não é a nossa intenção focalizar os elementos simbólicos identificados na imagem que se idolatra, ou na “corporificação” manifestada em seus filhos. Apenas salientamos o que esteve mais visível aos nossos olhos, numa Festa que predomina a cor vermelha e que pulsa no coração da cultura baiana.

Ainda segundo Martins (2001, p.55), a história de *lansã* “está ligada aos episódios e lugares que são tradicionalmente reservados aos homens: os campos de batalha e os caminhos cheios de perigo e aventura”. Essa afirmação nos remete aos sentimentos e ações de repulsa do povo frente às determinações, do então, comandante da Corporação dos Bombeiros, o que causou forte revolta na comunidade, especialmente, nas mulheres filhas de *lansã*, que reagiram veementemente em 1975, e a procissão só retornou ao interior do Quartel dos Bombeiros, no ano de 1977.

De acordo com os depoimentos dos organizadores da festa do atual mercado, ocorreu outro episódio que impossibilitou a entrada da imagem da santa turca, quando da passagem do cortejo em procissão por ali. Motivo pelo qual buscamos o seguinte depoimento do então Prior Eurico Alcântara⁵⁶. “Com a reforma do mercado, foi construído um primeiro andar no seu interior, com uma passarela que impossibilita a passagem dos andores em frente ao santuário de Santa Bárbara”. O fato é que, os comerciantes desse local não concordaram com essa justificativa, motivo pelo qual estão sempre retornando essa discussão, por ocasião dos preparativos da festa.

Há mais de três anos, essa imagem não entra no mercado, tornando-se grande o estado desolador que se instaura no corpo daqueles que organizam a festa, na esperança de atualizarem as lembranças do passado, trazendo evocações ligadas às relações familiares construídas através dos afazeres cotidianos dos comerciantes, ainda vivas na memória e expressas nos depoimentos. Talvez possamos associar essa fervorosa devoção à divindade dos ventos, *lansã*, que

⁵⁶ Organizador da festa da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos e, por conseguinte do Cortejo em procissão, que passa pela Corporação dos Bombeiros, pelo mercado de Santa Bárbara, finalizando nessa mesma Igreja.

ainda está no corpo e na alma de muitos dos participantes, mesmo que, para alguns, a festa seja somente para a santa católica.

Mas as circunstâncias se renovam e, com elas, novas informações surgem a cada ano, como pudemos observar nos festejos do ano 2006. A imprensa local destacou as situações emergenciais nos festejos da Corporação dos Bombeiros, devido ao fato de o antigo prédio dessa Corporação estar em reforma. Assim, a missa foi transferida para outra sede e o Caramanchão foi armado na Praça dos Veteranos, em frente ao Quartel dos Bombeiros. Após a passagem do cortejo, houve a distribuição de cerca de 30 mil acarajés, ao invés do tradicional caruru dos bombeiros. As alterações, portanto, são decorrentes das ordenações que se renovam, anualmente, no interior das três entidades que promovem os festejos à Santa e à *lansã Oya*.

1.6 A TRANSIÇÃO

A cor vermelha predominou nas comemorações do ano de 1981 e abriu a década de transição dos festejos do antigo mercado. A cerimônia dos ritos solenes foi realizada na Igreja do Paço e na Corporação dos Bombeiros. Entidades afro-brasileiras seguiram o cortejo, entoando, em coro, músicas em louvor a *lansã*. Após as celebrações festivas da Corporação, a banda de música dos bombeiros acompanhou o retorno da imagem, ornamentada com palmas de Santa Rita e rosas vermelhas e brancas, transportada por um caminhão-tanque para o antigo Mercado. Turistas se integraram às festividades, marcadas pela presença de artistas, jornalistas, intelectuais e convidados especiais, que chegaram à capital baiana para assistir a essa manifestação espetacular, que abria o ciclo de festas populares na Bahia. No passado, essa grande festa, de predominância negra, sustentou diferentes produções artísticas⁵⁷, no cinema, na música, na telenovela, na fotografia

⁵⁷ “O pagador de promessas”, filme premiado no festival de Cannes, deixa à mostra cenas da festa de Santa Bárbara; a música “Quatro de dezembro”, composta por Tião Motorista e gravada pela cantora

e na literatura. A partir de 1980, instalou-se uma crise econômica que atingia os comerciantes do antigo mercado. O crescimento das redes de supermercados foi um dos fatores que caracterizou tal situação, com o fornecimento de mercadorias à clientela dos comerciantes do mercado, o qual abastecia anteriormente os residentes das imediações do Centro Histórico e adjacências. Tal crise econômica se refletiu no comportamento do povo no interior da festa. Assim, em 1984, um jornalista⁵⁸ destaca que,

O secular caruru de Santa Bárbara – que se pode ter sido o último, se o Mercado da Baixa dos Sapateiros não for reativado – foi disputado, ontem à tarde, com latas, pratos, marmitas, vasilhas de plásticos e até mesmo caixas de sapato e camisas, pelos baianos que mantêm a tradição pela fé e devoção à santa católica e ao orixá (lansã) do candomblé, e principalmente, pelos que vivem o drama da fome.

Nesse mercado, de propriedade do Senhor Geraldo Correia, concentrava-se um grande número de pessoas, ocupadas na comercialização de alimentos. Vários fatores, alguns já mencionados concorreram para o seu declínio, com a paralisação, a venda e o fechamento para reforma. No ano de 1986, o Senhor Geraldo Correia, herdeiro do mercado e também da imagem da Santa Bárbara turca, que foi propriedade da sua família, indica intenção de vender esse patrimônio, o que não agradou aos comerciantes do local, não só pela perda de sua fonte de sobrevivência, mas, sobretudo, pela quebra da tradição da festa de Santa Bárbara. O então proprietário relatou a um repórter⁵⁹ que estava disposto a doar a imagem que pertencia a sua família, desde que a tradição não morresse. Segundo ele, “sendo padroeira do Corpo de Bombeiros, a Santa poderia sair em procissão do Corpo de Bombeiros, porque antes de sair do mercado da Baixa dos Sapateiros, já saiu de outros locais”. Nesse período, essa imagem medieval e esculpida em marfim foi

baiana Maria Betânia; A música “Arrastão”, composta por Edu Lobo e Vinicius de Moraes; Uma série de registros fotográficos feitos por Pierre Verger. Além disso, há os relatos literários do escritor baiano Jorge Amado e a telenovela “Rosa Baiana”, de autoria de Lauro César Muniz, gravada pela TV Bandeirantes, com cenas na Igreja do Paço. Possivelmente integrará essa iniciativa no âmbito artístico, a futura obra poética em dança, intitulada “*Kossi D’ Oya*”, de nossa autoria. Porém, acreditamos que a referência temática do mito *lansã* esteja sendo evidenciada em diferentes especificidades da arte. A exemplo do filme de curta metragem, sob o tema “Yansan”, de 35 mm, 17’30”, animação, cor, de autoria de Carlos Eduardo Nogueira, São Paulo, 2006. Sendo o mesmo lançado no dia 12 de julho de 2007, no III Seminário Internacional de Cinema e Audiovisual da Bahia.

⁵⁸ “Fé e fome levam povo ao caruru de lansã”. *Jornal da Bahia*. Salvador-BA, 07 de dezembro de 1984.

⁵⁹ “Mercado tradicional poderá ser fechado”. *A tarde*, caderno 01, p. 03, Salvador-BA, 19 de janeiro de 1986.

roubada do mercado, sendo recuperada no bairro do Rio Vermelho e, logo depois, doada pelo seu proprietário à Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos. Ele informa ainda que, “a imagem que saiu às ruas no ano de 1985 foi outra, devido ao desaparecimento da imagem da Santa Bárbara legítima” (da Santa Turca).

Podemos observar que a tradição reforça o sentimento de continuidade, no imaginário coletivo do mercado. Porém, o fato é que as barracas entraram em ruínas. O Senhor Geraldo Correia reforçava essa atitude de descontentamento, gerada pela sua dificuldade na manutenção do patrimônio, em consequência da precariedade das instalações e ameaças constantes de incêndio. Um estado desolador se instaura, percorrendo quase uma década e meia. Finalmente, o mercado foi vendido à “Sampazi”, empresa responsável pelo empreendimento que instalou, ali, o atual Centro Comercial Santa Bárbara, sob a supervisão do Instituto do Patrimônio Histórico Nacional (IPHAN). Um jornal⁶⁰ evidencia que, após a venda do mercado e a doação da imagem à Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, a festa passou a ser organizada pelo comerciante Clarindo Silva, que nos informa, através de suas observações, que, “antes do esvaziamento do Centro Histórico, o mercado era um tradicional ponto de encontro de intelectuais, estudantes e boêmios, em que nos sábados aconteciam muitas rodas-de-samba e capoeira”. No período em que o mercado ficou fechado para reforma, Clarindo se organizou com os comerciantes e com a comunidade local, fazendo a distribuição do caruru no calçadão em frente ao Mercado de Santa Bárbara, dando, assim, continuidade a essa tradição secular.

No início da década de 90, do século XX, encontramos informações sobre a inauguração do mercado, com a preservação das características neoclássicas dos pilares, das paredes, telhados e áreas de circulação do imóvel, erigido há 113 anos, e sobre o retorno da tradição, com a “legítima” imagem da santa. Entretanto, o caruru voltou ao mercado, mas a santa do povo, não. Esse fato tem consequências relacionadas à memória do local, de maneira que, é no imaginário coletivo que se inscreve a narrativa dos comerciantes, ao relatarem os acontecimentos da festa. Sob emoção, a zeladora de *inkice* afirma, com acentuado vigor na sua voz: “O axé está na santa, e a santa é do mercado”.

Flagramos aspectos da trajetória vivida pela comunidade, através dos depoimentos e documentos encontrados em matérias de jornais locais. Uma

⁶⁰ “A festa acabou”. *Jornal da Bahia*. Caderno Revista. Salvador, 08 de janeiro de 1987.

senhora, integrante da empresa construtora, declarava que a santa voltaria ao mercado, enfatizando que havia construído o nicho da Santa Bárbara. Outra matéria jornalística registrava que: “O caruru volta ao mercado, mas a santa não”, omitindo-se o fato de que a imagem já havia sido doada à referida Igreja, motivo pelo qual não retornou para o seu santuário. Contudo, os comerciantes atuais ainda esperam pelo retorno da imagem. Eles manifestaram suas insatisfações, através de uma faixa colocada, na madrugada do dia 04 de dezembro de 2006, na porta do atual mercado: **A Santa Pertence aos Mercadores**. Essa frase demonstra o anseio desses comerciantes em reativar a tradicional procissão, com a imagem-patrona dos mercadores. Ao que se sabe, desde 1641 até 1987 a imagem esteve sob a guarda dos comerciantes, a princípio no Morgado de Santa Bárbara e, posteriormente em distintos locais do centro dessa cidade, onde situaram os mercados que levavam o seu nome, até chegar ao antigo mercado da Rua JJ Seabra (Baixa dos Sapateiros).

Nos festejos atuais esses conflitos imperam. A aliança do amor ao símbolo e ao mito não se resolve na violação do direito de pertença do outro. A frieza do poder dominante combate o desejo do outro, dominado, que se instaura entre o desenvolvimento sociocultural, político, econômico e religioso. A subversão é capaz de suportar o sofrimento indo ao encontro de contestarem e aventurar-se sobre seus desejos e emoções, indo para além dos elementos estabelecidos e consagrados. A convivência permanece numa espécie de “eterno retorno” desse estado de conflito que se instaurou entre devotos da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos e comerciantes do atual mercado. Contudo, eles fazem parte da vida individual e coletiva e traça a trajetória dessa convivência paralela.

De um lado, há a Igreja, que demarca o espaço e o tempo do coletivo, em que as leis dogmáticas dos ritos são permeadas por um sistema fixo que ordena o político e controla a memória social. Do outro lado, o povo-de-santo do candomblé traça a continuidade de sua trajetória religiosa, composta pelos dogmas e ritos vinculados à crença em seus orixás. Mas é após a finalização do cortejo, que as manifestações lúdicas invadem os becos e vielas do centro da cidade, onde cânticos e ritmos contagiam corpos que dançam a poesia sagrada e saúda pertencimentos à divindade *lansã*.

Eparrei! Oya”!

PARTE II - CORPO IMERSO NA CULTURA

2.1. SOBRE QUE CORPO SE ENUNCIA?

Iniciamos a segunda parte deste estudo com considerações sobre o corpo laboratorial que enunciamos, no que se refere a uma possível compreensão das instâncias simbólicas e imagéticas entranhadas no corpo das DICs e da cultura em que elas estão inseridas. Buscávamos compreender a maneira como elas manifestavam a leitura sobre esse “corpo festivo”, através de testemunhos sobre o modo de atuar, de se identificar e de investigar o fazer criativo, para expressá-lo de forma poética.

Nessa perspectiva, o modo de ver das DICs privilegiava as contemplações sensoriais, as sensações e sentimentos que emergiam da ação de olhar e de perceber os elementos simbólicos no espaço circundante da festa, a serem posteriormente investigados nos laboratórios de (re)significação da experiência. Nesse contexto, deixamos claro que buscávamos a compreensão de como o corpo das DICs (re)significou os acontecimentos observados, a partir dos dados que operavam dentro e fora dele, após serem elas imersas no “Corpo Festivo” (Rodrigues, 1997), convergindo para uma poética. O que provinha da investigação em campo passava pelo percurso do estudo laboratorial que se transformou num pequeno estudo coreográfico.

O corpo laboratorial foi composto pela Diretora Artística (a autora deste estudo) e das jovens DICs, como criadoras e co-participantes desse processo de criação. Para falar desses corpos, é necessário destacar, inicialmente, a importância da Escola de Dança, da Fundação Cultural do Estado da Bahia (FUNCEB) para o nosso estudo. Trata-se de uma instituição de ensino qualificada para o desenvolvimento dos cursos preparatório e técnico, com habilitação em dançarino e em coreógrafo, em nível médio. Esses cursos beneficiam significativos grupos de alunos provenientes das comunidades mais populares de Salvador, bem como estudantes de outros estados e países, sendo o local de formação

educacional das DICs. Nesse espaço, pudemos exercitar variados processos de criação nessas últimas décadas, o que justifica a seleção dessas dançarinas durante as aulas de “técnica” de dança moderna, balé clássico e dança popular dos referidos cursos.

Nosso anteprojeto teve a intenção de estudar o corpo de dançarinas negras, imersas na tradicional festa popular de Santa de Santa Bárbara, na perspectiva da Etnocenologia, observando as experiências sensoriais como elementos norteadores para a criação da poética em dança. Teceremos uma breve descrição da formação e atuação das DICs. Porém, antecipadamente ressaltamos que a dançarina Maria da Conceição do Amor Divino não pôde concluir o processo de criação, tendo de ser afastada após a conclusão da segunda pesquisa de campo, nos festejos do ano de 2005, por motivo de gestação. Foi, então, gradualmente inserida uma terceira DIC, no segundo semestre de 2005, após uma turnê que fazíamos, em algumas cidades da França, com outro espetáculo de autoria da pesquisadora. Salientamos que, naquele período, suspendemos os laboratórios de (re)significação durante sessenta dias.

A seguir, destacaremos alguns dados sobre a formação em dança e o vínculo religioso das DICs, todas alunas da Escola de Dança FUNCEB, situada no Terreiro de Jesus, no Centro da Cidade do Salvador, onde se localiza essa manifestação da cultura e religiosidade baiana.

1. **Maria da Conceição do Amor Divino.** Graduada nos cursos técnicos em dançarino e coreógrafo da Escola de Dança da FUNCEB, é integrante da Cia. de Teatro Axé do Teatro XVIII, abiã que “corporifica” *Iansã Oya*. Pertence ao *Ilê Axé Olô Togum*. Participou de intercâmbios culturais realizados entre a França e o Brasil, através da referida Escola.
2. **Renilda dos Santos.** Graduada nos cursos técnicos em dançarino e coreógrafo da Escola de Dança da FUNCEB, atuou em diversos trabalhos como dançarina e participou também de intercâmbio cultural realizado entre a França e o Brasil, através da referida Escola, dentre outras experiências fora do Brasil. É católica não atuante.
3. **Joselene de Carvalho dos Santos.** Graduada nos cursos técnicos em dançarino e coreógrafo da Escola de Dança da FUNCEB, atuou em

diversos trabalhos como dançarina, participando também do intercâmbio mencionado anteriormente, realizando algumas montagens coreográficas. É católica não atuante, embora tenha vínculos familiares ligados à religiosidade do candomblé, sendo participante não iniciada.

4. **Tariana Oliveira da Costa.** É aluna do curso de habilitação em dançarino e coreógrafo da Escola de Dança FUNCEB, dançarina da Instituição Liceu de Artes e Ofícios, e participou de diversas montagens coreográficas com diferentes coreógrafos e dramaturgos. É católica não praticante e participa das festas públicas dos candomblés, tendo laços familiares implicados nessa religiosidade.
5. **Edilene dos Santos.** Iniciou seus estudos em 1998, no Colégio Estadual Severino Vieira e é aluna do curso preparatório da Escola de Dança FUNCEB e dançarina do Grupo de Dança do Liceu de Artes e Ofícios da Bahia. Nasceu em ambiente litúrgico do candomblé e possui o cargo de *Iyá Èfún*⁶¹ do terreiro *Ylê Omin Odé Oxé*.
6. **Lorena Oliveira.** Iniciou seus estudos em 1993, na Escola de Dança da FUNCEB, onde atua como professora. Ingressou em 1998, na Universidade Federal da Bahia, graduando-se no Bacharelado e na Licenciatura em Dança. Atualmente é dançarina, participando de vários trabalhos. É uma *vodúns*⁶² filha de *Iansã Oya – iyá-messan-òrun*, iniciada no Terreiro *Zoogodô Bogum Male Rundó*, da nação *Jêje Mahi*.

Diante do vínculo das DICs com a religiosidade afro-descendente do candomblé, uma manifestação cultural e religiosa que abarca acentuada participação da população do povo-de-santo, especialmente, da mulher negra, como já afirmamos neste estudo, impõem-se algumas considerações sobre o corpo, na concepção nagô.

Iniciamos com o recurso da antropóloga Lépine (2000, p. 143), a qual esclarece que, nessa concepção, a pessoa humana consiste numa conjunção de elementos. O corpo é o primeiro elemento, esclarecido pela descrição dos mitos

⁶¹ De acordo Lopes (2004, p. 333), “Sacerdotisa encarregada de executar a pintura ritual na futura iaô, em suas saídas do ronco, durante a iniciação”.

⁶² Nação *Jêje Mahi* esse termo é utilizado para designar a filha (o) de santo iniciada (o).

moldados pela natureza divina (*Olorum*⁶³). O *emi* é o segundo elemento, que significa sopro, respiração que anima a matéria e cria a diferença entre o corpo vivo e o morto. O *Orí* (cérebro) é terceiro, que é constituído por uma parcela de substância ancestral, de natureza espiritual, que varia de acordo o indivíduo, simbolizada pelos orixás das águas: *Nanã – Iemanjá – Oxum*. Contudo, *Oxalá* atribui a cabeça a cada novo ser humano que nasce, sendo essa a fração dos espíritos dos antepassados. O quarto e último elemento, sem o qual não se chega a completar-se a pessoa, é personificado no orixá *Exu*, que é a manifestação individual do princípio de expansão da matéria. A autora esclarece ainda que *Exu* retirou da matéria e das substâncias ancestrais as frações que constituem o indivíduo. Esse elemento é o *bara*, descrito pela mesma autora como “responsável pelo equilíbrio fisiológico, pela conservação da vida. Liga-se à boca, ao estômago, ao sexo, à comunicação e à fala”. Trata-se de uma manifestação singular, que se distingue por símbolos próprios, funções específicas e traços psicológicos e individuais. Revela-nos ainda que, “os elementos da pessoa são duplos, cada um deles corresponde, no mundo sobrenatural, ao *òrun*, um duplo que é fixado em nosso mundo, o *aiê* num objeto material”. Retornaremos a esse assunto na terceira parte deste estudo, na qual discorreremos sobre a divindade *Iansã Oya*, considerada na concepção de mundo nagô, como rainha dos nove *òruns*.

Neste estudo, entendemos que o corpo de cada DIC foi construído através da experiência calcada na vida religiosa, na formação técnico-criativa da linguagem da dança, além das vivências com a linguagem do teatro. Nas experiências investigativas, o pronome possessivo foi sempre enunciado na primeira pessoa, quando as DICs se referiam às interações, ações, situações e circunstâncias vividas, portanto, com um distanciamento da máxima cartesiana do “penso, logo existo”. Nossa visão, nesse contexto da criação artística, é a de que, em primeiro lugar, o corpo não se separa da alma. Além disso, o corpo exerce o dogma da “corporificação”, quando (re) atualiza a crença⁶⁴. Podemos entendê-lo como um

⁶³ Segundo Cacciatore (1988, p. 192) ele é o “Deus supremo dos iorubá, criador do mundo, mas que não tem altares nem sacerdote. Criou o homem e a mulher, grosseiramente, de barro. Mandou seu filho Obatalá fazer os detalhes (membros e feições) e insuflou-lhes vida. Encarregou Obatalá (*Oxalá*) de dirigir o mundo e as criaturas.

⁶⁴ A crença é um componente da cultura que, segundo Marcone & Presotto (2006, p. 27), “é aceita como verdadeira de uma proposição comprovada ou não cientificamente. Consiste em uma atitude

sistema no qual interagem aspectos físicos, neurobiológicos e espirituais. Em segundo lugar, no contexto criativo, as referências se ligam as informações, num processo intercorporal, ou seja, o que inicia em um corpo é transmitido para outros. Assim, as DICs construíam a poética. O valor da transmissão pela oralidade se perpetua e se reconfigura num contínuo processo de transformação. Os corpos são únicos e, ao mesmo tempo, complexos, por serem um todo que entrelaça os sistemas físico, psíquico, social, cultural e espiritual.

2.1.1 Preparação e imersão das DICs no “Corpo Festivo”

Começamos por dizer que, iniciamos a primeira fase com a preparação das duas primeiras DICs, as quais participaram da pesquisa de campo em 04 de dezembro de 2004, concluindo com a inclusão da terceira DIC, inserida nos festejos do ano de 2005. Após a sedimentação dos princípios norteadores do trabalho em questão, inserimos as três últimas dançarinas no processo criativo em janeiro de 2006, finalizando o atual estudo com um grupo de cinco DICs. Como podemos observar, elas experienciaram etapas diferentes dos processos de construção, finalizando com o atual resultado, encenado apenas para registro, no Teatro Xisto Bahia, em maio de 2006.

Ao delimitar as primeiras atividades de orientação das primeiras DICs para a pesquisa de campo, sentimos a necessidade de trazer algumas reflexões em grupo, sobre esses festejos, que ocorrem em diferentes lugares, ligados pela procissão. Poucas informações havia sobre a festa, por motivos já evidenciados no capítulo anterior. Então, apresentamos alguns levantamentos feitos por nós, juntamente com um trabalho realizado pela primeira DIC, na disciplina “Dança Popular” do curso de formação da Escola de Dança da FUNCEB. Eles continham informações básicas sobre o imaginário da festa, descrito pelos comerciantes mais antigos do mercado e por algumas pessoas da comunidade.

A vivência da autora deste estudo, como dançarina, coreógrafa e professora dos diferentes processos vividos e sustentados pela pesquisa em manifestações populares na Região do Nordeste do país, era também objeto de reflexões e comentários. As informações coletadas em campo eram direcionadas para o exercício da criação. A autora atuou, nas duas últimas décadas, em diferentes experiências investigativas, cujos laboratórios foram realizados de forma experimental, com a participação de compositores, músicos e dançarinos. Vasculhávamos a nossa memória garimpando alguns pontos importantes para promover a prontidão do corpo das DICs, para inseri-las na pesquisa de campo. Desencadeávamos sua atenção para os modos de apreensão da dança, focalizando os princípios e padrões de movimentos codificados no corpo do homem simples. Despojávamos nossa perspectiva de qualquer forma de discriminação, seja racial ou social relacionado com a dança ou com a pessoa que dança. Nossa atenção esteve voltada também para os cuidados com a aproximação do outro, reforçados pelo jeito como conversávamos para conhecer as histórias inscritas no imaginário popular, além de participar de construções que nos emocionavam, no ato de apreender com o outro.

Buscávamos atribuir uma ética ao corpo, as suas apetências e inapetências, no fazer das DICs, juntamente com os participantes, no âmbito dos preparos e da realização da festa de Santa Bárbara. Considerávamos essa atitude como uma maneira ética de entrar nessa comunidade sociocultural e religiosa, tendo em vista a perspectiva de um estudo sobre o comportamento dos seres em aprendizados que envolviam uma multiplicidade de “eus”, especificamente, aqueles promovidos do interior das atividades de preparação da festa. Quanto a esse aspecto, citamos o sociólogo Maffesoli (2007, p.129) que nos esclarece:

Mesmo correndo o risco de chocar, podemos considerar que, nesses múltiplos momentos agregadores, não se trata de “*tomar consciência*”, ou seja, de privilegiar o aspecto cognitivo do ser humano, mas de “*tornar-se a si-mesmo*”. Um si-mesmo vivo porque compreende uma multiplicidade de “eu”. O Self fica, então em relação com a alteridade. Aderindo a esta ou aquela figura emblemática, o Self procede por inclusão, por implicação.

Essa afirmação nos remete a algumas percepções. Por um lado, há as interações que se estabeleceram entre os corpos que participaram da preparação

da festividade, em homenagem aos ícones simbolizados pela imagem da Santa Bárbara e pela divindade *Iansã Oya*. Por outro, o *Self*, acolhido na pessoa das DICs, situou-se em relação à alteridade, cujo significado assimilou na “multiplicidade do “eu” do povo-de-santo, ao comungar atividades realizadas nos dois “espaços temporais” (Rodrigues, 1997) dessa manifestação popular, inscrita na religião e cultura baiana. Os ícones, com seus significados, são grafados no imaginário popular que sustenta e aflora sentimentos de identificação nas pessoas. Da mesma forma, esses ícones contemplam ativamente os sentidos, nos registros da memória das DICs, que observam as imagens e buscam, em si mesmas, referenciais pré-existentes, num ato de sensibilização e crença que configurara uma imagem daquela realidade. Nesse sentido, Max Weber (*apud* Geertz (1989, p. 96) esclarece que, “os acontecimentos não estão apenas lá e acontecem, mas têm um significado e acontecem por causa desse significado”.

A partir desses esclarecimentos, discorreremos sobre o percurso das pesquisas de campo, as experiências vividas, juntamente com as pessoas e objetos, destacando as circunstâncias e situações que ocorreram nesses ambientes, cujo fio condutor esteve no que foi sendo grafado na memória das DICs, no trajeto do espaço festivo.

2.1.2 Os preparativos da Igreja e do Mercado

Na paisagem dos preparativos do “Corpo Festivo”, as DICs observavam atentamente as pequenas ruas, becos e vielas, com casas de arquitetura colonial – ornamentadas nas cores vermelha e branca, com flores de papel crepom, fitas e flâmulas com a imagem da Santa –, que nos levavam à Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos. Ali ocorreria a primeira questão, no corpo da primeira DIC. Após percorrer todos os espaços da referida Igreja, sua atenção se voltou para a imagem do ícone da festa. Então, ela sentou em um dos bancos da nave central e ali permaneceu, por curto período de tempo, a olhar para ela. Num instante, a imagem surgiu, dentre outras variadas imagens que se fizeram presentes no seu pensamento. Assim, ao refletir sobre si mesma e relacionar essas reflexões com o

que se apresentava à sua vista, naquela circunstância única, a representação referencial surgiu na sua memória. Entretanto, outras duas questões surgiram e foram ancoradas nesse mesmo estado de atenção dos corpos das outras DICs.

As fronteiras individuais desses corpos delineavam, de certa forma, a subjetividade do coletivo existente nos preparativos do mercado e nos “Vivas” do “Corpo Festivo”. Elas assumiram uma atitude de viver a alteridade, religando elementos provenientes dessas inter-relações a processos de criação. Tencionávamos compreender esses sentimentos implicados nas questões que as DICs internalizavam individualmente, nessa etapa da investigação. Recorremos ao neurobiólogo Damásio (2000, p. 178), para esclarecer o que ocorria na consciência do que as DICs sentiam (no meio interno) e como essa consciência estava associada ao que elas alcançavam com os seus corpos (no meio externo).

Esse autor esclareceu-nos que “a estrutura está dentro da fronteira, e a vida do organismo é definida pela manutenção dos estados internos à fronteira. E a individualidade singular depende dessa fronteira”. Ainda segundo esse mesmo autor, “é fascinante pensar que a consciência do meio interno é essencial para manter a vida e que ela pode ser uma diretriz e uma âncora para o que, na mente, finalmente virá a ser um *self*”. Ele afirma que “o sentido do *self*, no ato de conhecer o objeto, é uma infusão de conhecimento novo, criado continuamente dentro do cérebro, contanto que os ‘objetos’ realmente presentes ou evocados interajam com o organismo e o levem a mudar.” Essa consciência se estabeleceu com relação ao modo como elas sentiram, agiram e reagiram diante das inter-relações com os outros e com as imagens alcançadas no “Corpo Festivo”. Esses objetos alcançados e internalizados foram capazes de estimular sensações e sentimentos distintos, que geraram pensamentos identificados nas questões reconhecidas, através das imagens que só puderam ser (re)atualizadas no processo de criação. Então, podemos dizer que, os valores sociais foram modelados pela formulação dos campos simbólicos, proveniente dos dados que elas carregam consigo, os quais estiveram nos entrelaçamentos dos modos de atuação vivida no ambiente da familiar, na religião, na arte e na cultura. Ao elegerem esses elementos, com seus significados, eles se relacionavam com a natureza do que esteve na memória corporal das DICs e da manifestação cultural e religiosa.

Concentrávamos nossa atenção nas ações e situações que ocorriam ao redor de seus corpos, a fim de deixar fluir os acontecimentos, no momento-instante em que “co-habitávamos com a fonte” (Rodrigues, 1997). Nesse percurso, os comentários sobre a natureza das observações iam ativando, naturalmente, um modo próprio de investigar. Rodrigues (1997, p. 31) nos traz considerações sobre o estado de alerta do comportamento daqueles que participam dos espaços temporais das festas populares. Sobre isso, a autora afirma que:

Ao adentrarmos neste Corpo Festivo, é necessário considerarmos as épocas de preparativos que antecedem as festividades e também o cotidiano das pessoas envolvidas nas celebrações. No período que circunda os dias especiais, o corpo encontra-se em estado de prontidão, portanto, perspicaz e alerta. Ocorrem pequenos movimentos, sutis, que estão ligados às funções e à linguagem da festividade ou ritual à qual devoção que seu corpo expressa é construída nos dois espaços temporais, o do cotidiano e o da festividade.

Seus relatos são imbuídos de considerações sobre o corpo dos que fazem os festejos, remetendo-nos ao comportamento (ou aprendizagem) ocorrente em um dos espaços temporais, ou seja, o cotidiano dos preparativos da festividade. É importante exemplificar com algumas situações nas quais se mostra como foi feita a preparação do secular caruru do Centro Comercial Santa Bárbara. Portanto, observemos a maneira como foram preparados e atualizados os fazeres tradicionalmente realizados na véspera do dia da grande festa. O olhar da autora esteve focalizado nas inter-relações ocorrentes no ato de executar esses fazeres, através de exercícios de aprendizado, nos quais a herança cultural age, através de informações para o corpo das DICs.

No colorido do mercado, o calor era intenso. Nele, um amontoado de objetos se estendia no pequeno espaço do *box*: vasilhas cheias de camarão defumado, latas de dendê, bacias cheias de quiabo postas sobre a mesa. Era perceptível o prazer de participar da preparação da oferenda à espiritualidade, cultuada sob o nome de *lansã-Oya*, e de entranhar-se ao corpo da materialidade da festa. Ali, as pessoas buscavam um lugarzinho para se posicionar ao redor da mesa, para cortar os quiabos e atualizar suas promessas. Ao entrarmos no *box*, uma senhora, de constituição física aparentemente, forte, alegremente vestida de vermelho, aproximou-se. Logo que nos apresentamos e falamos do nosso interesse em

observar aquela atividade, imediatamente, ela nos convidou para participar do ritual de corte, ensinando-nos a maneira de cortar os quiabos. Nesse momento, ela pegou três quiabos e nos revelou que o “amalá” para *lansã Oya* é realizado com o corte de três quiabos, ao invés de um, cortados em rodela. Assim, ela explicou: “cortam-se os dois primeiros e depois o último”, que se encontrava próximo à sua palma da mão. Vale pontuar que esse ato do corte alimenta o sistema de crença através da atualização da promessa do religioso. Ela evidenciava, com veemência, que se tratava de um “amalá” para *lansã*, e não do *caruru* que se costuma ofertar aos *Erê*⁶⁵ ou a *Xangô*⁶⁶. Pois, em cada iguaria, apesar de todas utilizarem o quiabo, ele é cortado de maneira diferente para cada orixá. Esse é o ponto de identificação da iguaria em relação ao tipo de divindade que se quer homenagear. Essa senhora revelou, ainda, ser uma filha de santo de *lansã Oya*, cujo terreiro de *candomblé* é originado da etnia de Angola. Continuou nos explicando que o respeito, na convivência familiar, é fundamental, enfatizando a ética e a alteridade nas relações que se estabelecem uns com os outros na sua casa de *candomblé*.

Salientou ainda que “havia tempos em que, no meu *Ilê*, se cortavam os quiabos cantando e dançando para *lansã Oya*”. Nesse momento, ela começou a demonstrar a ação de cortar, movimentando todo o seu corpo levemente, de um lado para outro, dando ênfase aos quadris volumosos, ao cantar para a sua divindade *lansã Oya*. Em um dado momento, percebemos que uma das DICs vitalizava a sua promessa no ato do corte. O fato é que, por alguns instantes, o seu corpo se alterou em termos físicos – seus olhos demonstraram certa tensão, nos parecendo estáticos e fixos, como se estivessem olhando para um distante horizonte, em contraste com certa agilidade de suas mãos ao cortar os quiabos. Essa atividade corporal, aparentemente, conectava-se ao que se processava no seu pensamento e, assim, algo ia sendo desenhado na sua mente. Nesse *box*

⁶⁵ Lopes (2004, p. 255) esclarece que é “nome genérico dos espíritos que, no *candomblé*, se manifestam como crianças, falando traquinagens. Toda *iaô*, além do orixá, incorpora um *erê*, cujo transe se dá, em geral, quando termina o *xirê*, após a subida do orixá”.

⁶⁶ *Idem*, p. 687. Esse autor destaca ser esse o nome do: “Grande e poderoso orixá *iorubano*, senhor do raio e do trovão. Segundo alguns relatos tradicionais, é divindade superior, tendo participado da Criação como controlador da atmosfera. *Xangô* (*Songo*), filho de *Óranmíán* e neto de *Ogum*, nasceu na cidade de *Oió*, da qual foi rei (*alaafin*). Deificado, depois de morto, como orixá do trovão, ele atira pedras de raio do Céu para a Terra, matando ou incendiando as casas daqueles que o ofendem. Seus raios (*edun ará*) são pedras que as pessoas recolhem para ser guardadas em seus assentamentos como símbolos que representam a presença do orixá”.

existiam ações que estimulavam e produziam um estado interno de calma e concentração. O ato de cortar os quiabos para a preparação do “amalá” para *Iansã Oya* convergia para um determinado significado, que surgiu no pensamento da dançarina, ao vitalizar a sua promessa. Os movimentos das mãos, juntamente com seu olhar, concentrado num ponto fixo do horizonte, durante um período de tempo, nos deixavam à mostra certa modificação, momentânea, que nos parecia conectar o seu pensamento à sua divindade protetora. Compreendemos, então, que esses corpos, instituídos na religiosidade afro-descendente na Bahia, possuem maneira própria de realizar os ritos litúrgicos, com seus rituais públicos e secretos.

Pudemos observar que a liturgia do candomblé, segundo o Professor Sodré (2000, p. 170), “é, em linhas gerais a lógica de relacionamento do homem com a divindade, o conjunto das regras de culto, que implica um outro tipo de poder, uma função do consenso mediado pelo sagrado”. A princípio, para compreendermos o termo divindade é necessário entender a lógica do conceito de Deus nessa liturgia, que difere da cristã. Nesse sentido, o Professor Sodré (1999, p. 173) nos revela que:

Embora os nagôs concebam um Deus Supremo, um princípio criador (a que dão nomes como Olodumare ou Olorum e dos quais se pode sentenciar (“quem quer o que Deus quer, vai ter o que Deus quer). Este ser supremo não se entende como princípio concentracionário, capaz de funcionar como absoluto frente às referências humanas, uma vez que, dentro da concepção antropomórfica dos nagôs, essa unicidade implica a majestade singular de um rei que possui atributos de perfeição e funciona como juiz da multiplicidade diferenciada de princípios. É reconhecido como princípio de criação da terra, de doação da vida, autor do dia e da noite, *gerador de outras divindades*.

Esse autor nos aponta que, de acordo com a cosmogonia nagô, essas divindades – os orixás – estão implicadas numa “força de originariedade trans-humana”, “global e cósmica”, ligada ao seu Deus criador (Olodumaré), como um princípio que se divide em dois e se multiplica na criação das divindades, numa existência global e cósmica. Por conseguinte, as divindades são princípios e símbolos considerados por suas características e qualidades, reinterpretadas por aqueles que as cultuam e “corporificam” (Martins, 2007) a sua tendência, atrelados ao poder dinâmico de movimentação e criação.

Dessa maneira, o corpo altera o estado imanente na sua matéria, transcendendo-a, à medida que a força divina se “corporifica” e se faz presente no

corpo do filho de santo, para receber as celebrações festivas em homenagem a *lansã*. Porém esclarecemos que a “corporificação”, apesar de estar implicada no corpo de algumas DICs e no “corpo festivo”, não constituiu o foco do nosso estudo, tampouco foi nosso objetivo aprofundar sobre a natureza desse fenômeno. Assim, apenas sinalizamos os fios que tecem o corpo de algumas DICs, como filhas dessa divindade e participantes desse estudo da poética e cultura baiana. Então, podemos observar que as questões mediadas pelos seus corpos, atravessaram os vínculos com sagrado e, conseqüentemente, promoveram a escrita poética, dando conta da continuidade das fontes simbólicas originárias e mantendo experiências mítico-religiosas e artístico-culturais.

Antes de darmos seguimento à próxima parte, esclarecemos que existiram atualizações experienciadas na investigação de campo e evocadas em laboratórios que não foram (re)significadas no atual processo. Como, por exemplo, a diferença entre o ritual de preparação do caruru do Mercado e na Corporação dos Bombeiros. Contudo, são modos de execução diferentes, que julgamos, juntamente com outros objetos observados, constituírem materiais a serem levados para os laboratórios de criação.

2.2 MEMÓRIAS DO CORPO QUE DANÇA

Os artistas, como poetas da vida cotidiana, vêem ou captam as coerências do presente que a comunidade humana à qual pertencem vive, revelando-as, de acordo com suas preferências e escolhas de um modo de viver. (Maturana, 2001, p. 195).

2.2.1 Imagens e questões do corpo num caminho criativo

A primeira atividade acolhida, após sessenta dias de realização da pesquisa de campo, foi a observação dos registros, através das imagens de vídeo, as quais destacavam os lugares percorridos nos dois “espaços temporais” da festa. A percepção foi renovada, com atenção às lembranças das sensações e situações

antes vividas, frente aos incontestáveis estímulos visuais e sonoros. Assim, as DICs priorizaram elementos relevantes, diante das muitas outras coisas que achavam menos importantes. Elas interpretavam as circunstâncias em que surgiam os estímulos, no momento em que foram sensibilizadas na pesquisa de campo.

Para Ostrower (1987 p. 27), a “tensão psíquica” é o elemento que vitaliza o ato criativo, porém a autora não tece hipóteses sobre a relação entre “tônus físico e psíquico”. Ela acrescenta ainda, em outra obra (1999, p. 25), que cabe entender a percepção “como um processo altamente dinâmico, e não como mero registro mecânico de algum estímulo”. “Dinâmico”, no amplo sentido da palavra, de “forças em atividades”. E, sob esse ponto de vista, não só estávamos presentes diante dos objetos, como também participamos ativamente do ato de perceber. Reconhecemos que surgiram múltiplas percepções sobre os mínimos detalhes, que só puderam, também, ser alcançados através das imagens de vídeo.

Esse encaminhamento alimentou a concepção da autora deste estudo, que rapidamente pôde captar, nas imagens, o que lhe interessava para a criação, como, por exemplo, as nuances “mostradas” e “escondidas”, relacionadas com o corpo de preparo do caruru, realizado na véspera da grande festa. Tínhamos como perspectiva criar a voz do corpo físico e oculto, na cena. Tencionávamos valorizar os processos de aprendizagem no âmbito da cultura e recolocá-los nesse discurso poético. Para isso, esse desdobramento da pesquisa só se tornaria possível na futura criação e na montagem, a partir dessa experiência empírica.

O fato é que, após as observações, tudo parecia respirar de novo, pois as DICs demonstravam certa expectativa e felicidade em reencontrar as motivações que foram registradas em sua memória, porém com as mesmas indagações: O que será? E como será esse processo criativo? Esclarecemos, então, que não tínhamos “fórmulas” prontas, pois buscávamos encontrar outra maneira de experienciar a criação, sendo necessário dar continuidade da atenção a seus corpos, para que nosso objetivo fosse alcançado.

Buscávamos compreender a maneira como foram motivadas pela pesquisa de campo. Nos laboratórios, acionamos os relatos diários e individuais, os quais serviram como instrumento norteador para o processo criativo, a partir das seguintes questões:

- Como percebiam e recordavam os materiais, surgidos em campo, que geraram a questão referencial?
- Como os motivos sensibilizaram os corpos na improvisação?
- Como o “acaso” confirmou o reconhecimento do referencial temático?
- Como as questões se desdobravam nos corpos das outras três DICs, que não participaram da pesquisa de campo?
- Como foi construído o aquecimento corporal, a partir dos materiais surgidos na improvisação?
- Como os elementos investigados na pesquisa, no “corpo festivo” e na poética, estão presentes no atual resultado coreográfico?

Discorreremos, agora, sobre os processos imagéticos em cada corpo, a fim de descrever o processo criativo, a partir das referidas questões, e de seus desdobramentos investigados no corpo das outras DICs inseridas nesse estudo, para verificar como elas, conjuntamente, foram construindo as cenas, a partir das interações desses corpos. Apoiamo-nos, como referência, no método “Bailarino - Pesquisador - Intérprete”, desenvolvido por Rodrigues (1997, p. 147), a qual revela que seu processo “é norteado pela visão do que seja a pessoa, na condição de bailarino, como pesquisador de si mesma, no confronto com determinadas realidades. Essa atuação lhes propicia viver os papéis que emergem destes contatos” com as manifestações culturais brasileiras, não só como um processo vinculado à estética nacional, mas também como vivência que propicia o desenvolvimento de potencialidades na possibilidade da poética. Nessa linha de trabalho, ela reforça, ainda, a importância de se “distinguir uma emoção de um ‘emocionalismo’”, esclarecendo-nos que “o objetivo é que a emoção seja o motor de um movimento consciente, atribuindo uma maior plasticidade ao corpo”.

2.2.2 - O real se diviniza em mim

O ato de observar atentamente a imagem e o que dela provinha acionou os sentimentos da primeira DIC e fez surgir a paisagem que fora grafada em sua memória. Nas suas lembranças, tudo aquilo que a sensibilizou pelos sentidos foi



Ilustração 9 – Primeira DIC na Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos
Fonte: Acervo da autora, 2005

que se manifesta dentro de mim”.

reconstruído em representações mentais sobre os caminhos percorridos: no espaço da antiga Igreja de arquitetura barroca; no forte cheiro de incenso que se misturava ao aroma das rosas e palmas de Santa Rita dos andores dos santos católicos; nas pessoas que se empenhavam nos fazeres para a grande festa. Com essa representação, veio uma sensação e um sentimento que surgiu quando ela observou o ícone da festa, o que motivou o surgimento da sua questão: “Senti uma sensação de calma, que me fez refletir sobre a paciência e a fé. Não acredito no que não é real. Não é essa imagem que se diviniza em meu corpo, mas aquela força

A questão emergente modifica a imagem e, com ela, o corpo da DIC. Múltiplas referências afloraram, gerando questões discordantes, por um lado, e concordantes, por outro. O fato é que, ela percebeu quão distante esteve a existência de alguma associação que relacionasse os símbolos implicados na divindade *lansã* com aqueles da Santa Bárbara brasileira. E quão perto estava de perceber a inexistência desse símbolo, a partir do que ela observava no ambiente circundante da festa pública do candomblé, em homenagem à divindade dos ventos, pois só no interior se pode alcançar a manifestação dessa divindade no corpo.

Tais questões estiveram relacionadas com as condutas, ou seja, com as relações que operam os comportamentos na prática religiosa, vinculados com dogmas que se inscrevem na própria natureza humana, no seu corpo físico, para dar passagem, momentaneamente, ao outro. Essa é a força que movimenta a crença, não como objeto estático idolatrado, mas como sensações vivenciadas pela DIC, num trânsito que altera o seu estado corporal, para receber a divindade, que adentra seu próprio corpo.

A fim de compreender o processo de observação, recordação e interpretação da imagem que promoveu a sua indagação, fomos ao encontro dos relatos do neurobiólogo Damásio (1996, p. 128): “todos possuímos provas concretas de que sempre que recordamos um dado objeto, um rosto ou uma cena, não obtemos uma reprodução exata, mas, antes, uma interpretação, uma nova versão construída do original”. O sentimento de calma que surgiu no corpo da DIC e antecedeu o estado de reflexão sobre a sua fé, pareceu-nos que estava associado a um estado de acomodação (no sentido de calma) e alerta (sobre como manifestava a sua crença), para o recebimento das questões que foram adentrando o seu corpo.

Segundo essa DIC, “no ato de observar aquela imagem que se apresentava diante de mim, surgia certa emoção no meu interior, ocorrendo diferentes assuntos que se relacionavam com a minha religião”. Ao configurar a questão, então, a DIC se tornou conhecedora daquilo que sentia dentro de si mesma. Essa consciência fez com que ela reagisse de maneira reflexiva, ao perceber a força daquela crença que pulsava em seu interior. A emoção fez parte da sobrevivência desse significado que ela trazia em seu próprio corpo. Nesse sentido, buscamos a discussão biológica das emoções, dedicada à consciência, a qual está associada à capacidade de conhecer, de se emocionar e agir diante do objeto. Mais uma vez, buscamos os esclarecimentos do neurobiólogo Damásio (2000, p. 80):

A consciência permite que os sentimentos sejam conhecidos e, assim, promove internamente o impacto da emoção, permite que ela, por intermédio do sentimento, permeie o processo do pensamento. Por fim a consciência torna possível que qualquer objeto seja conhecido – o “objeto” emoção e qualquer outro – e, com isso, aumenta a capacidade do organismo para reagir de maneira adaptativa, atento às necessidades do organismo em questão. A emoção está vinculada à sobrevivência de um organismo, e o mesmo se aplica à consciência.

Nessa atuação, a memória e a imaginação não se deixavam dissociar. Ambas trabalharam para o aprofundamento mútuo, numa ordem de valores que une a lembrança ao presente. A qual serviu de base para saliências e concavidades, traços cheios e finos, nesse devaneio de realidade transformante, sucessivamente, terrena e aérea, implicada no significado, no plano do *àiyé-òrun*, distante daquela imagem (da Santa Bárbara) que se fez presente às vistas da DIC. Apesar de estarmos refletindo sobre o processo imanente ao próprio corpo, sabemos que o significado selecionado por ela está vinculado a um estado de transcendência que é “corporificado” pela divindade *lansã Oya* no seu próprio corpo⁶⁷, como já afirmamos acima.

Como podemos observar, o caráter da sua seleção tem vínculos com uma fala poética que reforça a sua atuação diante da vida, numa reação ao que fora imposto pelo sistema religioso colonial, para a sobrevivência da devoção católico-cristã, em detrimento da continuidade da sua crença mitológica e religiosa. Então, o que fora negado no corpo afro-descendente – o fenômeno de “corporificação” – constitui um dos dogmas litúrgicos que caracteriza os símbolos instituídos no religioso.

Questões políticas, sociais e religiosas se instauram no ato de refletir sobre o que surgiu num pensamento intencionado, num fazer criativo. Nesse sentido, Ostrower (1987, p. 31-32) nos revela que, “a arte é um fazer intencional”. Esclarece ainda que, “A imaginação compreende mentes humanas, sendo o ato de imaginar o pensar específico sobre um fazer concreto”. O pensamento se expande, tomando corpo no espaço e, num instante, o esclarecimento emerge na memória da dançarina que revela: “é quase inevitável não haver uma relação entre espiritualidade e o trabalho em questão, pois estamos unidas pelo sincretismo, numa cultura, que durante algum tempo foi necessário, hoje não é mais”. Apesar de não ser nossa intenção discorrer sobre a natureza do sincretismo religioso, vale ressaltar os esclarecimentos do antropólogo Prandi (*apud* BENEVIDES 2006, p. 78), que afirma:

Só recentemente as religiões de origem negra começaram a se desligar do catolicismo, já numa época em que a sociedade brasileira não precisa mais do catolicismo como a grande e única fonte de transcendência que possa legitimá-la e fornecer-lhe os controles valorativos na vida social. Mas isso é um projeto de

⁶⁷ A divindade incorporificou-se em seu corpo na festa pública em homenagem à *Bamborucema*, no dia 04 de dezembro de 2004, no Terreiro Bate Folha, situado no Bairro da Mata Escura na Cidade de Salvador - BA.

mudanças nos referenciais de identidade que mal começou e que existe, antes, outras experiências de situar no mundo com mais liberdade e direitos de pertença.

A liberdade de pertença foi um termo que nos moveu para a observação do ser, na pessoa das DICs. Cada corpo tem seu esconderijo. Nele, o ser se esconde e se mostra, dependendo do que realmente o toca. Por mais que queiramos ver, existem sempre os segredos que não alcançamos. Não se trata de aprofundar uma prospecção na intimidade das substâncias do ser, o que nos parece ser pouco estudado pela psicologia, mas buscar o que cumpre e pode ser notado poeticamente. Assim, logo entendemos que seria preciso escutar quem está escrevendo a poesia da dança. Ouvir quando fala de seu ser, sentir no outro aquilo que esta dentro de si e, assim, tecer inter-relações com objetos e coisas que revelam a vida pulsando nesses seres humanos.

Nesse processo inicial, observamos, nelas, duas construções emergentes em dois corpos, duas visões de mundo imbricadas no conhecimento de si, da sociedade em que sobrevivem, nas relações com os outros. Como já abordamos anteriormente, impõe-se, então, à autora desse estudo, um olhar distinto sobre o que estava sendo construído no ato criativo. Tal processo decorria em cada construção individual e coletiva, e essa comunhão cartografava cada cena, para, então, ser reorganizada em partes, formando o todo, resultado do trabalho.

Começamos por esclarecer que, nesse grupo laboratorial, ou nos laboratórios de criação, a atenção da diretora de pesquisa esteve voltada para os olhares das DICs e para a relação entre eles, motivo qual, no final dos processos de criação, discutíamos em conjunto sobre a criação e a natureza da produção de cada corpo, bem como do que era construído no conjunto.

A busca de si, ao reviver para reconhecer o que foi registrado no seu corpo, levou a DIC a se recolher num espaço da sala de ensaio: seu corpo, concentrado, buscava escutar o seu interior. Observamos, então, o processo de “endoculturação” (Marcone & Presotto, 2006), a partir do qual ela nos parecia vasculhar e inter-relacionar as experiências vividas no seu grupo religioso com as experiências investigativas da pesquisa de campo. Ali, os caracteres biopsicológico e de aprendizagem se presentificavam, num ato transformador da sua própria cultura, além de propiciar uma interação dinâmica inovadora na esfera artística. Numa

perspectiva antropológica, Marcone & Presotto (2006, p. 47) relatam que, “o indivíduo, sociedade e cultura são três aspectos inter-relacionados, indispensáveis na análise do comportamento humano”.

O fato é que, após um período de tempo, o corpo da DIC foi acionado pela vontade de conhecer a si próprio, através da pesquisa sobre seus movimentos, no processo de improvisação. Os primeiros movimentos surgem e, com eles, há um impulso interior, que alcançávamos pela maneira sutil como as mãos tocavam, suavemente, as partes (lateral, superior e inferior) da face, pelo andar compassado no espaço da sala de ensaio. Nessa ação, o corpo se flexionava gradativamente, até os joelhos encostarem-se ao chão; simultaneamente, ela fazia uma concha com a mão direita, abaixo do queixo, e a esquerda na mesma direção, posicionada na altura do peito. Arregalava os olhos, movimentando a íris de um lado para o outro, e logo fazia a ação de beber, juntamente com um pequeno impulso proveniente da respiração. Então, observávamos que aquela imagem já não podia mais ser a cópia de um fato que emergiu em seu questionamento. Tratava-se de um sentimento expresso em ações corporais, que nos fazia imaginar... As repetições consecutivas especializavam aquela organização de gestos e movimentos sutis, cuja fluência controlada se contrapunha à leveza. Parecia-nos, ao observar o que acabará de ser construído naquele corpo, que a natureza sensível da alma fazia emergir a “sensação de admiração⁶⁸”. Percebemos haver uma relação desses movimentos com as coisas que esse corpo experienciava no dia-a-dia, as quais não podíamos alcançar naquele exato momento. Entretanto, registramos no diário a nossa impressão. Ao final do trabalho, as DICs indagavam, admiradas: Como suas mentes retiveram a informação, decorrido tanto tempo da investigação de campo? E como essas informações potencializavam o ato criativo?

Motivadas para iniciar a próxima experiência investigativa, seguimos para a atividade de preparação do corpo. Os exercícios de aquecimento incluíam elementos identificados nessas organizações seqüenciadas. A segunda estratégia utilizada para a criação trazia a indagação: Qual o caráter existencial da imagem registrada na sua memória? Ela, a primeira DIC, então, outra vez se recolheu num determinado local do espaço e, após refletir sobre a indagação, mostrou o que

⁶⁸ No primeiro momento, acreditávamos que estava associada à imagem da Santa Bárbara brasileira; no segundo, já nos perdíamos na significação, levando-nos a distintas referências.

estava escrito em seu diário: “A curva que se faz nos caminhos do meu pensamento pressiona o coração, que palpita e mexe com minha respiração”. Essa sentença nos revelou dois aspectos importantes para serem pensados. O primeiro está ligado à importância do recolhimento do corpo, para refletir sobre as questões que surgem em seu pensamento. O segundo se relaciona ao que motiva o estado sensitivo desse corpo, no início da criação, exteriorizado na respiração.

De maneira emocionada e concentrada, a DIC iniciava sua investigação com a repetição da seqüência feita no ensaio anterior, para dar seguimento à sua improvisação. Ao repeti-la, nos aproximamos do seu corpo e sugerimos que, quando tocasse as partes da face, ampliasse o gesto, tirando os dedos das mãos, suavemente, das imediações frontais da cabeça. Ela recusou imediatamente. Naquele instante, observamos uma expressão de medo em sua face, que modificava todo o seu corpo. Ela começou a suar, sua pele ficou pálida, seus olhos dilataram e se fixaram nos olhos da diretora, dizendo: “Não posso executá-lo dessa forma! Sinto que meu corpo vai se ampliar por todo o espaço, e isso me causa acentuada sensação de mal estar”. Observamos, então, que, na parte superior de seus braços e abaixo da cintura, havia uma espécie de bracelete⁶⁹ utilizado como proteção espiritual.

Ao indagar-lhe sobre o porquê dessas sensações, ela nos revelou, particularmente, que estava participando de nove obrigações rituais e secretas para o orixá que rege a sua cabeça – *iyá-mesan-òrun*, motivo pelo qual não poderia sair do espaço sagrado “Ilê” para qualquer atividade. Entretanto, ela rompeu a regra e foi para esse processo de criação. Observamos que seu corpo se fazia um “templo” que resguardava as obrigações rituais da sua religiosidade, como nos revela a Iyalorixá Stella de Oxossi, ao afirmar que “o corpo, na liturgia dos orixás, é um templo”. Por isso, talvez possamos dizer que, na perspectiva da criação, o corpo da DIC é um templo poético, ou seja, o lugar onde os significados provêm dos campos simbólicos e mitológicos que nutrem a poética, numa possibilidade de reconhecimento de si e da comunidade, da convivência com o outro. Nesse sentido

⁶⁹ Segundo Cacciatore (1988, p. 93), trata-se de “Contra-egun - trança de palha da Costa, que os iniciados levam amarrada aos dois braços, bem apertada, abaixo do ombro. Nas cerimônias do axexê (fúnebres), também são usadas pelos presentes, mas nos pulsos, e com a mesma finalidade de afastar os espíritos dos mortos”.

concordamos com Pradier⁷⁰, quando ele esclarece que: no conceito etnocenológico do corpo a idéia de Skeno (cena) esta associada ao simbolismo e este “implica na exploração do “bios” humano – em sua estrutura profunda e suas emergências de superfícies -, sua viagem no universo simbólico, seu papel nas interações enquanto estimulador e defensor junto as instancias visíveis e invisíveis”.

A antropóloga J. Elbein dos Santos (1986, p. 58) revela que esse termo *iyá-mesan-òrun* é “um dos nomes mais conhecidos de *Oya Igbàlè, òrisà*, patrona dos mortos e dos ancestrais, é *Yásan*, nome que deriva de seu *oriki: iyá-mesan-òrun Mãe dos nove òruns*”. Revela ainda que “*òrun* é um mundo paralelo ao mundo real que coexiste com todos os conteúdos deste”. E que, “tudo que existe no *òrun* tem suas representações materiais no *àiyé*”. A partir desses esclarecimentos entendemos que o mundo material *àiyé* está ligado ao mundo espiritual *òrun* e que o corpo da DIC, também filha-de-santo, é instituído nessa natureza litúrgica, como corpo mediador da força existencial que corporifica no seu próprio orixá. Contudo essas informações ocorreram em um curto período de tempo, sem que a segunda DIC que, também estava envolvida com a sua improvisação, do outro lado da sala de ensaio, percebesse.

Retornamos, imediatamente, ao processo de criação, e logo solicitamos uma ação contrária aos gestos anteriores, já que houve esse mal-estar com a primeira DIC, que o associou com as obrigações ao orixá-dona da sua cabeça. Sugerimos, então que, ao invés de ampliar, reduzisse o gesto de tocar a parte frontal da cabeça, bem como todos os outros movimentos que acabara de executar. Acreditávamos que essa redução traria estabilidade na concentração das outras ações e, conseqüentemente, promoveria sensação de bem estar na sua execução. Partindo desse principio, sugerimos que ela repetisse aquela construção, imaginando estar dentro de uma grande caixa de madeira. Assim, a redução diminuiria a complexidade dos seus sentimentos, ao ser adaptada a esse novo espaço.

Qual foi a nossa surpresa! A dançarina começou a lançar o corpo no espaço com velocidade acentuada. Em alguns momentos, os impulsos eram proporcionais às ações que emergiam, com diferentes fluxos de movimentos, gerando queda e suspensão do corpo. Os giros a deslocavam para o lado direito do espaço, em

⁷⁰ Jean Pradier: “Ethnoscénologie, manifeste”, in *Théâtre-Public* 123, maio-junho 1995, pp.46-48. Tradução Armindo Bião, 1997.

movimentos contorcidos, controlados e pesados, seguidos outros fluxos de ações que marcavam a intensidade leve e forte, numa dinâmica ora rápida, ora contínua. Os movimentos vitalizavam o espaço da sala de ensaio. A intensidade daquelas ações corporais suspendeu a concentração da segunda DIC, que improvisava naquele ambiente, por força da tamanha velocidade e impulsividade dos movimentos executados na proximidade do seu corpo. Assustada, ela ficou, aparentemente, estática por alguns segundos, fixando seu olhar no desenvolvimento e na conclusão da investigação de movimento da primeira DIC.

Se for possível tecer alguma associação, num viés antropológico, entre a natureza dessa criação e a qualidade de temperamento dessa filha de *Iansã Oya*, podemos, talvez, dizer que, nesses movimentos, predominava um caráter impulsivo e imbricado ao arquétipo da sua divindade. Essa observação nos levou entrelaçar informações sobre a natureza dessa divindade no contexto da criação. Nas comunidades religiosas do candomblé, podemos verificar alianças naturais ligadas à pessoa presente numa existência, capazes de acalmar, aplacar e delas obter benefícios, pelo conhecimento dos meios de controle ritualísticos dos quais essas pessoas se beneficiam.

Talvez possamos dizer que essa força, presente na memória corporal da DIC foi capaz de acionar – a partir da natureza da sua crença, identificada através dos cruzamentos do que proveio com o corpo, templo de ligação com o seu orixá –, a criação da sua poética. Podemos recorrer, então, à afirmação Ostrower (1999, p. 3), que nos revela haver “... um grande acaso na vida de cada pessoa, que é a sua própria existência. É a personalidade da pessoa, na constelação de certas potencialidades, certas predisposições vitais diante do viver, certos dotes e inclinações, seu animo e também suas atitudes de caráter”.

Essa asserção nos remete à presença de elementos sutis, ou seja, de rastros da personalidade da DIC associados à qualidade de sua divindade protetora. Eles potencializam a liberdade, no ato criativo, desatando as amarras, vitalizando e trazendo o bem estar, ao romper as fronteiras do previsível, do acabado, do certo e do errado, transgredindo para, então, poder criar novamente. E, nesse processo, a DIC encontra o valor de sua própria descoberta. O dom de atuar com “estado de espírito” criador também se liga ao contexto mitológico (*àiyé-òrun*), como outra “fronteira” do processo de criação da poética experienciada.

Nessa fase de construção, ficamos abertas às nossas próprias indagações, referenciadas pela simbologia dos elementos que puderam ser associados, metaforicamente, ao caráter da improvisação da DIC, ao investigar o seu próprio corpo.

A metáfora do vento se liga à respiração que pulsa, nos diferentes sentimentos, diante das imprevisíveis circunstâncias de tristeza e alegria, de incertezas, de angústias e sofrimento, de luta e realização. Ela vincula-se com a tempestade, que conecta a natureza transgressora com as situações desmedidas de poder, que existem naquilo que se pensa, sente e faz ao lidar com o outro. Alimenta-se do fogo, que emana energia e desprende, em movimentos impulsivos, ordenações e desordenações distintas, na tensão entre um e outro ponto, dando substância à crença que pulsa no coração da vida e no cerne da criação.

Essa reflexão, relacionada ao arquétipo da divindade, teve como fonte o que emergiu no ato criativo. Porém não buscávamos fazer um estudo minucioso dos signos, senão apenas perceber como eles se cruzavam e deixavam rastros no significado da existência que transcende ao corpo. Acompanhando esse raciocínio, buscamos Gleason (2006, p. 29), escritora das tradições africanas, psicoterapeuta e co-produtora do filme *Becoming a Woman Okrika*, que esteve na Bahia pesquisando as tradições antigas e contemporâneas iorubanas. Ela diz que:

Oya, em sua forma mais temida e livre, é uma deusa do tempo atmosférico. Assim ela aparecia antes de haver um 'mundo', como nós o conhecemos, e assim ela continua a se manifestar, além do alcance dos aparelhos tecnológicos de interferência montados para simular, alterar e arrancar o âmago do mistério de suas tempestades. Contida em seus esboços, a imaginação religiosa, sem mecanismos de buscas, embora ameaçada pela destruição, procura encontrar a deusa do tempo atmosférico no meio do caminho, onde a experiência sensorial permanece possível. Ligando-se novamente aos elementos, por meio dos quais seu temperamento iminente se expressa em padrões reconhecidos de nossos próprios turbilhões, inundações e fervores disjuntivos, chegamos à linguagem comum, pela qual invocar e refletir o seu poder.

A respiração, então, nos pareceu configurar-se como uma força orgânica, que vitalizava a ação corporal da DIC. Ao investigar os movimentos emergentes, em conjunto com o ato de inspirar, expandindo a musculatura do corpo, e expirar, reduzindo-as, percebemos que o respirar entrelaçava e produzia texturas elásticas que vitalizavam os fluxos dos movimentos. O teatrólogo Artaud (*apud* BONFITO,

2002, p. 58) esclarece que, “o que a respiração voluntária provoca é a reaparição espontânea da vida”. Ele reconhece, ainda, a “sua importância como elemento de confecção da ação, que liga a execução exterior aos processos interiores do ator”. O ar alimenta a existência da vida, vitaliza a crença numa força que transcende e nutre o templo do corpo criativo.

O *emi*⁷¹ (respiração) impulsiona os fluxos de movimentos padronizados que promovem e constroem a organização desse primeiro resultado. O impulso criativo, pois, promove a plasticidade do corpo que dança.

Nas manifestações dos fenômenos naturais associados à *Iansã Oya*, o vento é o principal elemento, que antecede a tempestade e os furacões tropicais, pois suas correntes turbulentas aspiram e expiram em todas as direções. Nos dias em que as tempestades se manifestam em nossa cidade, podemos encontrar pessoas que têm sensações e reações adversas no corpo, especialmente, aquelas que são filhas desse orixá.

Segundo Sodré (1999, p.181), citando as civilizações *akan* (atuais Gana e Costa do Marfim), “o corpo é visto como um conjunto de lugares de culto, um centro para onde convergem elementos” que integra a própria realidade do corpo humano constituída de minerais, líquidos, vegetais, e proteínas e da sua relação com os outros homens. Ele destaca ainda que a sua expansão se expressa nos ritos, nos quais não existem como uma técnica de fora ao corpo do indivíduo. Poderíamos, então, dizer que se torna importante buscarmos a consciência do meio (de dentro e de fora), do corpo humano e do ambiente natural, de modo a observar como a atenção das DICs impulsionam a força espiritual com e no corpo físico.

Observamos que essas referências são latentes na fronteira entre o ser que cria a sua própria história e o que se revela como “espírito criador”, numa expressão poética. Já que a nossa reflexão se alimenta, também, do princípio que concebe os espaços do *àiyé-òrun*, na concepção nagô, os quais estão relacionados à vida humana, com esse ar (*urufun*) que transita dentro e fora do organismo, para não interromper a identidade do ser no mundo.

⁷¹ Para o antropólogo Prandi (2005, p. 56), o *emi*, sopro vital, representado pela respiração, abandona a pessoa na hora da morte do corpo material.

Destacamos dessa idéia, princípios para empreender a construção de outro discurso, direcionado à preparação do corpo das DICs. Tal procedimento nos insta a criar estratégias cognitivas, para serem desenvolvidas em experimentos relacionados à natureza deste estudo. Porém, apesar de se tratar de uma idéia emergente nesse processo, estamos apenas sinalizando para ela, pois ainda estamos em curso de uma investigação, quanto a essa possibilidade inicial do nosso olhar sobre o corpo, no processo de criação.



Ilustração 10 – Preparativos do Centro Comercial Santa Bárbara
Fonte: Acervo da autora, 2005

Concluimos que essa primeira experiência nos trouxe várias contribuições para a compreensão do corpo no ato criativo, como por exemplo: a) a apropriação do termo “divinizar” acolhido pela DIC para falar que, nesse processo o corpo não se separa da alma; b) atenção à maneira de investigar os movimentos; c) análise dos materiais emergentes, buscando concentrar-se nas riquezas que surgem; d) reconhecimento dos limites e superação no próprio corpo; e) observação dos diálogos do grupo, para constituir material de testemunho, exercitando a ética e o valor da religião e da cultura, na criação da poesia do corpo que dança.

2.2.3 Querer fazer e não poder

Dando continuidade aos mesmos procedimentos e estratégias que visavam à sensibilização do corpo, a fim de utilizar esse estado sensitivo como “motor” para a criação, destacaremos agora o processo de identificação e de construção do significado que motivou o surgimento da questão que proveio com a segunda DIC.

Os dados afloraram na sua memória, através de uma imagem do ambiente, decorado com bandeiras de papel crepom, fitas e rosas nas cores vermelha e branca, atabaques postos em frente ao Arco de Santa Bárbara e plantas que ornamentavam todo o espaço. O santuário se encontrava fechado por duas portas gradeadas. Dentro, estava a imagem da santa brasileira, com velas acessas ao seu redor. A DIC observava cuidadosamente os objetos, buscando reativar as sensações que esse ambiente produzira em seu interior. O conjunto de informações recebidas potencializavam imagens evocadas. Então, a DIC nos esclareceu o que sentia dizendo: “A grade me transmitia um sentimento de prisão e ao mesmo tempo de abandono. A santa estava ali rodeada de velas que alguém acendeu, mas não estava lá. Via-me ali orando e pedindo clemência, mas é como se ela não pudesse me socorrer. A todo o momento, a ânsia adentrava o meu corpo, me tomava, no desejo de saber o que viria a acontecer depois. Era uma sensação de querer fazer e não poder”. Ao observar e recordar a situação anteriormente vivida, o motivo, então, foi identificado. Os acontecimentos estavam relacionados com a sua vida pessoal, especificamente, com conflitos decorrentes de uma relação afetiva com uma pessoa do seu convívio. Diante desse relato, que tratava da memória do passado próximo, que se fez presente naquele instante, citamos a escritora e artista Fayga Ostrower (1999, p. 27), que nos revela:

Nessas ordenações mentais entram tanto a memória de experiências do passado como a antecipação de possíveis ações nossas. Portanto, no mesmo instante em que percebemos algo, já estamos generalizando e imaginando, levantando hipóteses sobre o “quê” e o “porquê” de que se trata e em que circunstância ocorre e o que devemos fazer.

Percebemos, então, que existiam conhecimentos já adquiridos e compartimentados nos registros da sua memória corporal e afetiva, que se cruzavam com experiências vividas e atualizadas naquele momento-presente. Eles se processavam e geravam outros registros, levando essa dançarina a perceber as sensações que se manifestavam com o sentimento de “prisão e abandono”. A expectativa esteve atrelada ao que poderia vir a ser o próximo movimento, do perto ao mais distante, ambos anteriormente vistos naquele instante vivido.

Na primeira improvisação, a DIC foi motivada pela recordação que acabara de registrar em seu diário, sobre os acontecimentos que lhe trouxeram a sensação

de “querer fazer e não poder”. Assim, ela seguia para a investigação desse referencial em seu próprio corpo, iniciando com a ação de andar, na qual demonstrava o seu jeito próprio, caracterizado por um molejo sutil dos quadris, ao deslocar o peso de um lado para outro do corpo. À medida que ela avançava, o corpo traçava linhas retas no espaço, que eram interrompidas pelas paradas súbitas, com o olhar percorrendo o ambiente. Então, lentamente, ela se virava para outra direção e construía outro caminho, com a repetição do olhar, como se estivesse à procura de algo. O andar sensual e sutil provocava, na nossa retina, a acentuada emoção que a DIC trazia em seu corpo, ao interpretar aquela cena. Na última repetição, ela olhou para um lado e para o outro, levando as mãos aos ombros, como se estivesse segurando a alça de uma bolsa. Logo percebemos que ela buscava trazer o ambiente do mercado para a sua criação⁷². Repentinamente, lançou um último olhar para o lado, com pequeno impulso proveniente da respiração, e realizou um movimento súbito e controlado, entremeado de giros sobre o eixo do seu próprio corpo (coluna vertebral).

Na segunda improvisação, observamos que a DIC construiu movimentos seqüenciados. A princípio, seus movimentos eram bem definidos pela forma angular, nos três níveis do espaço (baixo médio e alto). Eles provinham do centro do corpo, como elemento propulsor das ações corporais. A expressão daquele corpo, bem como a contagem do movimento, num compasso regular de quatro tempos, demonstravam claramente um virtuosismo corporal. Os padrões nos pareciam ser uma colagem de movimentos convencionais que esse corpo estava acostumado a realizar, talvez oriundos da experiência vivenciada na disciplina de dança moderna, influenciados pela técnica de Martha Graham, a qual fazia parte da sua formação, naquele período. Por esse motivo, buscávamos entender a estrutura que acabara de construir. Ao final da atividade, observávamos a sua pequena construção seqüencial e, então, ficamos interessadas em fazer uma pequena reflexão sobre aqueles movimentos seqüenciais, diante do tipo de motivação ativada.

Como pudemos observar, a sua pesquisa de movimento nos parecia estar calcada em informações que nos remetiam à estrutura de sistematização da dança moderna, realizada por diferentes criadores no início do Século XX. Segundo Rodrigues, E. (1989), tratava-se de uma época em que o homem se fazia o centro do

⁷² Inferência que foi confirmada por ela mesma, posteriormente.

universo, cujo vocabulário e estilo acionam imitações referenciadas por cada criador, além de privilegiar “o corpo como instrumento de expressão do drama humano”.

O fato é que conversamos sobre a sua primeira experiência e esclarecemos, mais uma vez, nossa intenção de buscar outra maneira de investigar a nós mesmos. A dançarina nos revelou que sentia estranhamento, por não está acostumada a esse tipo de processo. Enfatizou ainda: “Esse processo é diferente daqueles antes vividos, porque não se trata de imitar o movimento criado pelo coreógrafo, mas de buscar, dentro do corpo, nossos próprios movimentos, a partir daquilo que movia o nosso sentimento”.

Esclarecemos, também, que, nessa pesquisa, não acolhíamos os movimentos numa combinação dos elementos oriundos das técnicas de dança moderna, do balé clássico ou até mesmo das danças tradicionais do orixá a que estávamos ligadas, a partir da pesquisa de campo⁷³. Ao contrário, esses padrões de ações corporais poderiam estar sendo utilizados na medida em que alimentassem a investigação do corpo de modo coerente com as questões que ele trazia, as quais seriam utilizadas como “motor” para o ato criativo.

Atendendo ao exame de qualificação, ressaltamos que o termo estranhamento que a DIC trouxe com essa experiência, está sedimentado na maneira como esse corpo, inicialmente, esteve preso aos padrões da dança tradicional adquirido com a formação institucional da dança. A sua formação *eurocêntrica* está sedimentada na preparação do corpo como opção técnica realizada com a transmissão do vocabulário do balé, os quais são exercitados corporalmente com baixa probabilidade de serem organizados em fábulas. Porém, tanto o balé clássico quanto a dança moderna sustentam uma estética calçada na organização de seqüências coreográficas, as quais são evidentes nas estruturas das peças de dança. Já nesse estudo, a autonomia foi exercida ao tornarem-se sensíveis às descobertas que as motivaram, ampliando os espaços fechados pela hegemonia *europocentrista* da formação institucional.

Esclarecemos a DIC que, nessa seara de conhecimento, viver o aprendizado é caminhar com o outro e encontrá-lo dentro de si-mesma. Exemplificamos a qualidade da primeira improvisação, que enfatizara a sensualidade em gestos e

⁷³ Realizada na Celebração da Festa Pública em homenagem à *Bamborucema*, no terreiro do “Bate Folha”, no dia 04 de dezembro de 2004 e de 2005.

movimentos que deixavam à mostra a intimidade com a vida no interior da cultura, e esse, sim, é o nosso objeto de investigação, que privilegia o que ainda não foi experienciado.

Acolhemos, então, a observação dos movimentos das nuvens, como princípio utilizado para nos aproximarmos das ações corporais, que transitavam entre as frases da sua primeira construção. De maneira que, ao observarmos os movimentos das nuvens, percebemos que eles mudavam rapidamente e quase não alcançávamos à descontinuidade das figuras que se formavam. Parecia não haver articulação entre si, pois a cada mudança, os movimentos se fundiam uns nos outros, na medida em que as nuvens escondiam e mostravam a luz do sol⁷⁴. Ao nos concentrarmos nas figuras que iam se formando, com o movimento das nuvens, os significados surgiam em nosso pensamento.

Tal observação foi importante para essa pesquisa, visto que não se tratava de apropriações dos movimentos miméticos e, sim, de um trânsito em contínua sugestão, cujo intérprete somos nós mesmos. Para Heidegger (apud Nunes 2002, p. 13) “Existir é interpretar-se. E interpreta-se é questionar-se”. A observação da natureza parecia descortinar na DIC outro olhar sobre as diferentes preparações que o corpo requer, dependendo do que ele se propõe, enquanto intérprete e criadora da sua poesia. As especificidades dependem dos elementos que circulam nas informações que são contextualizadas em determinada obra. Impõe-se a habilidade sobre a diversidade de elementos que possa promover a formação do dançarino-intérprete-criador (DIC), visando interpretar com mais liberdade de pertença, a dança que se cria e se quer dançar.

A segunda observação referenciava o corpo utilizado como instrumento de expressão da personagem a ser criada. Essa preocupação foi observada na fala e na maneira de construir os movimentos, nas primeiras improvisações, pelo não-entendimento da DIC sobre esse termo, utilizado por estudiosos do teatro do século passado, como proposição mecanicista, em que as ações constituíam um meio técnico para superar a visão dualista e reintegrar a dimensão “interior e exterior”, “física e espiritual”, ou expressiva (Meyer, 2003, p. 119). Dando seguimento a esse

⁷⁴ Observações realizadas, quando nos concentrávamos para perceber os movimentos das nuvens, ao nascer do sol do dia 01 de Janeiro de 2005. Reatualizamos essa observação, juntamente com essa dançarina, no período dos encaminhamentos do processo criativo.

ponto de vista, o antropólogo e teatrólogo Eugênio Barba (*apud* MEYER. 2003, p. 120) esclarece que, “o corpo não é um instrumento, não é algo que alguém possa forçar a se expressar”. Ao contrário, o dançarino precisa contemplar as conexões que pode fazer, ao observar o seu próprio organismo e perceber como o seu corpo age e reage, acolhendo experiências significantes, para, então, dialogar sobre a importância de dizer o que pensa e sente, exigindo-se o máximo de empenho e alerta para o encontro de outro modo de criar.

Após esses esclarecimentos, a DIC buscou conhecer os acontecimentos que precediam a execução dos movimentos no ato de criação, bem como os enunciados dos fatos ocorrentes, que estiveram relacionados com as suas questões. Eles ganharam sentido ao serem poeticamente significados diante do que estava sendo contextualizado no seu corpo, nessa experiência investigativa.

Assim, ao reconhecer o caráter das questões vinculadas a seus afetos e ao quadro que fazia das coisas que foram alcançadas pelo seu corpo, ela observou que, nesse processo, não se buscava a interpretação de sua personagem, mas o que se revelava na sua pessoa, ao discorrer sobre a sua história, em tempo real, tanto no processo de improvisação quanto no resultado coreográfico. Nessa organização, tem destaque a natureza do ser humano, no momento em que vive a ação propriamente dita.

Esclarecíamos que a busca do olhar para si traria outra maneira de experienciar o fazer criativo. Assim, a atenção ao sentimento que esteve relacionado à sua memória afetiva, associada à questão que emergiu no santuário, constituiria “o motor” da criação de movimentos ainda não vivenciados. Então, a ação involuntária ganha espaço em movimento, no ato de se investigar. Sem que ela própria perceba, o sentimento pulsa, num contexto real e imaginário. A construção da sua criação deveria associar o estado de ânsia de “querer fazer e não poder”, aliado às expressões “poder e abandono”. Iniciamos desse modo, outro processo de aprendizagem, buscando mais liberdade na expressão dos seus próprios sentimentos.

As mudanças de comportamento foram sendo gradativamente exercitadas, alimentando-se desse fazer com proposições nutridas pelas reflexões sobre suas próprias questões, a fim de transformar o jeito de se auto-investigar e de selecionar materiais. Então, nós lhe sugerimos desconfigurar aqueles padrões seqüenciais

existentes na primeira improvisação, da seguinte forma: a) decompondo as frases de movimentos e acolhendo o que interessava, a fim de encontrar com a repetição dos acontecimentos outra textura na criação; b) deixando fluir o tempo; c) observando os “significados sentidos”, com a atenção e o rigor que requer essa atividade.

Do ponto de vista do tempo, no candomblé, observamos que, nessa manifestação da cultura, existe um tempo para cada aprendizagem, que deve ser respeitado pelo corpo. Existe certa maturação própria de cada indivíduo: em alguns, o espaço se alarga no corpo; em outros, eles reduzem a duração do tempo percorrido pelo aprendiz. Isso pôde ser vivenciado tanto no “Corpo Festivo” quanto nas próprias liturgias religiosas.

Nesse encaminhamento, foi necessário acolher esse mesmo procedimento. Segundo Cossard G. (1981, p.139), na comunidade do candomblé, “O tempo não gosta do que se faz sem ele”. Já que ele está espacializado⁷⁵ no próprio corpo das DICs, buscamos, eticamente, fortalecer a singularidade desses corpos nesse processo. A sensibilização só pôde emergir no momento em que respeitávamos o tempo de cada corpo, como nas tradições religiosas e culturais. Nelas, não há preocupação com o virtuosismo que vem de fora; ao contrário, há uma congruência na utilização dos elementos, juntamente, com os seus significados, processo condizente com os reconhecimentos simbólicos que sobrevivem no panorama estético de suas tradições. Por isso, o tratamento do material a ser investigado deverá estar condizente com essa maneira de atuar na vida e na poética da dança.

A partir das repetições da primeira variação, indagamos: De onde partem as ações de movimento? O que provém delas? O que poderá surgir quando se encontrar o “ponto de fio”? Observamos que os pequenos impulsos, provenientes da respiração, acionavam giros sobre o eixo do corpo, juntamente, com os “braços que cortavam o vento⁷⁶”, os quais desencadeavam flexões ondulantes no tronco, ao se deslocar do plano vertical para o horizontal. Ela, então, nos revela que: “As imagens referentes às sensações de ‘querer fazer e não poder’ evidenciavam a

⁷⁵ Para Gil (2004, p. 154) a espacialização do tempo no corpo está associada a “Abertura do corpo ao espaço, intensificação das suas capacidades receptivas das vibrações do mundo. Acréscimo das potências ativas do corpo. Dilatação do espaço do corpo”.

⁷⁶ Expressão que proveio com a ação de sentir o vento, no ato da improvisação, juntamente, com o desdobramento dos significados implicados em sua questão.

busca dentro de mim mesma. Quando girava sobre o eixo do meu corpo, sentia que a força me puxava por uma parte dele, e lançava-me pelo espaço da sala de ensaio. Outras ações surgiam e, com elas, a procura do que? do como será? (...)

Após várias repetições, ela começou a responder às indagações, reconhecendo também as partes do corpo que se estabilizavam nessa investigação, ao mesmo tempo em que ia desenvolvendo a habilidade na sua execução. No final da última repetição, emergia o fluxo contínuo, com o peso leve: numa posição uniforme, o corpo se deslocava, com os braços paralelos e levemente abertos, indo ao solo e parecendo perfurar a terra, de modo que, chegando ao limite da flexão (das pernas), a sensação era a de que uma força puxava o seu quadril (do lado esquerdo), levando o corpo a se desestabilizar e, conseqüentemente, impulsionar os movimentos de rolamento acelerado sobre o solo, levando-a a finalizar essa experiência numa posição de pé.

A descontinuidade daquela ação rompe-se, instantaneamente, com o gesto realizado com o braço direito e a flexão lateral do tronco, num movimento contínuo e controlado. Então, outra vez é rompida aquela dinâmica: os impulsos retornam e levam os “braços a cortarem o vento” e a abraçar o seu próprio corpo. Naquele instante, surgiu, em sua memória, a “imagem da vela” acesa no santuário, e, com ela, os movimentos sinuosos dos braços, desenhavam uma ação rápida, num leve salto que impulsionava o corpo no plano vertical.

Outra vez essa ação se desdobrava no espaço, levando-a exercitar rolamentos, com velocidade rápida, finalizando numa posição de perfil para o público, sentada, sobre os seus próprios pés. O retorno ao plano vertical, nessa posição, destaca o olhar da dançarina que, num pequeno impulso, eleva o tronco para frente retornando, lentamente, numa curvatura suave da coluna que vai até a hiper-flexionada, num fluxo contínuo leve e ondulado. Ao refletir sobre o momento em que chegou nesse lugar da criação, a DIC fazia associação com o momento em que estivera rezando no santuário, ao suplicar a realização de seus desejos mais profundos.

Com o desenvolvimento da improvisação, os materiais se desdobravam da mesma maneira, as imagens emergiam em sua mente, modificavam o seu corpo através dos estados sensitivos e, novamente, elas eram modificadas e transformadas em criação, tendo como princípio apenas o conhecimento do que se materializou no corpo, ao surgir o sentimento de “poder e abandono”, aqui

(re)significados em ações variadas. Percebemos a importância dessas repetições como um “ponto de fio” para o ato investigativo. A cada momento em que identificávamos “novos” fluxos, outros movimentos surgiam em seu próprio corpo. O que antes era desconforto, agora deixava à mostra o prazer e o interesse em vislumbrar novos encontros.

Essa experiência foi identificada por nós como um processo de osmose⁷⁷, que gera sempre motivos distintos, permeados entre os dois corpos que se encontram, a partir dos rolamentos realizados de maneiras diferentes e, simultaneamente, nessa experiência criativa.

O impulso provinha com a respiração do corpo da primeira DIC, ele nascia de um pequeno movimento no ato de inspirar, concomitantemente, com uma pequena ondulação que surgia da ação de curvar o plexo e se desenvolvia com a cabeça retornando ao eixo do corpo, no ato de expiração do ar. Nessa ação, os braços foram conjuntamente impulsionados, estendendo-se num fluxo contínuo que nos parecia lançar algo para a segunda dançarina, que respondia com a mesma intensidade. Nessa experiência, podemos observar algumas marcas que provêm dos ritos secretos da sua religião, e como essa DIC os coloca, involuntariamente, nessas ações. Observamos, em seus movimentos, sutilezas simbólicas, identificadas pelo nosso olhar.

O fato é que alcançamos, na festa pública dedicada *lansã Oya*, a maneira como os orixás se postavam na roda, movimentando-se sutilmente ao transferir o peso do corpo de um lado para outro. Em um determinado momento, eles iniciavam a sua saudação a *lansã Oya*, com uma pequena ondulação da coluna, seguida do seu grito *ilá*, em homenagem àquela divindade e aos tambores que a chamavam para “tomar rum”, ou seja, chamar para dançar a poesia sagrada no centro da roda. Naquele instante, o orixá *lansã Oya* girava sobre o seu próprio (corpo material) e se deslocava para o centro da roda e, ali, de frente para os tambores sagrados, repetia o mesmo gesto de saudação, gritando “*heiss!!*” .

Naquele ambiente, o espaço do *Ilê* já não suportava tantas pessoas e, exatamente, naquele instante em que observávamos a festa, nosso corpo foi se

⁷⁷ Dicionário de Português Larousse (2004, p. 553) “Penetração, influência recíproca: aprender por osmose. Fisiol. Fenômeno de difusão entre duas soluções de concentração diferente, através de uma membrana permeável”.

deslocando e, por alguns momentos, fomos empurradas pela multidão que estava no interior do barracão para o círculo, onde estavam os orixás. Quando *lansã Oya* entrou no centro da roda, eles começavam a saudar a divindade, cada um com o seu *ilá*, acompanhado dos movimentos corporais. E, ali, sentimos a força sagrada que emanava daqueles corpos, corporificados, cada um por sua divindade. Apesar de não priorizar as informações dos códigos de gestuais de movimentos dos orixás nesta investigação, essa pequena ondulação da coluna estava registrada na história religiosa da DICs e se fazia presente em seus corpos ao construírem a sua dança.

Retornando a análise dos corpos das DICs, distribuídos em diferentes áreas do espaço da sala de ensaio, começavam a se inter-relacionar. Na medida em que iam repetindo suas construções, surgiam marcas no espaço e no tempo, a partir dos materiais já construídos no corpo, os quais iam configurando a cena coreográfica nas repetições. E, nesse sentido, aqueles princípios relativos ao tempo surgiam nos modos de aprendizagens efetivadas no interior das manifestações tradicionais, repetindo-se nessa outra organização da poética. O “pulso” (Rodrigues, 1997) alimenta o coração da manifestação e da poética. O tempo atmosférico é o tempo da existência do ser cósmico, que está vinculada à qualidade desse orixá, como nos apontou Gleadson (2006).

Foi com prazer que perseguimos a possibilidade de encontrar o movimento, ou ação *inusitada*, tendo como referência a história dos próprios corpos das DICs. Ressaltamos que o termo destacado acima (em itálico) esteve associado ao surgimento do “novo”, para as DICs e para nós, como observadoras desse processo. Nesse encaminhamento da criação, podemos trazer o seguinte exemplo como desdobramento das experiências com a repetição. O significado do sentimento surgia, no momento em que as sensações eram transportadas pelos sentidos e, conseqüentemente, davam fruição ao que estava sendo interpretado na expressão do “gesto de rezar” no corpo da segunda DIC. Então, essa pulverização (ou rastros) de movimentos gestuais surgia durante as repetições dos movimentos corporais e, com ela, outras ações fluíam, até a conclusão da mensagem da cena. Aquelas imagens vividas em campo acabaram sendo referências para o estado de concentração da dançarina, no processo de criação e interpretação. Ao relacionar-se com esse momento criativo, a DIC evidencia: “À medida que me dirijo para frente,

tenho a intenção de me comunicar com aquele referencial simbólico que está associado à minha própria crença”.

Os gestos transitam e tecem evoluções que vão sendo construídas ao repeti-los. O pensamento se dilui por entre sentimentos que se dilatam, se intensificam no corpo e se dispersam, retomando, outra vez, o princípio organizador. Nas repetições, a textura dos movimentos se multiplicava, dependendo do estado psicológico do corpo da DIC e do momento em que essas constelações de significados potencializavam outros encontros. Sobre essa questão, a DIC revelou-nos que, “nenhum corpo, que não tenha participado da pesquisa de campo, poderia acionar a memória, ser tocado por aquilo que está nela e interpretar a criação, com propriedade e pertencimento real e imaginário”.

Compreendemos, então, a intensidade de concentração dessa dançarina no ato da repetição. A imagem que provinha em sua mente, no momento em que executava com vigor a ação corporal, comungava com a sensação do vento que, imagetivamente, proveio em sua memória. Então, naquele instante inesperado, surgiu o movimento inusitado no ato da execução.

Segundo ela, a sensação surgiu da seguinte forma: “No ato de abraçar o meu próprio corpo, senti o fluxo de ar (vento) vindo em minha direção. Ele lançava o meu corpo para trás, e logo me atirava ao chão. É uma ação complexa!” Ao observar essa situação ocorrente no corpo da DIC, sentimos a mesma sensação. Buscávamos compreender o que a dançarina chamava de “complexo” na ação corporal que ocorreu ao investigar o seu próprio corpo. Para isso foi necessário trabalhar com a repetição, a fim de identificar se o estímulo para a ação, que gerou o movimento inusitado, estivera na imagem e na sensação que sentira. O fato é que, ao repetir a ação, a dançarina já não tinha mais aquela habilidade corporal com a qual executou o primeiro movimento, sendo necessário trabalhar tecnicamente aquela ação, para que ela permanecesse. Realmente seria complexo acionar a sensação inicial, visto que o tempo é irreversível. Esclarecemos que, nesse viés da criação, as repetições não tinham apenas caráter de desenvolver habilidades para a permanência do movimento, mas, ao contrário promover a permanência do estímulo que o gerou, para que ele pudesse sobreviver, de maneira especializada, no movimento.

Observávamos, com muita atenção, as partes do corpo que foram mais solicitadas para a execução do movimento inusitado da DIC. Tratava-se de uma hiper-flexão da coluna, que iniciava com a cabeça, os braços abraçavam o seu próprio corpo e, com as pernas flexionadas, ele caía para trás, tendo apenas como ponto de apoio a região das omoplatas e os pés, os quais sustentavam todo o corpo. Ao repetir a ação, a DIC expressou o sentimento de medo, principalmente, pelo fato de sua cabeça estar flexionada para trás. Por isso, foi necessário o estudo dos pontos de apoio e dos músculos mais solicitados, para a investigação dessa ação, a qual exigiu dela atenção à pequena ondulação da coluna, durante a ação de cair, para, então, encontrar o ponto que sustentaria, principalmente, a parte superior, ao tempo em que ia aperfeiçoando essa ação através das repetições. Por esse motivo, acolhemos a repetição como um dos critérios relevantes para a preparação do corpo na improvisação e a conseqüente transformação dos modos exercitados anteriormente. Além desse fato, o local onde ocorreu a ação corporal, na cena coreográfica, ficou registrado na memória da DIC como um “lugar permanente”, onde o ato criativo poderia surgir a qualquer momento, ou não surgir na futura montagem da peça coreográfica. Assim, distintas lições foram apreendidas com esse ato de fazer, sempre com o retorno aos princípios que levaram ou que moviam a questão do “poder e abandono”, evocada na memória da DIC, no instante em que buscava perceber o seu próprio corpo no ato criar a poética da sua dança.

Finalizamos esse segundo processo criativo, atendendo a solicitação do exame de qualificação, na qual concordamos em assumirmos as expressões: “querer e não poder” e “poder e abandono”, criadas nesse estudo, através das questões trazidas pela dançarina Renilda dos Santos. Esclarecemos que sua seleção está calcada numa apropriação das ações, que tecem distintas possibilidades para o encaminhamento do processo criativo. A relação de “poder” está associada à genealogia do sistema crença da DIC e ao estranhamento vinculado as questões implicadas na preparação do corpo que dança. Eles puderam desencadear sensações significativas que se metamorfosearam no ato investigativo. E nesse sentido pretendemos buscar a literatura de autoria Michael Foucault, como referência para ser aprofundada no desdobramento desse estudo. Contudo, segundo a

orientação da qualificação, esses termos contribuem para o estudo de uma terminologia que poderá ser acolhida no viés etnocenológico.

2.2.4 O rastro transgride e cria

Chegamos à conclusão de que as questões identificadas no corpo de cada DIC, através dessa primeira fase do processo de criação, estiveram associadas à crença na divindade dos ventos, a *lansã Oya*. Sem tecer esclarecimento algum sobre o processo seguinte, buscamos testar essa referência em nossos próprios corpos, deixando fluir o “acaso” no processo de improvisação.

Buscamos estímulos através de indicações verbais que nos trouxeram como referência a natureza do mito da “mulher-búfalo” (em anexo), descrito na história iorubana. Intencionávamos encontrar sinalizações emergentes, referenciadas pela natureza desse mito. Consolidamos esse propósito por pressentir que o corpo das duas DICs estavam impregnados de dados significativos, internalizados na memória corporal e religiosa, os quais poderiam ser representativos nessa experiência que agora descrevemos.

Ao iniciar as atividades de aquecimento do corpo das duas primeiras DICs, começamos com exercícios de transferência de peso, juntamente, com flexões e extensões de partes do corpo sobre o solo, considerando, na execução dos movimentos de oposição, suas extremidades e ele como um todo. Com o desenvolvimento da atividade, começamos a emitir, através da voz, estímulos sonoros, considerando as imagens que emergiam na mente das DICs. Ao participar ativamente da observação sobre o como àqueles corpos reagiam aos estímulos que dávamos, com a emissão de palavras e sons em forma de metáforas⁷⁸, pudemos perceber como eles construía as ações corporais e os gestos que eram investigados e interpretados. Até esse momento, trabalhávamos sem nenhum

⁷⁸Greiner (2003, p. 142) destaca que: “Partindo dos estudos da lingüística e da possibilidade de corporificação das palavras, os pesquisadores começaram a identificar o que Johnson chamou do corpo na mente (*“the body in the mind”*), E, para tanto, estudaram diferentes processo de representação e, particularmente, aqueles de origem metafórica que possibilitam entender e experimentar alguma coisa em termos de outra”.

recurso musical, focalizando a investigação apenas no corpo, motivo pelo qual utilizávamos os sons para estimular os desdobramentos das ações corporais, emitidos de forma distinta para cada corpo, já que observávamos que cada DIC possuía um jeito próprio de construir significados que estimulavam a criação dos movimentos no ato investigativo.

Ao final desse encontro, podemos observar que à medida que as metáforas-palavras eram lançadas, surgiam metáforas-movimentos, que iam sendo construídas no corpo das DICs. O mito da “mulher-búfalo” foi reconhecido por uma delas como “a transformação da mulher-animal”, associada à mitologia de *Iansã Oya*, fator principal que motivou a criação da segunda parte da primeira cena. Ao final do processo, discutíamos sobre as sensações e a natureza confortável que emergia na investigação experienciada por cada uma delas. A primeira DIC fazia associações com a história da mitologia iorubana, que se inter-relacionava com a interpretação das suas sensações e sentimentos que as nutria. A mesma associação se fez presente na nossa memória, no momento em que ocorreu a vontade de produzir sons para estimular a criação nesses corpos. Já a segunda DIC não fez nenhuma relação com o mito e, sim, com a qualidade dos sons emitidos, com os princípios evidenciados nas ações de oposição das extremidades corporais, exercitadas para o desenvolvimento das habilidades, por meio dos estímulos imagéticos produzidos pela fala. Vale salientar a maneira como ela absorveu as informações e as investigou em seu corpo. Nesse sentido, destacamos que, mesmo sem fazer nenhuma relação com o mito iorubano, os movimentos inusitados surgiam como rastros dessa informação sentida e compreendida em seu próprio corpo.

Observávamos aquelas construções, a fim de especializar os movimentos e recolocá-los na preparação do corpo, desenvolvendo as habilidades necessárias à sua execução. De posse dessa orientação emergente no aquecimento e na improvisação, cuja congruência de significados esteve relacionada ao tema central selecionado pelas DICs, inferimos, então, o propósito de investigar o mito: “A mulher-búfalo e os caçadores”, implicado na mitologia iorubana da divindade *Oya*. Por conseguinte, recorreremos novamente aos estudos de Judith Gleason (2006, p. 172), que procura “desvendar uma notável história do repertório do oráculo de Ifá que detalha duas transformações: do búfalo em mulher humana e dela em orixá”. Nessa literatura, buscamos apenas conhecer alguma conexão com o que foi

construído poeticamente nesses corpos, na intenção de alcançar o que esteve involuntariamente na história de cada corpo, no ato de criação.

Após essa primeira experiência, foram incluídas no processo mais duas dançarinas, que participaram dos comentários sobre o que acabara de ser construído no corpo das duas primeiras DICs. Então, demos início à preparação corporal, a partir dos movimentos que aparentavam possuir maior grau de dificuldade na execução. Ao experienciá-los, outras ações corporais surgiam e alteravam a ordem seqüencial das frases em movimento, em função da necessidade de aquecer determinada parte física de cada corpo. As organizações seqüenciais se configuravam como estrutura móvel e adaptável, destacando-se o domínio corporal ao interpretá-lo.

No ato de repetir, elas iam descobrindo outras possibilidades, buscando demarcar seus territórios no espaço circundante. Então separávamos umas das outras, para que pudessem ter mais liberdade de movimento no espaço. Distintas ações corporais surgiam, como, por exemplo, saltos, rolamentos, caídas e suspensões, com torções e fluxos de movimentos que iam desenhando o espaço. Apurávamos o vigor físico dos movimentos, acentuando o fluxo contínuo e desacelerado, ativando o fortalecimento da musculatura do corpo, especialmente, da região central (abdômen) e das extremidades (pernas e braços), com a intenção de propiciar melhor habilidade de suas ações.

Concluimos que, ao final dessa investigação, as DICs já possuíam noção da relação simbólica do objeto com o tema que acabara de ser proposto, motivo pelo qual solicitávamos a atenção aos significados que surgiram na improvisação. Todas elas haviam desenvolvido habilidades, tanto para acionar a memória no ato criativo, como para desenvolver o aprimoramento técnico dos materiais surgidos na improvisação. Por conseguinte, demonstravam, individualmente, diferentes motivos que foram desdobrados pelos dois corpos, posteriormente, inseridos.

Vale destacar que as duas últimas DICs possuíam íntima vivência com a cultura e religião do candomblé, motivo pelo qual se identificaram imediatamente com esse processo, mesmo considerando o período de tempo para integrarem-se na proposta de investigação, a partir das referências que traziam consigo, aliadas ao tema que foi proposto pelas primeiras DICs. Nesse período, a primeira DIC foi afastada do processo de criação, em virtude de já estar no sétimo mês de gestação

e já sentir certo desconforto em desenvolver as atividades de ensaio. Entretanto, continuou assistindo, juntamente com as outras dançarinas o registro em vídeo. Permaneceram, a partir daí, apenas cinco DICs.

2.2.5 O pulso entre nós

Diferentemente das duas primeiras, a preparação da terceira DIC para a pesquisa de campo foi sendo realizada na prática dos laboratórios. Ao assistir ao vídeo do “Corpo Festivo”, para atualizar algumas informações de campo, ela ficou fascinada para pesquisar o corpo de uma senhora negra de, aproximadamente, 60 anos de idade, que passou o dia inteiro a cortar os quiabos para a preparação do caruru. Sobre o que assistia, ela ressaltou: a posição em que a senhora se colocava no espaço do pequeno *box* do mercado, contra a parede lateral, de onde observava tudo que acontecia naquele lugar; os objetos que estavam a sua volta; sua atenção aos acontecimentos naquele ambiente; a maneira como ela cortava os quiabos; o silêncio, pela ausência da sua fala; e a extensa duração do tempo dedicado a essa atividade. Tudo isso despertou a curiosidade dessa dançarina. Observamos que muitas informações foram sugeridas a partir da observação realizada junto às duas primeiras DICs, que participaram ativamente dos preparativos tradicionalmente realizados no Mercado de Santa Bárbara.

Chegou, finalmente, o dia 04 de dezembro de 2005, essa dançarina se encontrava curiosa para o encontro. Que decepção! O tempo estava distante daquela mesma situação, as pessoas foram outras e os preparativos mostravam uma outra ordenação. Por esse motivo, utilizamos o termo “atualização” para designar os acontecimentos verificados no interior dessa tradição. As imagens em vídeo preservavam o sentido daquela atuação nos festejos, mas o tempo decorrido distanciava essas observações antes vividas em campo. Nesse sentido, a contemporaneidade traça comunhão com a tradicionalidade dos preparativos que antecedem o dia da grande festa. Esse fato nos remete à importância de estar realizando um processo fincado em acontecimentos que operam em tempo real, no tempo em que a vida acontece, no “aqui e agora”, como ressaltou o etnocenólogo

Armando Bião, citado na primeira parte deste estudo. Por esse motivo, não cabem conceitos de tradição como fatos imutáveis.

Ao retornarmos, mais uma vez, da pesquisa de campo para os laboratórios de criação, focalizamos o nosso olhar no corpo da terceira DIC, buscando ativar sua memória através de conversas sobre a investigação de campo. Então, a questão proveio numa ação comportamental, aqui vista como um ato cognitivo que ocorre entre “uma variável intermediária”, constituída pela maneira como foi conhecido o objeto, nessa espetacular manifestação dos “Vivas”. De modo que, alerta para a confluência de movimentos que ocorreram ao seu redor, a dançarina buscava, dentro de si mesma, as reflexões sobre suas observações.



Ilustração 11 – Corporificação em uma filha de Oya no meio da multidão
Fonte: Acervo da autora, 2005

Ela nos revelava que, na atmosfera do ambiente festivo, com os fervores da multidão, junto às palmas e espocar de fogos, os “Vivas” se destacavam nas homenagens a Santa Bárbara (turca), que saía da nave central da Igreja. Então, surgiu imediatamente a seguinte indagação na sua mente: “Como uma pequena imagem pode mover tantos corpos”? Ela esclareceu que, “naquele” exato momento, quando olhou para o lado

esquerdo, observou uma senhora de aproximadamente 75 anos de idade entrar, momentaneamente, em estado de “corporificação”. Então, percebeu que a respiração daquela senhora acelerava, e o seu corpo tremia, a cabeça se deslocava para frente e para trás, juntamente com a ação de olhar ora para céu, ora para terra, repetindo esse gesto continuamente. Ao perceber as primeiras alterações do corpo, logo nos aproximamos dela, e fizemos um círculo ao seu redor, a fim de proteger o seu corpo. Após o espocar dos fogos, ela abaixou a cabeça e colocou a mão direita na testa e a esquerda na parte posterior, apertando-a. Deu-nos a impressão de que essa ação, finalmente, trazia bem-estar ao seu corpo. Então, a senhora segurou a mão de sua neta, que tinha aproximadamente 12 anos de idade, e seguiu, subindo a ladeira do Pelourinho, juntamente com o cortejo de Santa Bárbara. A DIC nos revelou que “coincidência ou não, aquela situação trouxe uma

resposta afirmativa, associada a sua crença na existência de uma força que se manifesta no corpo humano – a vibração de *Oya*”.

Buscamos iniciar as atividades com a questão formulada pela DIC: “Como uma imagem pode mover tantos corpos?”. Tínhamos a intenção de observar como poderia ser construída uma resposta no seu corpo, através da pesquisa de movimento. Apesar de estarmos vivenciando essa experiência com as outras três DICs⁷⁹, nosso olhar esteve direcionado para a investigação dessa dançarina, a qual produziu certo estado de sensibilização e concentração no ato da criação. A sua atenção estivera voltada para as lembranças da manifestação, que trouxeram resposta à sua indagação, cujo foco esteve na especificidade dos movimentos observados nas partes do corpo daquela senhora, durante os “Vivas” que aconteceram na procissão.

Com a memorização, buscávamos a investigação dos movimentos que iniciava com certa tensão entre o contato da planta dos pés com o chão. Sugerimos a imagem-metáfora “boca dos pés”, a qual promovia a investigação desse contato com o solo. Essa imagem nos trazia a sensação de germinação, na qual a raiz vai sendo constituída a partir desse contato com a terra, cresce em direção à cabeça, ao mesmo tempo em que, se expande por todas as outras partes do corpo.

Após um período pesquisando o corpo, percebemos a verticalidade do pilar⁸⁰, motivo pelo qual resolvemos entrar num rito próprio, colocando uma música que é tocada na roda do xirê, nas festas públicas para *lansã Oya*. Solicitamos que elas, com olhos fechados, percebessem o ritmo e a respiração, atentas, para não trazerem códigos de movimentos já conhecidos, especialmente, aqueles ligados à sua religiosidade. Entretanto, elas começaram a perceber certo tipo de impulso que o ritmo estimulava. Nesse momento, a tônica era localizar o pulso. Cada DIC, ao perceber o surgimento da engrenagem que daria propulsão ao movimento de partida, começava a se deslocar para outros espaços da sala de ensaio. Simultaneamente, nesse período de tempo, outros movimentos foram desencadeados, sendo investigados em cada corpo.

⁷⁹ A segunda dançarina - Renilda; a quarta dançarina - Tariana; e a quinta - Edilene.

⁸⁰ Que pudemos associar com a concepção de mundo da história iorubana que segundo J. Elbein (1998) simboliza os compartimentos do *ópó-òrun* (pilar que liga o *òrun* ao *aiyè*).

As repetições fizeram com que elas percebessem que as ações que provinham dos balanços evidenciavam as partes, que se estendiam como um todo, em cada corpo e, por conseguinte, de maneira distinta. Como afirma Morin (2005, p. 207), “o pensamento mobiliza integralmente o ser e pode absorvê-lo totalmente”. Cada indivíduo utiliza, do seu jeito, as possibilidades dialógicas do pensamento, conforme a sua idiossincrasia, sua história pessoal, sua formação, sua profissionalização. Com essa experiência, foi surgindo outro caminho de construção, que deixava o corpo ser levado por esse êxtase, a partir das sensações que o levavam a descobrir outras possibilidades de movimento, as quais promoviam certa permanência do estado sensível e voluntário, durante a execução das ações corporais.

Nesse processo, surgiram dois estágios. O primeiro esteve ligado ao plano vertical, no qual o corpo explorava certa mobilização, utilizando as direções para baixo e para cima, como uma espécie de mola. Nas repetições, surgiam impulsos internos, os quais acionavam a aceleração da respiração das DICs. O segundo foi decorrente desse primeiro, com a promoção de certa transferência de peso nos pés e, com ela, surgiram movimentos que salientavam distintas partes, mobilizadas entre a saída e o retorno ao eixo (coluna vertebral) dos corpos. O impulso foi proporcional aos movimentos que surgiam no corpo, os quais construíam o espaço em volta dele, bem como as relações entre os corpos nessa cena. Porém, observamos que a repetição, no caso das primeiras DICs, foi mais rápida e prazerosa que para a quinta DIC, para a qual foi exaustiva, principalmente, porque os padrões das dança sagrada (de *lansã*) foram marcas adquiridas nos registros da sua memória, desde infância. Observávamos que ela tentava se desprender desses códigos, para encontrar outra maneira de dizer o que pensava. Ela nos revelou que, “houve um momento em que queria desistir de participar desse processo, pois ele é bem diferente daqueles antes vivenciado”, com a autora deste estudo.

O que ela queria dizer é que, antes, o processo estava calcado na imitação dos movimentos transmitidos pelo coreógrafo. Já neste, ao contrário, o dançarino é estimulado, a todo o momento, a refletir sobre ele mesmo, ao interagir com a sua própria cultura, através da investigação sobre a memória corporal. Dessa maneira, exercitávamos uma prática em que cada DIC se fazia intérprete da sua própria

história, a qual configurava sua visão de mundo⁸¹, revelada na sua própria criação. Ou seja, a dançarina se fazia co-criadora do resultado poético. Procuramos focalizar a criação sem incluir nenhum elemento de fora do corpo da dançarina, apenas o ar que a oxigena, do qual emerge o impulso interno e, conseqüentemente, a criação. Contudo, pudemos observar rastros de códigos culturais e religiosos em pequenos impulsos, quando, por exemplo, essa dançarina entrou em cena com uma bacia nas mãos, circulou o corpo da outra DIC e se retirou gradativamente.

Os assuntos ligados ao fenômeno da “corporificação”, atualizados pela questão trazida pela terceira DIC, nos motivaram a elegê-lo como princípio básico para a improvisação, no ato da interpretação em cena. Nesse sentido, haverá sempre espaço para o encontro com o movimento inusitado, haja vista a maneira como foi construído o princípio (impulso) que se configurou nessa improvisação. Além dessa apropriação, esse mesmo princípio foi desdobrado no processo investigativo e objetivado para o aquecimento do corpo, o qual foi selecionado pela DIC, como o aquecimento imprescindível à prontidão do corpo para dar início à cena: “Ar-em-cantos”.

Rodrigues (1997, p. 75), em seu olhar sobre diferentes manifestações populares brasileiras, caracterizadas por distintas linguagens, com sotaques regionais, infere importantes instrumentos para a “prática da dança e para o olhar em contínua descoberta”. O foco de sua pesquisa esteve na densidade do corpo, cujo tônus de resistência se mobiliza com o tônus do apoio. Os aspectos concretizados são os tônus, ou seja, a ação que corporifica os sentidos e se materializa na festividade. Nesse sentido, ela evidencia que “os desempenhos do corpo, nas suas relações com o movimento, caracterizam-se por pontuações, impulsos e por uma fruição que é conseqüência de todas as suas ações integradoras a que denominamos dínamos”.

Concluimos que, o pulso realizado, através de pequenos balanços promoveu certa qualidade de respiração, cuja ação gerou impulso interno ao investigar o corpo; O tônus muscular pôde ser percebido, na medida em que trabalhamos com o

⁸¹ Na discussão antropológica recente sobre “a visão de mundo” e a análise dos símbolos sagrados, Geertz (1989, p. 93) nos revela que os aspectos cognitivos, existenciais, são designados como “visão de mundo”. Afirma ainda ser “o quadro que elabora das coisas como elas são na simples realidade, seu conceito de natureza, de si mesmo, da sociedade”. Nesse processo de criação, esse quadro abrange a crença religiosa e o ritual que “confrontam-se e confirmam-se” mutuamente no ato criativo.

estudo do peso. Então o “pulso”, o “impulso interno” e o “tônus” utilizado com essa ação corporal, nesse processo criativo, puderam ser entendidos como um princípio dinamizador, ou seja, aquele que gera fluências de movimentos, à medida que as ações corporais evoluíam no espaço da sala de ensaio. Eles são passíveis de futuras investigações no ato de criação. Assim, podemos entender esse ponto de vista com a maneira como foi identificado o que a autora Graziela Rodrigues (1997) aponta como *dínamos*, mais especificamente o pulso, o impulso interno e o tônus muscular, que surgiram como conseqüência do processo de sensibilização e investigação do corpo das DICs, o qual acabamos de descrever.

2.2.6 Dentro de mim...

Convidamos a sexta dançarina e esclarecemos a proposta do nosso estudo, destacando a maneira como foi sendo construído o processo criativo percorrido desde a pesquisa de campo. De pronto, acordamos as responsabilidades nessa iniciativa, de interesse de ambas as partes. Os motivos que nos levaram a selecionar essa dançarina estiveram relacionados aos seguintes fatores: a) sua referência religiosa, pois ela, como a primeira DIC, é filha de *lansã Oya* e iniciada na liturgia do candomblé; b) nossa intenção de investigar o desdobramento da primeira questão, proveniente da primeira DIC: “o real se diviniza em mim”; c) sua aproximação com o “corpo festivo”, embora não tivesse participado da pesquisa de campo e d) a posse de um repertório de informações sobre o processo de criação, adquirido em experiências anteriores com a autora desse estudo, dentre outras relacionadas à sua vida profissional.

No primeiro ensaio, após o aquecimento corporal, passamos as duas primeiras cenas e solicitamos que o grupo sentasse e observasse o processo criativo no corpo da sexta DIC, pois se tratava de um solo. Tomamos um pano, em formato de uma grande saia, de aproximadamente seis metros de diâmetro, confeccionada com tecido *voil*. Aproximamo-nos desse objeto e solicitamos que ela percebesse o peso, a textura e o tipo de mobilidade que ele permitiria, numa

relação corpo e objeto. Então lhes perguntamos: Como a primeira questão poderia estar em seu corpo? Como espacializá-la nele poeticamente?

Sem tecer nenhum comentário, a DIC começou a pegar o objeto que colocamos à disposição para iniciar a pesquisa. Ela o jogava para cima, puxava o pequeno diâmetro da saia, estendendo todo o pano no solo; fazia linhas sinuosas; puxava-o com uma mão e outra; chutava-o e jogava para cima; corria segurando apenas o pequeno diâmetro da saia, estendendo o outro braço, como suporte de apoio do grande pano, para se locomover pelo espaço com mais liberdade. Ao final desse processo, ela reconheceu as facilidades e dificuldades⁸² encontradas, durante a sua investigação. Ele nos revelou que necessitava de muita proximidade com o objeto, para que pudesse construir a sua interpretação sobre a questão posta e que, conjuntamente, se desdobrava com esse objeto.

No segundo ensaio, após a rotina de aquecimento e a passagem das cenas, sugerimos que ela utilizasse os obstáculos encontrados na lida com o objeto, na tentativa de encontrar prazer ao se relacionar com ele. Nessa experiência, observamos que, a cada repetição, surgia outra configuração no espaço, as quais foram investigadas, exaustivamente, a fim de que os materiais criativos se estruturassem e fossem estabilizados. Desse modo, eles teriam maior probabilidade de permanecer no corpo em cada repetição da cena.

Diferentemente do processo de criação das outras DICs, nesse processo vivenciado com a sexta DIC, a medida em que o seu corpo ia se moldando ao pano, as imagens provinham, simultaneamente, em sua memória, desenhando significados simbólicos em sua mente. A primeira imagem foi denominada por ela mesma como “o início do *aiyé-órun*⁸³”, simbolizado pelo *emi* (respiração) e pela corrente de ar que circundava o seu corpo físico, no ambiente da sala de ensaio.

Ela se locomovia no interior desse grande pano, experimentando as seguintes ações: andar, deslizar, correr, enroscar, desenroscar, cobrir, descobrir,

⁸²Dicionário Larousse Escolar de língua portuguesa (2004, p. 245) Caráter do que é difícil; complicado. 2. Aquilo que é difícil; problema, obstáculo. 3. Embaraço, impedimento.

⁸³J. Elbein (1986, p. 59) revela-nos: “a história informa que, nos primórdios, existia nada além de ar; Olórun era uma massa infinita de ar; quando começou a mover-se lentamente, a respirar, uma parte do ar transformou-se em massa de água, originando o grande *Órisà-Funfun*, *òrisà* do branco. O ar e as águas moveram-se conjuntamente e uma parte deles mesmos transformou-se em lama. Dessa lama originou-se uma bolha ou montículo, primeira matéria dotada de forma, um rochedo avermelhado e lamacento. Olórun admirou essa forma e soprou sobre o montículo, insuflando seu hálito e dando-lhe vida”.

amarrar, jogar, soltar, empurrar, olhar, procurar, entrar e sair, dentre outras realizadas durante toda essa cena, na qual desenvolvia o seu solo. O caráter impulsivo, de seus gestos e movimentos, promoviam certa plasticidade, traduzida pelas ações do corpo com o objeto, cuja dimensão era reduzida e ampliada no plano vertical e horizontal (subir e afinar, numa posição vertical; descer e se estender, numa posição horizontal e vice-versa).

O objeto (que cobria o corpo) se locomovia por todo espaço, numa dinâmica ora lenta, ora rápida. Assim, o corpo foi sendo esculpido ao moldar-se ao peso e à extensão do objeto, o qual acabara se configurando como extensão do próprio corpo, de modo que acabou sendo a parte simbolicamente associada ao mito implicado na sua vida espiritual, investigada nessa construção do corpo e da cena. Nesse sentido, ela nos dizia: “Me sinto lidando com os nove *òruns* de *Oya Igbàlè*”. No terceiro ensaio, depois de algumas repetições, solicitamos que ela deixasse o pano e tentasse repetir as ações, apenas com o seu corpo. Ela constatou que houve certo estranhamento nessa repetição, pois “Parecia que faltava algo real que dava sentido às ações corporais”, assim, ela afirmou. Ela nos revelava ainda que, no final da primeira experiência, já se sentia familiarizada com o objeto, justificando que ele já fazia parte do seu corpo e, conseqüentemente, da simbologia dos *òruns* da divindade *lyá-messam-òrun*, a qual corporifica⁸⁴ em sua matéria física como “templo”, na sua religiosidade.

As outras DICs observavam o processo de criação e, após cada experiência investigativa, opinavam sobre as construções realizadas, como, por exemplo, sugeriam que ela permanecesse com o corpo escondido dentro do pano, sem deixar à mostra nenhuma parte, para que elas pudessem sentir as sensações que emergiam nos corpos, no ato de observar aquela experiência criativa. Nesse sentido, vale salientar que os pontos de vista foram exercitados de forma ética, respeitando-se as preferências e apetências pessoais, ao mesmo tempo em que desenvolvíamos analogias e apurávamos o olhar sobre a nossa recepção.

Na repetição, a locomoção com o objeto deixava à mostra a extensão do próprio corpo da dançarina. Num só impulso, o corpo começava a correr com velocidade, por caminho amplo e sinuoso, e o pano tomava formas distintas no ar. A velocidade ia

⁸⁴ Além de ser esse termo utilizado em Martins (2007), encontramos, também, o termo “corporização” no estudo de J. Elbein (1986) para designar a corporização (do *Egún*) no corpo do sacerdote.

sendo reduzida à medida que o espaço de locomoção se reduzia, terminando num giro sobre si mesma. Em função dessas ações corporais, o pano enroscava-se no corpo e, no giro sobre o eixo, imediatamente ele caía e deitava-se sobre o solo, estendendo-se de forma distinta a cada repetição, ao lado direito do corpo.

As DICs observavam atentamente cada construção, bem como a maneira como as dificuldades ia sendo superadas com o fazer. Observamos que estavam desejando fazer parte daquela cena e, como a sexta DIC já havia sinalizado o referencial temático da cena, associado aos *óruns* de *Oya*, então sugerimos que cada DIC, gradativamente, entrasse na cena com a mesma ação de correr e girar sobre si mesma, caindo perto do pano estendido da sexta DIC, após a sua caída. Naquele instante, percebemos a especificidade na diferença dos corpos, ao realizarem aquelas ações. Cada corpo tinha uma maneira própria de executar as ações de correr, girar, deitar.

Vale salientar que esse talvez seja um dos princípios da linguagem da dança contemporânea, que, naturalmente, se manifesta nesse processo de criação, sem que haja nisso nenhuma pré-concepção referente à questão: se esse processo é ou não é contemporâneo. Apenas queremos experimentar um outro modo de construir a poética em dança. Entretanto, observamos distintas discussões sobre esse ponto de vista, em diferentes encontros promovidos por profissionais da área.

Damos seguimento a esse processo criativo. Após várias repetições daquela construção, sugerimos que as DICs apresentassem as imagens que apareciam na memória no momento em que observavam o ato criativo. Inesperadamente, solicitamos que a DICs se deitasse sobre o pano estendido no fundo da sala e tentasse deslizar sobre ele. Após algumas tentativas, ela sentiam certa dificuldade, que foi solucionada à medida que identificava o peso das partes do corpo sobre o objeto, bem como a pressão dos pés contra o chão, necessária à ação de deslizar num movimento controlado e contínuo sobre o solo. Nesse momento, outra imagem surgia na nossa memória: tratava-se de uma cascata de água, que jorrava por trás do corpo nu⁸⁵ e deitado de costas para platéia. Ao final dessa investigação, o corpo laboratorial ficou comovido ao perceber a concepção da imagem. Ao final dessa

⁸⁵ O ar não tem corpo concreto, visível, apenas sentimos que ele é o “sopro” da vida, se interrompido há estancamento da existência dos seres da natureza e do homem. O nu, nessa cena, é imprescindível, assim como a cabeça raspada. Ela compõe a natureza desse referencial temático que nos impõe essa iniciativa surgida nesse exato momento de construção do corpo e dessa cena.

fase, a diretora se distanciou e solicitou que a DIC prosseguisse a sua própria investigação.

No quarto ensaio, após a rotina inicial, as DICs repetiram todas as configurações estruturadas e começou a investigação com o sexto corpo. Ela envolvia todo o pano em volta do seu corpo, incluindo mãos e os pés, deixando só a face à vista. Parecia-nos a imagem de um corpo morto. Aquela forma permaneceu estática. O espaço se alargava e outra vez foi interrompido com uma micro-ação, executada, dentro do pano. Ela articulava os dedos da mão esquerda, deslocada da região inferior até a superior do corpo, passando pela lateral esquerda, levando-a até a cabeça. Foi um momento muito significativo, que se configurou como um movimento-metáfora, principalmente por reconhecermos os contextos simbólicos ali criados.

Com o desenrolar da pesquisa, as questões do dia-a-dia já interferiam na criação do corpo da sexta DIC, associadas à natureza da sua crença religiosa. Os pensamentos que se formavam em sua mente construía um discurso poético sobre tudo aquilo que se calava pelo silêncio da palavra, em busca de banir o que estava encoberto e clamar por expressões possíveis, traduzidas em gestos e movimentos. Ao considerar os acontecimentos na vida da pessoa, frente aos contextos sociais do momento, que a levam a acionar a sua crença, estendida, nesse caso, ao processo criativo, recorremos ao teólogo e doutor em filosofia Botas (1997, p. 102), que evidencia, poeticamente, um dos elementos encontrados no arquétipo da divindade dos ventos e tempestades.

Sou Oya, a que nunca fala da morte. Falo, sobretudo, daquilo que os homens e mulheres fazem do seu dom de viver: das decisões adiadas, dos riscos não assumidos e dos suicídios lentos que são perpetrados. A morte só existe para provar que vivemos e é a única conselheira para que vivamos e sorvamos a vida até a última gota.

Os traços que provêm desse dom de viver a experiência poética se inter-relacionam, tecendo significados vinculados às aprendizagens da vida, ao contexto que está implicado na natureza humana ligada ao plano do *aiyé* (mundo terreno) e à natureza espiritual, ao plano do *òrun*⁸⁶ (mundo espiritual). É a partir dessa

⁸⁶ J. Elbein dos Santos (1986, p. 54) “O *òrun* é um mundo paralelo ao mundo real, que coexiste com todos os conteúdos deste. Cada indivíduo, cada árvore, cada animal, cada cidade etc. possui um duplo espiritual e abstrato no *òrun*; *no òrun* habitam, pois, todas as sortes de entidades sobrenaturais. Tudo que existe no *òrun* tem sua ou suas representações materiais no *aiyé*”.

constatação que este estudo nos impôs buscar a concepção nagô, já que o significado da experiência poética está relacionado ao homem e ao seu ambiente religioso e sociocultural.

No contexto da criação, construído num transir de intersecções religiosas, culturais e artísticas, as aprendizagens são únicas em cada ser que se relaciona no coletivo. Quantas vezes fomos ensinadas a sufocar nossas tempestades, nossas “lavas vulcânicas”, ao invés de superá-las? Quantas vezes fomos instadas a reter e ocultar nossos fluxos de movimentos, espocarem nossos fogos, para aquecerem tudo o que nos foi negado ou, muitas vezes, imposto e cobrado na vida da pessoa, do artista, enfim, do ser humano?

No ato de conhecer, a DIC desnuda seus mais íntimos sentimentos sobre a vida e a morte dos acontecimentos. Sua interpretação nos remete à sua aversão à posse desmedida das coisas, em outras palavras, à utilização abusiva do poder. Assim, os traços se inter-relacionam com o arquétipo daquela força que transgride, ao trazer uma ventania de natureza criadora, pois “o agir é o lema de todo ser que cria” (Botas, 1997, p. 102). Conseqüentemente, esse estado criativo está vinculado também a essa natureza transgressora, que se “corporifica” para materializar e se comunicar por meio do corpo da DIC, como templo da sua religião.

Nesse processo, acabamos por acolher quase todo o material criativo. Nesse ponto do trabalho, a morte esteve associada à espacialização das reflexões do corpo e, conseqüentemente, à apropriação dos materiais criativos. Assim, os movimentos da DIC acionavam a memória religiosa e faziam com que o corpo a sorvesse até o último momento que antecedia a padronização das variações seqüenciais, que se articulava com suas reflexões. Os sentidos foram sendo espacializados no corpo, promovendo uma interpretação coerente com a sua proposição temática. Nesse caminho, a morte esteve ligada às perdas necessárias à sobrevivência dos materiais criativos selecionados pela DIC.

No quinto ensaio, as sensações emergiram em seu corpo, no ato investigativo. O caminho sinuoso e depois reto e claro está ligado à natureza da divindade *Bessém*⁸⁷. Para a dançarina, “ele está associado à indicação do caminho

⁸⁷ Cacciatore (1988, p. 67) revela-nos que esse nome designa: “Bela ninfa, parte feminina de Oxumarê, na qual ele se transforma durante seis meses do ano”. “Alimenta-se de peixe e vive nas matas e lagoas. Corresponde a Dâni, parte feminina de Dã, nos candomblés Jeje”.

a ser percorrido na construção da poética e da vida”. Assim, percebemos que, nos primeiros movimentos, o corpo enrosca-se no grande pano, reduzindo sua extensão, como um redemoinho desenhando o espaço. A ação de olhar para o lado direito e para o esquerdo nos dava a sensação de busca. Sair do pano é, metaforicamente, sair da terra e tornar-se “ar”, para deixar correrem os *óruns*, o *órún* está associado ao pilar que liga os quatro espaços acima e os quatro espaços abaixo do meio da terra, os quais são denominados de nove *óruns*. Elbein dos Santos (1986, p. 57) nos esclarece que

... os sacerdotes versados nos mistérios oraculares descrevem os nove espaços do *òrun* dando nomes particulares a cada um deles e situando-os de maneira superposta, o do meio, coincidindo com o espaço da terra, quatro acima, e quatro abaixo. Os nove compartimentos, formando um todo, estão unidos pelo *òpó-órún aun àiyé*, pilar que liga o *òrun* ao *aiyé*.

A DIC nos relata que “a corrida pelos *óruns* é para estar nos nove espaços sagrados do universo, onde *lyá-messam-òrum* transita”. A imagem final sintetiza o retorno ao eixo central, que tem o corpo como unidade cósmica, constituído pela natureza imanente dos acontecimentos ligados ao contexto biológico, sociocultural e artístico, à história de cada pessoa e ao transcendental – a concepção de vida e a religião nagô. Quanto a esse aspecto, vale salientar que o alcance dos fenômenos dessa natureza carece de aprofundamento no entendimento científico, como também a força de uma existência que “corporifica” no seu “cavalo”. Trata-se de fenômenos complexos para o alcance da ciência. Entretanto, na perspectiva da construção poética, interessou-nos apenas saber de que maneira essa qualidade de força se presentificou nos registros da memória afetiva, permitindo à DIC criar e reinterpretar os acontecimentos do corpo que dança, num estado investigativo de si mesmo.

Nesse processo de improvisação, podemos dizer que foi possível considerar a experiência vivida pelas ações corporais e pelos comentários sobre o ato de perceber e evocar imagens internas e externas, para então sentir, criar e depois voltar a refletir, através da repetição. Desse modo, a última cena deste estudo foi denominada pela DIC como: “Dentro de mim”.

2.3 CONCEPÇÃO E ORGANIZAÇÃO DAS CENAS

2.3.1 Olho do Mundo

Ao refletir sobre o caminho de conhecimento percorrido na investigação de campo e nos laboratórios, decidimos organizar as cenas de acordo com a nossa concepção sobre o objeto, motivo pelo qual não privilegiamos a ordem em que foram construídos os materiais criativos nos encaminhamentos da improvisação.

Iniciamos a investigação que levou, como resultado, à concepção atual, analisando os três primeiros processos vivenciados no corpo das duas primeiras DICs. Nesse período, todas as cinco DICs apreendiam e reorganizavam mutuamente as estruturas dos materiais criativos. Ao mesmo tempo em que a terceira e quarta DICs foram motivadas a apreender as estruturas construídas no corpo da primeiras DICs, em função do seu afastamento do processo criativo, elas maturavam os materiais criativos, juntamente, com os significados que sustentaram as construções das estruturas de movimentos através de repetições. A cada repetição, exercitavam a sua interpretação individual, a qual sofreu pequenas modificações em virtude da interpretação de cada corpo sobre os materiais criativos. Nessas transformações, deixaram permanecer as interações que se estabeleciam entre os corpos, os quais, conjuntamente, organizavam a construção da cena.

Nessa organização da cena, pretendíamos iniciar o trabalho com um solo da segunda DIC, pelos seguintes motivos:

- por ser ela a que levantou uma questão vinculada aos preparativos do mercado;
- por ser o mercado o local de procedência desses festejos;
- por ser ele um ambiente em que ocorrem os ritos diretamente vinculados à importância da crença religiosa das DICs e

- pela nossa intenção de acionar a memória do público receptor da obra, através da evocação da multiplicidade de imagens inter-relacionadas com a sua própria vida, nesse ambiente cultural.⁸⁸

Duas senhoras participantes dessa manifestação serão integradas nessa concepção. Nessa abordagem poética não enfatizaremos o início da obra, com o propósito de traçar uma linha de abordagem com início meio e fim, e sim privilegiar uma atmosfera de algo que está ao nosso redor, ou seja, que já está acontecendo. Essa é uma concepção que ainda está em construção.

Na primeira parte, o solo representa o sentimento de crença em uma imagem idolatrada por uma jovem que, ao fazer seus pedidos no santuário de Santa Bárbara, vê-se diante de um conflito interior o qual lhe trás a sensação de “querer fazer e não poder”. Ele está associado aos anseios de um corpo devoto, com suas súplicas, que espera a intercessão da imagem da Santa Católica a seu favor, mas, ao mesmo tempo, tem a impressão de que aquela imagem não atenderia a seus desejos. E, assim, a DIC buscava refúgio na crença que costumava depositar na divindade dos ventos, *lansã*.

A segunda parte da primeira cena é representada por um trio de DICs, cujas interpretações estão sedimentadas na convivência com as matrizes afro-brasileiras e cristão-católicas no “Corpo Festivo”. Nela se destaca a questão “o real se diviniza em mim” criando referências que interagem entre os três corpos que dançam, vinculadas à crença dos participantes e sacerdotes da liturgia afro-brasileira do candomblé da Bahia.

A terceira parte é representada por um quinteto que interpreta sentimentos referenciados pelo “*rastro que transgride e cria*”. Trata-se da natureza transgressora, caracterizada pela força do arquétipo de natureza criativa, calcada no mito de *lansã* da história iorubana, cujo poder é o de metamorfosear-se de mulher em animal, para vivenciar distintas experiências. Ao guardar seu segredo, ela percorre o mundo, agindo de maneira transgressora, para então criar e ser livre como o vento atmosférico. “Olho do mundo no interior do ser” é a expressão que esclarece a maneira como as dançarina-intérprete-criadoras atuaram e participaram ativamente

⁸⁸ Para tanto, realizaremos estudo dos sons originais os quais foram registrados nos preparativos dos ritos da madrugada, desde as 4h00 da manhã até às 12h00, do dia 04 de dezembro, que farão parte da composição da trilha sonora da futura obra.

de tudo que envolveu a sua existência no ambiente festivo e criativo, tendo o corpo como mediador nesse plano da existência material e espiritual (*aiyé-òrun*).

2.3.2 Ar em cantos

Num só corpo, os “impulsos interiores” germinam e estabelecem ligações entre os espaços. As repetições acionam a corporificação dos movimentos emergentes, que geram um estado sensível no ato da interpretação, promovendo assim, a improvisação, nesse exato momento. Outros corpos vão surgindo de lugares distintos e são contaminados por esse estado de corporificação poética, desenvolvendo padrões de movimentos distintos. O *emi* se estende por todo o espaço de cada corpo, as sensações dos movimentos cortam os ventos numa velocidade ora acelerada ora desacelerada, permeando os corpos em ações contínuas que desenham a cena, ligando os nossos impulsos e sentimentos. Assim, eles configuram a memória dos ritos, num estado de bem estar, de prazer e comunhão, que permeia a existência de completude do corpo que se expressa num rito de purificação. A água renova... Os passos lentos e compassados levam ao encontro... Os impulsos serão, sempre, a ignição (Greiner, 2005) para a saída e retorno de algo em eterno movimento... Nesse pulsar que se expressa em cena.

2.3.3 - Dentro de mim

A organização da cena nasceu da desorganização dos materiais construídos nos ensaios. A desordem das seqüências já estruturadas contribuía para a combinação de outras organizações que emergiam em cena. Observamos que, nesse processo, as estruturas dos movimentos seqüenciados se complementavam de maneira inusitada, ao serem experienciadas de frente para trás e vice-versa. Assim, selecionávamos e alterávamos as partes que foram criadas nos últimos ensaios, colocando-as no principio da cena. Como por exemplo, o elemento que interligava a cena II à III estava ligado ao ritual de passagem da água sobre o corpo

da dançarina. Posteriormente, o caminhar dava continuidade ao surgimento da primeira imagem da cena III. Nela, o corpo nu desloca-se deslizando sobre o pano e, simultaneamente, surgia uma cascata de água por trás desse corpo que, lentamente, se locomovia sobre o solo. Dessa maneira, fomos redefinindo os padrões que achávamos coerentes com a proposta que provinha de cada corpo e, conseqüentemente, com a sua criação.

A partir desse princípio, trabalhamos a organização de todas as partes dessa cena, de modo que a primeira parte foi denominada pela DIC como “início do mundo”, a segunda como “*a morte*” e a terceira “dentro de mim”. Ela sintetiza a referência religiosa, juntamente com os arquétipos que pudemos identificar com o temperamento, ora calmo, ora impulsivo e transgressor, em função do exercício da dignidade e da justiça, avesso aos poderes desmedidos, quando atribuídos ao comportamento humano. Trata-se de sorver o material e intensamente os acontecimento da existência, até a sua estagnação, para então renovar-se na continuidade da transcendência, retornando ao plano do além, referenciada pela crença das DICs na divindade “rainha dos *òruns*”.

Um dos fatores que moveu o nosso processo de criação foi a maneira como buscamos nos encontrar com o que poderia vir a ser. A referência surge, então, num fazer que se construiu com a experiência de ampliar e reduzir a nossa retina, com os nosso sentidos, o que poderíamos chamar, metaforicamente, de “olho do mundo no interior do ser”.

2.4 O TEMPO COMO FATOR NA CONSTRUÇÃO DO AQUECIMENTO CORPORAL

Na primeira fase dos laboratórios iniciais, após as primeiras atividades de aquecimento corporal, dávamos seguimento ao processo de improvisação. Nos primeiros encontros, as DICs se recolhiam em um determinado local da sala de ensaio, para fazer anotações sobre os sentimentos que emergiam em seus corpos, os quais seriam utilizados na pesquisa de movimento. Nos encontros posteriores,

observamos que, no decorrer do processo, elas tinham a necessidade de conversar sobre os assuntos do dia-a-dia, antes de iniciar os laboratórios.

Esse comportamento nos levou a observar a importância da “atitude de espera”, exercitada na sua comunidade religiosa (o terreiro de candomblé), motivo pelo qual é pertinente trazer uma consideração dos antropólogos Barros e Teixeira (2004, p. 130) sobre essa atitude das pessoas que chegam a essas comunidades para iniciar as atividades ritualísticas. Esses autores revelam-nos que se trata “de um tempo fundamental para o reconhecimento mútuo, de relaxamento individual e de distanciamento da vida do dia-a-dia”. Nesse sentido, observamos também que, quando membros da comunidade chegam ao espaço sagrado, antes das atividades rituais, eles, geralmente, tomam banho para renovar a energia vital, trazendo sensação de bem estar ao corpo. Logo após, guardam certo período de tempo para conversar sobre os assuntos ligados à religiosidade ou associados às questões do dia-a-dia de suas vidas.

É nesse lugar comum que se instauram relações com a espiritualidade, frente às situações empíricas. O sociólogo Durkheim (2003, p. XX) nos informa sobre “uma sensação, uma imagem se relacionam sempre a um objeto determinado ou a uma consciência particular: elas são essencialmente individuais e subjetivas”. Revela-nos ainda que, “quando as situações são atuais, elas se impõem a nós de fato”. Conseguíamos perceber, portanto, a inter-relação do tempo dessa religiosidade com aqueles tempos identificados nos relacionamentos, ou seja, o “tempo de chegada” dos corpos para a investigação nos laboratórios.

O reconhecimento da importância dos termos “tempo de espera” e “tempo de chegada” surgiu com a alteridade. Mas, ele também esteve associado aquele momento em que estávamos nos investigando, a espera do encontro com o exato momento em que ocorria o ato criativo. Por um instante, ele entra em nosso corpo, sem ao menos percebermos, mas quando nos damos conta, ele já passou..., embora já o tenhamos porque ele chegou. Nesse momento o corpo fica feliz porque é hora de investigá-lo “exprimir”, “espremer” e “expressar” (Bião, 2005), sorvendo até o último instante, e depois ir ao próximo encontro. Nesse viver inacabado em constante transformação, perseguimos apenas o inusitado, que nos moveu num ato de criação.

Essa observação levou-nos a reservar certo período de tempo para nos concentrar e nos relacionar umas com as outras. Desse modo, as conversas entre

as DICs quase sempre destacavam assuntos da vida cotidiana e da religiosidade que se inter-relacionavam na experiência investigativa. As palavras constituíam configurações significativas no domínio da existência, na fluência de seus movimentos, nas posturas, gestos e emoções relacionadas às questões individuais. O que conversávamos tinha consequência nas dinâmicas corporais, nos reconhecimentos mútuos, no comportamento das DICs. O ato de conversar, então, as motivava para dar início às atividades corporais.

O fato é que cuidávamos para que essas conversas não rompessem a solidariedade entre a memória e a imaginação. Esperávamos que elas transmitissem a elasticidade dos fatos vividos, ao se inter-relacionarem com as questões, indo ao encontro de imagens que as comovessem e, conseqüentemente, emergissem no fundo da criação poética. Para Nietzsche (2005, p. 109), a arte “acolhe muitos sentimentos e estados de espírito gerados pela religião, toma-os ao peito e com isso torna-se mais profunda, mais plena de alma, de modo que chega a transmitir elevação e entusiasmo”. Essa intimidade com a própria história de vida sensibiliza as DICs para as atividades de aquecimento corporal. A atenção estava sobre o seu próprio corpo. Nos encontros iniciais, elas exercitavam as construções que foram planejadas para o aquecimento; nos posteriores, elas selecionavam materiais que surgiam nas investigações do corpo, através das improvisações, para serem entrelaçados àqueles materiais experimentados anteriormente, com a intenção de desenvolver habilidade na execução e interpretação dos movimentos corporais.

Na primeira fase, explorávamos os pontos de apoio do corpo sobre o solo. Solicitávamos, então, que elas utilizassem a ação de espreguiçar, para encontrarem as distintas possibilidades de se auto-investigarem. Dávamos continuidade com os pontos de apoio, por elas, selecionados, passando pelas ações de alongamento e relaxamento, flexão e extensão, como também de resistência e fortalecimento muscular, com variações de dinâmicas, rápidas e lentas, com e sem rolamentos no solo.

Nas atividades de rolamento no solo, investigávamos as partes que impulsionavam a ação de rolar. Apesar de ser a mesma indicação para todos os corpos, eles possuíam maneiras distintas para se movimentarem. Por exemplo, no primeiro, o corpo se deslocava sobre o solo da sala de ensaio, com o impulso para o movimento emergindo do quadril; no segundo, movimento provinha dos pés; e, no terceiro, do tronco. Após sucessivas repetições, os movimentos e a velocidade

foram padronizados individualmente. Posteriormente, sugerimos que elas investigassem a troca dos mesmos princípios, entre elas. Inicialmente, essa experiência causou dificuldades na execução da ação corporal. Elas diziam que, “o movimento construído em um corpo é estranho à execução no outro corpo”. Por conseguinte, a segunda DIC afirmava que, “iniciava lentamente o movimento, sentindo as partes dos pés que tocavam o solo; na medida em que rolava, a velocidade ia acelerando”. Ao término dessa atividade, ela nos revelou: “Como uma ação de rolar pôde trazer vários sentidos em diferentes corpos?”

Gradativamente, estimulávamos os corpos a irem se posicionando em pé e, então, indicávamos organizações de movimentos seqüenciados no espaço, um após o outro. Nessa atividade, buscávamos perceber a atenção ao que era percebido e executado; o que se perdia, o que acolhia e se transformava, durante o processo de apreensão e interpretação de cada DIC. A todo o momento, nossa atenção esteve relacionada à maneira como o corpo apreendia e interpretava a sua compreensão, sem acionar critérios de erro ou acerto.

Nesses movimentos seqüenciados, não focalizávamos a relação do tempo e do espaço, como, geralmente, se estabelece na dança acadêmica. Ao contrário, o elemento norteador foi a percepção individual. Assim, a ação executada poderia surgir numa ordem invertida, diferente do padrão original (primeira). Tudo dependia da maneira como cada uma se encontrava dentro daquela ordem, que poderia também ser desorganizada para se encontrar um outro caminho. Um exemplo é a nossa observação realizada na roda do xirê, na qual alcançamos corpos dançando, em conjunto, de maneira heterogênea. Uns dançavam, ora acompanhando a cadência do ritmo, ora se encontravam fora dele. Entretanto, existia uma organização de sobrevivência própria do corpo e do grupo religioso. Então, a nossa busca investigativa esteve calçada nessas diferenças, que são condizentes com os seres subjetivos que criam sua dança. Dessa mesma forma, os materiais que surgiam na improvisação eram levados para as atividades de aquecimento, do mesmo modo que os movimentos e os princípios que moviam o seu surgimento no pensamento, como expansão da consciência do corpo que cria.

Percebemos, a partir dos materiais que surgiram no corpo da primeira DIC, que a referência temática possuía como base os princípios encontrados na “concepção de mundo nagô”, os quais evidenciam o espaço do “pilar” existente no

àiyé-òrun e todos aqueles espaços que o circundam, sobre os quais encontramos referência no livro *Os nagôs e a morte* de J. Elbein (1987). Entretanto, nesses encaminhamentos, evitávamos dar esclarecimentos sobre essa concepção de mundo, como também, sobre as informações que estão padronizadas na dança de *lansã Oya* na festa pública.

Para melhor compreensão do leitor sobre o corpo das DICs no ritual do xirê, citamos a professora e doutora Martins (2001, p.50-56), que esclarece sobre os dois seguimentos que evoluem, nesse ritual: “os praticantes da religião estão reunidos em círculo para evocarem a força cósmica dos orixás, e o outro quando os filhos e filhas de santo dançam, com o orixá incorporado”. Afirma ainda que “a festa pública do candomblé é uma cerimônia ritualística com procedimentos religiosos, acompanhados de percussão, cânticos e dança”.

A íntima vivência com essa natureza litúrgica, com seus ritos secretos e públicos, poderia propiciar o surgimento de padrões da dança de *lansã Oya*, dos quais nos distanciávamos, por nossa busca de encontrar outras possibilidades no ato de criar. Encontramos significativo relato publicado no artigo⁸⁹ da referida autora, o qual descreve a performance da dança de *lansã* no ritual do *xirê*: “O gesto da sedução de *Inhansã*”, ela destaca a ‘gesticulação’ no uso da espaço; a intensidade; a dinâmica, bem como a “posição do corpo em relação aos gestos”, no uso do tronco; o uso dos membros superiores e inferiores; e o uso da cabeça. Observamos que todos esses traços estiveram, de certa maneira, associados aos impulsos que provinham na criação, pois eles estavam, conseqüentemente, ligados aos significados, então, (re)significados pelas DICs. A análise de cada construção no corpo das seis DICs e na cena demandaria um árduo trabalho de análise de movimentos, o qual não constituiu nosso objetivo descrever os códigos estabelecidos pela tradição religiosa, que podemos observar na riqueza da fabula, pertencente à poesia da dança de *lansã Oya*.

Portanto, a ênfase no trabalho com a imagem nos levava para outra direção, vinculada aos campos simbólicos e associada aos planos do *àiyé-òrun*. Então, sugeríamos que os corpos das DICs tomassem à forma de um “pilar”, ao serem dispostos num determinado lugar da sala de ensaio, selecionado por elas. O centro

⁸⁹ Publicado na *Revista Repertório Teatro & Dança* – Ano 4, nº. 5. Salvador – BA Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas.

(meio) do corpo seria o lugar de estabilidade e (ou) desestabilidade dos membros (superior e inferior). O ar proveniente da respiração seria o elemento (fluxo) que ligaria distintas possibilidades de ações corporais que circundariam o próprio corpo. Podemos observar que esse princípio possui também um plano horizontal como eixo de estabilidade para saída e retorno das ações, com também a possibilidade de instabilidade desencadeada por distintos fluxos, cujos impulsos seriam proporcionais à intensidade dos movimentos que surgiam no ato criativo. Assim, o *emi* (a respiração) era o elemento que ligava todas as dimensões do espaço que o circunda, com ou sem deslocamento das ações corporais então investigadas pelas DICs.

No desenvolvimento da investigação, fomos estabilizando as seguintes ações na organização corporal. Em posição de pé (pilar), as DICs iniciavam, lentamente, pequenas rotações da parte superior do corpo, de um lado para outro (o espaço que circunda o próprio corpo). Elas ficavam atentas ao peso dos braços, que acompanhavam a ação do tronco. A respiração acelerava, juntamente, com os movimentos. A parte inferior do corpo começava a ser acionada com flexões e extensões (que iam de cima para baixo e de baixo para cima), até que o corpo todo encontrasse determinado ponto de estabilidade, o que levava as DICs a se deslocarem por todo espaço, ora desestabilizando e ora estabilizando as ações corporais. Aceleravam a dinâmica dos movimentos e promoviam, proporcionalmente, impulsos criativos provenientes das distintas transferências de peso do corpo, ao executarem os movimentos, à medida que iam surgindo outros, com o deslocamento por todo o espaço da sala de ensaio. Da ação de sair e retornar ao eixo central, os corpos iam sendo aquecidos, numa fluência que possibilitava o encontro de diferentes possibilidades, dependendo, ainda, do rigor da investigação realizada por cada DIC. A técnica, então, emerge desses materiais vivenciados na improvisação e, por conseguinte, gera um treinamento específico para execução da poética, especialmente da cena “Ar em cantos”. Com os consecutivos ensaios, a dançarina observava que as repetições se faziam necessárias, para desenvolver as habilidades necessárias às ações corporais de saída e retorno ao eixo central do corpo, importantes para a sua interpretação na referida cena.

Esclarecemos que esse princípio ainda está em fase de construção, por ser uma concepção que abre um leque de possibilidade nessa natureza de estudo.

Assim, os materiais que provinham dos processos criativos foram observados na intenção de desenvolver a habilidade do corpo com o objetivo de aperfeiçoar a execução dos movimentos, dando propriedade de interpretação e de buscar outras maneiras de investigar a preparação corporal condizentes com essa experiência criativa. E, nesse sentido, a preparação não se distancia do ato criativo, pois a repetição trazia a compreensão sobre o próprio corpo, além de propiciar a superação dos seus próprios limites, promovendo, assim o prazer de dançar a própria criação. A especialização, então, se fez ferramenta necessária para o aprimoramento do corpo que faz a sua criação, num processo que se organiza num fazer coletivo e interpreta distintos significados, (re)significados nas cenas da poética.

PARTE III – CONSIDERAÇÕES FINAIS

3.1 ANÁLISE DO ESBOÇO POÉTICO

Iniciaremos com análise do esboço poético das cenas “Olho do Mundo”, “Ar em Cantos” e “Dentro de Mim”, as quais estão interligadas como resultado do processo de criação que denominamos de: *Kossi*⁹⁰ d’ *Oya*. Esse primeiro termo está correlacionado com a natureza das questões surgidas no corpo das DICs, provenientes do dogma de crença religiosa, que ressalta a seleção do mito *Iansã Oya*, por se tratar da divindade acolhida por elas para esse estudo da criação sobre o qual ora discorreremos.

Ostrower, citando o teórico alemão Max Wertheimer (1880-1947), afirma que “o todo é a integração das partes” e envolve “a conjugação de qualidades que existem nos diversos componentes; além disso, estas qualidades novas são irreduzíveis a um estado anterior”. Nesse sentido, entendemos que, nesse primeiro resultado cênico, os componentes se renovaram de modo relevante, ampliando a nossa compreensão da significação do objeto ora interpretado, através da plasticidade do corpo em movimento, juntamente com a luz, a música, o figurino, e também os objetos que compõem a cena. Desse modo, a atual totalidade das partes configura-se no todo das imagens que tratam da significação poética em dança.

A primeira parte, inicialmente, denominada “Olho do mundo no interior do ser”, esteve associada às questões que surgiram na memória das DICs, no ato investigativo. Segundo elas, “observamos o mundo com nossos sentidos e pensamentos estendidos em nossos corpos; sem ele não poderíamos estar num ambiente e senti-lo vivamente”. Nesse sentido, Geertz (2001:181) esclarece, no artigo que diz respeito à “cultura mente e cérebro / cérebro mente e cultura”, que o nosso intelecto está no corpo, mas também junto a tudo que não possa ser reduzível a eles, ainda a respeito disso o autor esclarece que, “quanto ao mundo,

⁹⁰ Segundo Cacciatore (1988, p. 158), o significado do termo *kossi* corresponde às “mulheres destinadas a sacerdotisas dos voduns, no culto daomeano”.

ele não está no nosso cérebro, nosso corpo ou nossa mente: estes é que, juntos com os deuses, os verbos, as pedras e a política, estão nele”.

Entendemos, a partir desse esclarecimento, que as soluções encontradas e propostas, pela particularidade de cada corpo, poderiam ser expressas apenas pela denominação “Olho do Mundo”. Traduzindo a metáfora, o micro seria o próprio, um corpo que, ao mesmo tempo, se torna o macro, porque sem ele jamais poderíamos estar no mundo, além de não podermos alcançar aquilo que selecionamos, através da nossa retina, dos outros órgãos dos sentidos e com todo o nosso organismo. Assim, as questões que surgiram no pensamento convergiram numa inter-relação com o corpo imerso na cultura e na poética.

Para analisar esse objeto de estudo, buscamos algumas balizas, como, por exemplo, a orientação das faces corporais, posturas, atitudes e deslocamentos, que fazem parte “pragmática da atuação corporal” descritas por (MICHEL BERNARDES⁹¹ *Apud* Pavis, 2005, p. 59). Tal “pragmática” é constituída pelos seguintes operadores:

- 1) A extensão e a diversificação do campo da visibilidade corporal;
- 2) A orientação ou disposição das faces corporais;
- 3) As posturas;
- 4) As atitudes;
- 5) Os deslocamentos;
- 6) A mímica como expressividade visível do corpo;
- 7) A vocalidade.

Além disso, as ações corporais e os fatores do movimento propostos pelo estudo de Laban estarão sendo acolhidos para a descrição desse pequeno esboço analítico, destacando-se a significação poética dos componentes das cenas, que será sustentada pelo referencial antropológico e estético.

Não foi tarefa das mais fáceis descrever o processo criativo, bem como analisar um resultado inacabado, uma vez que ainda estamos em processo. Além disso, temos a perspectiva de realizar a montagem final, a partir desse processo que acabamos de construir. Por se tratar apenas de esboço, essa primeira análise estará permeada de esclarecimentos que referenciam o processo de apropriação de alguns componentes, para a atual finalização dessa experiência criativa.

Esclarecemos que essa abordagem está calcada no nosso olhar e, por conseguinte, as interpretações são de caráter assumidamente subjetivo. Assim,

⁹¹ Michel Bernard “quelques réflexions sur le jeu d’acteur contemporain” bulletin, t. XXXVIII, n. 370, 1986.

consideramos o conhecimento que desenvolvemos num período extenso, na lida com esses corpos, em diferentes atividades artísticas em sala de aula e também em viagens participando de festivais de arte. Além disso, no convívio cotidiano, no qual foi possível integração mútua entre as DICs e a diretora artística e pesquisadora desse estudo. Essas iniciativas foram de extrema importância para estreitar os laços afetivos conquistados, os quais, de certa forma, ligaram seus fios nas construções dos corpos, que iam “bordando” o colorido das cenas e tecendo o atual esboço dessa poesia em processo de construção.

Discorreremos, a seguir, sobre as partes organizadas com a cena “Olho do mundo”, a qual compreende três momentos distintos, interpretados por solo, trio e quinteto, seguida da cena “Ar em cantos”, interpretada por solo e quarteto, e, finalmente, encerrando-se com a cena “Dentro de mim”, com solo e interpenetrações momentâneas de um quarteto. Enfatizamos que os corpos das DICs construíram esse atual resultado da poética, criando a sua própria dança, na qual podemos identificar a diversidade de informação que um só ícone referencial pôde promover nessa primeira experiência, denominada *Kossi d’ Oya*.

3.1.1 Cena I – “Olho do mundo”



Ilustração 12 – Gesto que rememoriza o santuário de Santa Bárbara
Fonte: Acervo da autora, 2006

Na primeira parte da cena, uma aresta de luz ilumina a diagonal. Na zona esquerda e posterior do palco, surge o corpo da dançarina (Renilda), que se locomove compassadamente, em direção a zona anterior. Sobre a sua pele, um vestido matizado de amarelo, laranja e vermelho. A mobilidade do tecido acompanha os movimentos do corpo. Na intersecção entre a luz e corpo, o contraste harmônico do matizado na tez negra. Os movimentos iluminados evoluem em ações contínuas, às vezes subitamente cortadas pelos pequenos impulsos que provêm do interior do corpo. O giro sobre o seu próprio eixo

(coluna vertebral) nos dá a impressão de que algo já preexistia dentro do corpo da DIC, ante aquela ação simbólica que nos remete ao ato de orar.

Godard (2001, p. 13), ao tecer uma abordagem sobre o pré-movimento ou a linguagem não consciente da postura, revela-nos o que denomina de “pré-movimento, essa atitude em relação ao peso, à gravidade, que existe antes mesmo de se iniciar o movimento, pelo simples fato de estarmos em pé. Esse pré-movimento vai produzir a carga expressiva do movimento que iremos executar”.

Concordamos com o autor, quando percebemos a expressividade que adentra o corpo da dançarina ao interpretar as questões que nasceram nela própria, ou seja, há um acúmulo de assuntos antecessores, configurados pelos gestos e movimentos sucessivos.

A luz sobre corpo ilumina os gestos, tecendo significados em nossa memória⁹². O gesto transporta e guarda para si o sentido de sua fruição. Na ação corporal, o sentido irrompe e se ausenta na definição dos gestos. Os órgãos sensoriais do corpo e suas funções tecem sentidos com o mundo, os quais só eles estão em condições de compreender imediatamente e sem “reenvio”. Os gestos não precisam ser explicados para serem compreendidos, pois eles contêm em si intenção que se desdobra, uma vez que a dançarina interpreta o sentido último do seu significado para ela mesma, ao tempo em que potencializa e vitaliza a ação corporal. Assim, associamos essa interpretação às gesticulações de preces dos devotos e filhos-de-santo, observadas no santuário do Centro Comercial Santa Bárbara, no dia dos festejos. Desse modo, a dançarina esfrega as palmas das mãos uma contra a outra, levando-as subitamente à testa e deslizando lentamente sobre a face. O movimento se dilui e, ao se repetir, o ato de esfregar é acompanhado de um pequeno impulso que subitamente eleva a mão direita à cabeça. Temos a impressão de ser uma espécie de evocação do gesto utilizado nas comunidades do candomblé, sobre o qual discorreremos na primeira parte deste estudo. Nesse sentido, os elementos registrados na mente se configuram em padrões⁹³ que

⁹² Segundo Kristeva -1989 (tradução de Eliana Rodrigues): “Não há dúvida de que a propriedade da prática gestual é o espaço específico onde a significação germina, que faz o gesto ser o reino privilegiado da religião, da dança sagrada e ritual”. Exemplifica com as tradições do teatro Nô japonês, do Kathakali indiano, do teatro de Bali, que serviram de base para a proposição de Antonin Artaud, na transformação radical da concepção ocidental de Teatro (O teatro e suas dúvidas).

⁹³ Modelo oficial de pesos e medidas. O que serve de base ou referência para avaliação de quantidade ou de qualidade; medida. Tipo modelo. Qualidade, nível padrão de vida. Desenho

provêm na lida com a observação, sugerindo outras imagens que convergiam de maneira congruente para os elementos identificados na festa, presentificados nessa interpretação. Para tanto, os gestos são apenas atitudes de expressão de si e de impressão do outro, à medida que a dançarina Renilda evoca imagens de determinada situação em sua memória.

Segundo Godard (2001, p. 12), “o gesto e sua captação visual se apóiam em fenômenos de infinita variedade que impede toda esperança de reprodução idêntica”. Concordamos com esse autor, quando observamos aquele gesto seguido da ação continua do tronco de Renilda, a qual ia flexionando e levando suas costas em direção ao solo, arqueando a coluna até o limite encontrado no próprio corpo. Na repetição⁹⁴ nos parecia que emergiam outros materiais que iam sendo recolocados em outro lugar do espaço, trazendo outro significado. Assim, as ações se repetiam no andar lentamente para um possível encontro.

Os impulsos mínimos emergem, junto à respiração, com elevação lenta dos braços para o alto, sugerindo a atualização do seu sentimento de crença. Nesse momento, o corpo vitaliza o espaço e o imaginário do observador. Uma multiplicidade de imagens traz as referências do corpo na multidão (dos festejos), contrastando com a leitura que fazemos da atuação dessa dançarina, através da imagem de vídeo. Aquelas imagens sugeriam, em nossa memória, estímulos sonoros de diferentes ordens: ruídos distintos, vozes de rezas, ao evocar as posturas de jovens e ânsias; sons de ventos e tempestades; pássaros que cantam na alvorada do dia, e por aí em diante. Para Godard (2001, p. 11), “As modificações e as intensidades do espaço corporal do dançarino vão encontrar ressonância no corpo do espectador”.

A segunda parte tem início imprevisivelmente. A força cênica se faz presente no espaço. Lentamente, vai sendo iluminado um outro corpo, o de Joselene, envolvido num grande pano de cor púrpura, sem deixar a pele à mostra. A iluminação vai se ampliando num corredor, na zona posterior da cena. Ela contrasta com o colorido do figurino e destaca a ação corporal. Remete-nos a outro clima, que inesperadamente modifica o movimento de Renilda (a primeira DIC), a qual executa

decorativo de estampa e de outros tipos de superfície (*Larousse Escolar da Língua Portuguesa*, coord. editorial Rodrigues, Fernando (2004, p. 558)

⁹⁴ A repetição foi indispensável, para estabelecer a percepção de diferenças imprescindíveis à análise das dificuldades das DICs, as quais aceitaram e tentaram superar seus limites corporais.

dinâmicas corporais distintas, num fluxo de movimentos mais rápidos que os desenvolvidos na primeira parte da cena, que envolve todo o corpo ao se locomover pelo espaço. O deleite com o possível encontro se faz presente com a elevação do tronco para trás, num movimento mínimo de balanço lateral da escápula superior, ao se deslocar numa ação contínua, em direção ao solo.

O todo daquela imagem tem algo de misterioso, dando-nos a impressão de busca delas mesmas nos corpos que se locomovem por todo o palco, trazendo-nos a sensação dos rastros das questões que as sensibilizaram na interpretação da cena. Desse modo, o olhar de Renilda mantinha certa tensão num ponto fixo do espaço, deixando à mostra, decidida e calmamente, a aparente serenidade dos sentimentos que direcionam a busca de algo. Os movimentos súbitos acentuam pequenas reações imaginativas, dando sentido à ação correspondente à questão que ela trazia consigo. Eles são condizentes com os anseios e expectativas que deram pistas para a sua realização, ou seja, o alcance da consciência do que se propôs com essa experiência. Quanto ao ato de perceber o fenômeno, Ostrower (1999:28) revela-nos que:

... no instante em que apreendemos o fenômeno, já o interpretamos, e naquele instante vivenciamos nossa própria interpretação. Nesses encontros do mundo exterior com o interior nosso, de anseios e desejos, resposta que damos aos desafios da vida, às imposições ou oportunidades, será mais do que uma mera reação. Nossa resposta conterá uma ação imaginativa - por mais banal que seja a ocasião - e poderá até ser um ato opcional. Pois o momento de percepção representará também um momento de realização.

A busca pela realização está implicada na vontade e intensidade com que buscávamos aquilo que fazia parte da nossa existência, pelo menos no instante em que perseguíamos algo. As disposições inusitadas alcançadas pela nossa retina faziam parte dessa iniciativa. Parece-nos que co-existia certa relação entre o corpo da espiritualidade e o corpo da materialidade humana, esse último sustentado pelo primeiro, expressa pelo contraste entre os movimentos rápidos e especializados no corpo de Renilda e a locomoção lenta de Joselene encoberta pelo grande pano, parando momentaneamente do lado esquerdo do palco.

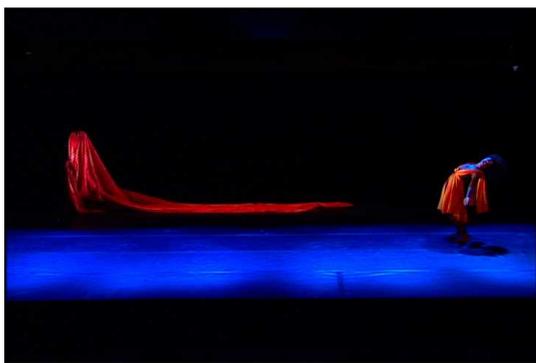


Ilustração 13 – A imagem da Santa na memória da DIC
Fonte: Acervo da autora, 2006

O corpo encoberto com o pano toma forma vertical e permanece ali por um curto período de tempo. O foco de luz acentua a significação do lugar sagrado. Inesperadamente, Joselene sai suavemente de dentro do grande pano, acariciando delicadamente a sua face e se deslocando para a zona anterior do palco. Sua veste adere à pele e, aos lados e abaixo dos quadris, há detalhes esvoaçantes na cor bege, que harmonizam o colorido com tonalidade da luz.

Nessa passagem da cena, temos a impressão de que o oculto estava referenciado pelo arquétipo de *Oya*, o qual está relacionado ao controle do corpo material e transcendental. É a coragem e a beleza da divindade dos *òruns* (almas), traduzidas pelo contexto mitológico da história iorubana. Por outro lado, a cena nos remete também ao aspecto singelo presente na face da imagem da Santa Bárbara cristã-católica. Porém, as variações percussivas da música acentuam o caráter impulsivo inerente à divindade *Oya*, na poesia dos movimentos corporais. As repetições de variados fluxos de movimentos são acentuadas na parte superior do corpo de Joselene. As pernas semiflexionadas estabilizam a ação corporal. No tronco, leve inclinação para o lado esquerdo. Os braços, aparentemente imobilizados, suspensos na parte posterior do corpo, com certa tensão, cruzam as mãos na altura dos quadris. Assim, as repetidas ações de levantar e abaixar o tronco, impulsivamente, modificam a respiração da dançarina, que se torna ofegante e, num impulso proporcional à sua execução continuada, promove, subitamente, a queda e a suspensão do corpo, que enrola para o lado direito, locomovendo-se da mesma maneira, ao retornar ao ponto de origem dessa ação seqüenciada.



Ilustração 14 – O significado da mulher
búfalo surge nos corpos
Fonte: Acervo da autora, 2006



O corpo sustentado em forma vertical, durante a ação corporal de Renilda e de Joselene, desfaz-se e cai sobre o solo, surgindo o terceiro corpo, o de Edilene, o qual repete a mesma variação anterior, com uma dinâmica de movimento que vai do esforço lento ao rápido e compulsivo. Josilene, então, lança um só braço em direção a Renilda e, assim, finaliza a imagem, levando-nos a sensação do inacabado e deixando, em aberto, outras possíveis construções que possam ser tecidas em nosso imaginário. Assim, a interação entre as distintas ações corporais e individuais acentua pulsações internas, as quais são iluminadas, sincronizando os componentes que constroem a ambientação da cena. Complexo é traduzir, em palavras, tudo aquilo que sentimos ao observar o atual resultado.

Na última parte dessa cena, os corpos nos dão pistas da referência simbólica, vinculadas à mulher que se metamorfoseia em um búfalo⁹⁵, porém nos distanciam da representação literal

traduzida pela história da mitologia iorubana. Essa simbologia é considerada parte do contexto sagrado da divindade *lansã Oya*. A impressão que tivemos no ato de observar a imagem foi a de que, estávamos diante de territórios imprevisíveis, que iam sendo construídos pelos corpos em espaços distintos. Iluminados pelo sol que nasce com o alvorecer de todos os dias, os corpos começam a percorrer caminhos que se fazem presentes nas diferentes incertezas do agora. Nessa imensidão de ambientes terrenos, cada corpo vai traçando o seu percurso. Ao recorrermos aos

⁹⁵ Mito narrado pela autora Judith Gleason (2006, p. 206) sob o título “Como o búfalo foi levado pelo caçador” (Anexo A).

estudos de Gleason (2006, p. 2005), mais uma vez, encontramos as seguintes descrições: “os caçadores errantes, com olfato confundido, circulam inutilmente pelas serras distantes. Então, ao nascer do dia, os búfalos se reúnem e, em fila única, com uma velha fêmea na liderança, vigorosos os machos na retaguarda, as novilhas no meio, retornam à proteção dos bosques”.

O acaso teceu essa relação de liderança, que se estabeleceu na cena da seguinte forma: um foco ilumina a profissional Lorena que demonstra domínio técnico-criativo. Ela desenvolve variações de movimentos sem deslocamento no espaço, até sentar sobre suas pernas e, em ações circulares dos braços, em torno do eixo do seu corpo, emana vibrações para as outras dançarinas, o que nos parece uma ação de liderança sobre os outros corpos. Enquanto isso, esses corpos movimentam-se com intensidade, executando quedas e suspensões distintas por todo o espaço.

O corpo de Renilda nos aponta proximidades com a imagem do mito da mulher-búfalo, de maneira que, ao tentar retirar “a pele com o queixo”, esfrega-o sobre o ombro e, em seguida, faz rotação com movimentos súbitos e sustentados na cabeça. Esses movimentos parecem-nos rastros que remetem aos movimentos circundantes da cabeça de búfalo, com os seus chifres. Posteriormente, ela se encolhe para trás, focalizando certa direção, buscando um impulso para executar o salto raso feito sobre os quatro apoios (das mãos e dos pés). Os outros corpos, simultaneamente, se locomovem com acentuada rapidez, ora em disposição horizontal, ora vertical, multiplicando-se em variados fluxos de movimentos em diferentes direções.

O foco se dilui com a velocidade dos movimentos fortes de Lorena (solista), que nos parece ser a líder do grupo. Ao se misturar aos movimentos das outras, ela continuava emanando vibrações ora de contenção, ora de distensão. Os corpos respondiam aos seus comandos, percorrendo territórios ainda não transitados, e convergiam para um determinado espaço. Ali, eles se contorciam e se enrolavam sobre o seu próprio eixo, saltavam e giravam com diferentes impulsos, em caminhos que foram sendo configurados, naquele instante, levando-as a se distanciarem, gradativamente, da cena.

Dessa mesma ação surge breve continuidade, que liga essa segunda à última parte da cena, com apenas um dos corpos, o qual pára na zona posterior do palco e

se posiciona nessa mesma direção, de costas para o público. O corpo de Joselene é iluminado por um foco de luz. Quase imperceptivelmente, surge o primeiro gesto de desamarrar as vestes. A tensão no *emi* (respiração) liga a existência (dentro e fora) do corpo. A mobilidade emerge como uma brincadeira, com as sensações que provêm de dentro e de fora do corpo, a razão é o seu próprio limite. O incerto aponta diferentes direções. Nessa ordem, não há estrutura. Ao contrário, há corpos que transitam poeticamente pelas suas sensações, as quais delimitam espaços inacabados. A parada é o ponto de partida para o próximo instante. Dá início a outro movimento com a próxima cena, a qual configurou o impulso criador.

3.1.2 Cena II – “Ar em cantos”



Ilustração 15 – A corporização dos ventos no corpo que dança a poética
Fonte: Acervo da autora, 2006

A princípio, a análise dessa imagem, que nos parece tão especial, fez-nos observar o “impulso criativo” em dois sentidos. No primeiro, o ser imaginante da DIC Joselene envolve o estado de alma, deixando-se levar pelo devir, no acaso. Então, os pés se fazem a raiz dessa imagem movida pelo *emi* (respiração), numa confluência de movimentos que circulam dentro e fora do corpo, numa temperatura de entrada (do frio) e de saída (do quente), de maneira involuntária. Assim, os impulsos internos são gradativamente, acionados. No segundo, a percepção das partes dos pés que tocam o chão, num fluxo de ações de saída e repouso dos movimentos sobre o solo, trouxe o estado de devir nas constantes oscilações entre uma ação e outra, entremeadas de acentos e giros que acessaram sensações, num pulso que espacializa o tempo no corpo.

A aparente imobilidade do corpo iluminado por um foco de luz no espaço nos parece o ponto emergente da ação corporal. O ato é olhar para dentro de si mesma e sentir o pulso interior à espera da “engrenagem” (Mauss, 2003) que provêm voluntariamente, impulsionando o ato criativo. As sensações sentidas, naquele exato

momento, buscam transgredir, ultrapassando as próprias acomodações no ato de improvisar, tornando-se, então, o impulso criador o princípio acionado. Observamos que o desencadeamento dos movimentos sacode a existência, mobilizando os sentidos, indo ao encontro do ainda não visto, que atravessa o imprevisível no instante vivido. Instabilidades – tecidas nas relações que operam no interior de cada corpo e nas suas relações com os outros – envolvem também o receptor como ser imaginante, a partir de sua observação sobre a significação poética.

Assim, as imagens são vistas no seu aspecto dinâmico e, também, correlacionado com as funções psíquicas, numa interpretação que não cessa de ser repetida, numa paisagem corporal que nos remete a uma espécie de estado de alma. Nessas imagens, diferentes nuances se configuram, num vai e vem entre a estabilidade e a instabilidade das ações corporais, ou seja, essas ações se estabilizam para, então, se desestabilizarem, novamente, criando novas possibilidades na cena. Nesse percurso de constante começo, outros pontos foram identificados e, novamente, outras repetições ocorrem em distintos momentos, como condição do próprio ato de viver a criação.

Nos conjuntos relacionais dos corpos que dançam, o impulso criador promove alterações sensitivas. Ou seja, ao dançar, eles se envolvem com a interpretação, acionando sentimentos dirigidos ao fenômeno imaginado, como, por exemplo, os sentimentos de repulsa, de acolhimento, de tristeza, de alegria, de prazer, de conforto e de desconforto. Especialmente, de liberdade para selecionar aqueles que têm profunda relação com uma significação associada à vivência na pesquisa de campo e no momento da criação. Ir além das nossas próprias acomodações no ato interpretativo significa transgredir, para, então, fazer sobreviver o sentimento real que se transformou em poesia, tal como a mitologia dos orixás, que sempre relaciona os arquétipos das divindades com a espécie humana, as quais podem ser destacadas com essa observação. Para ilustrar esse fato, citamos as características de Oya, expressas poeticamente pelo filósofo e teólogo Botas (1997, p. 104).

Sou Oiá, vento e ventania. Trago o inesperado e o transformador, para que os homens e as mulheres percebam a finitude e humildade. Não suporto a complacência dos que temem transgressões. Transgredir é garantir a transcendência. Uma maneira de viver sempre rompendo e corroendo as amarras de qualquer acomodação.

O que sacode a vida interior dos corpos – em constante estado de transformação das imagens que provieram na sua memória – move a cena e o olhar do observador. As ações desmoronam para, então, mais uma vez serem construídas, embora nelas o tempo esteja espacializado no seu próprio corpo. Elas nos trazem a sensação de incerteza sobre o que virá a ser o próximo instante. Assim, a solidão se faz necessária para a escuta interior; a heterogeneidade se presentifica na especificidade humana; a imprevisibilidade irrompe, e o inesperado desconstrói e constrói num instante; o culto ao ritual consubstancializa os sentidos dos corpos, que ora se relacionam, ora marcam sua própria individualidade. Em cada *emi* presentifica-se a ininterrupção da existência, com os sonhos únicos que constroem a percepção de cada canto do nosso corpo, no instante vivido.

Ao abordar a musicalidade no resultado desse estudo, tornam-se necessários alguns esclarecimentos sobre a construção dessa cena⁹⁶. O componente da música deixa à mostra os acentos rítmicos, os quais estimulam o sistema nervoso central das DICs, causando reações que promovem ora a simultaneidade, ora o contraste das ações corporais. Nessa relação, a valorização do tempo não está no acompanhamento métrico simultâneo ao movimento corporal das dançarinas. Ao contrário, o corpo, metaforicamente falando, seria o próprio vento, entranhado com liberdade na atmosfera musical sugerida. Assim, o tempo musical se especializa no corpo, favorecendo a interpretação que dá sentido à imagem que se vê na cena.

Essa referência adentra aquelas inferências tecidas pelas memórias do corpo, como o lugar da criação. Apesar de a música ser gravada em uma mídia compacta, ou seja, estabilizada, ela imprime a sua própria ordem na cena, valorizando os gestuais, as ações corporais, a iluminação e o figurino, numa atmosfera embalada pelos sentimentos das DICs e daqueles que, sensibilizados pelo trabalho, foram motivados a participar da equipe nessa iniciativa. Contudo, essas experiências são passíveis de questionamentos, razão pela qual se impõem

⁹⁶ Nesse processo, o foco da nossa investigação esteve ligado, primeiramente ao corpo. Porém, foi utilizado o ritmo *agueré* que, segundo Cacciatore (1988), “é tocado para lansã”. Os princípios investigados estiveram tão sedimentados no corpo que, segundo a dançarina, ela não sentia necessidade daquele ritmo para ativar o “motor” para a improvisação no ato de sua interpretação cênica. Como não tínhamos refletido sobre a composição musical para a trilha sonora desse esboço coreográfico, foi encomendada uma pesquisa musical, cujo roteiro foi entregue ao corpo laboratorial três dias antes da realização do atual resultado, motivo pelo qual não aprofundamos o estudo da música para a realização do atual registro desse estudo do processo criativo.

futuras discussões com profissionais da área de música, para transmitir a importância da composição de uma trilha sonora que seja compatível com a natureza do tema, na construção de uma obra que evidencie as relações intrínsecas que envolvem a linguagem da música (considerando as sonoridades originais garimpadas na ambiência do corpo festivo) e a da dança.

Desse modo, a comunicação foi processada num transir, em constante transformação. As acomodações e as certezas são desamarradas, deixando-se fluir o inusitado aos olhos que alcançam. Como já esclarecemos anteriormente, existe uma ordem que liga a imanência dos corpos a uma outra ordem que transcende, cujo elo está nas questões que envolvem a crença (conjuntamente com religiosidade, cultura e arte), as quais foram recolocadas numa perspectiva de significação poética. A iluminação promove atmosfera, cujo brilho se revela numa sintonia com os movimentos corporais das DICs. Citamos Godois (2006, p. 86), que destaca a importância do operador de iluminação, revelando que,

(...) é essencial que o operador seja alguém do grupo, como uma extensão da coreografia. O operador, que deve ter assistido a vários ensaios, sabe se o ator-bailarino pulou uma marcação ou repetiu outra e, atento a esse imprevisto, age com habilidade para que a cena retorne ao ritmo planejado e a proposta alcance sua devida atmosfera.

Nessa cena, o operador⁹⁷ expressou sua sensibilidade e criou efeitos luminosos com traços e riscos sobre o solo, os quais nos remeteram à imagem-metáfora dos raios, valorizando, assim, a significação poética do corpo que dança. Nesses efeitos, os impulsos emergentes da tensão entre os pontos de apoios, mediados pelos constantes desequilíbrio e equilíbrio do corpo, diminuem à medida que entra uma outra DIC Edilene⁹⁸ em cujas mãos havia uma pequena bacia com

⁹⁷ Tanto a criação da luz, quanto a operação foram realizadas pelo estudante Anderson Rodrigo, em formação, naquele período, no curso técnico de dançarino e coreógrafo da Escola de Dança da FUNCEB, com acentuada inclinação para essa natureza de estudo. Ele atua em diferentes montagens de dança e esteve desde o início do nosso estudo, fazendo parte das primeiras reuniões da pesquisa de campo e assistindo aos últimos ensaios para a construção, mapeamento e operação da luz nesse atual resultado da poética em dança.

⁹⁸ Vale ressaltar que Edilene, a qual carrega a bacia de água é uma *Iya Efun*, como já esclarecemos na primeira parte deste estudo da poética. Desde os primórdios, os ritos em diferentes crenças utilizam a água como elemento de purificação. Já nos procedimentos rituais do *candomblé* são realizados também pelos que zelam dos corpos. E quando a DIC interpreta aquilo que provêm na sua memória na encenação, o registro da memória religiosa conecta com essa ação corporal.

água. Ao se encontrarem na região anterior do palco, os corpos das DICs Edilene e Joselene descem lentamente, até Edilene colocar o objeto sobre o solo.



Ilustração 16 – O sentimento interior pulsa nas ações corporais
Fonte: Acervo da autora, 2005



Ilustração 17 – Black-out – término da segunda cena
Fonte: Acervo da autora, 2005

Tínhamos a impressão que os gestos de Edilene transpareciam as sutilezas vividas no cotidiano dos ritos litúrgicos. O cuidado com o corpo do outro nos ritos litúrgicos presentificava-se ali, deixando à mostra a atenção no ato de expressar aquilo que estava na sua memória religiosa. Assim, ela levantava a bacia e lentamente circulava sobre o corpo da solista - Joselene. Edilene se mostrava, naquele exato momento, atenta à sua interpretação e às reações que aquela ação promovia no corpo da solista, a qual pega a água com as mãos em forma de concha e a lança sobre a sua própria face. Nesse instante, a sensação da água é sentida pelo corpo da DIC Edilene, que reage com um pequeno impulso, elevando a cabeça e o plexo para trás. Os dois corpos, em conjunto e lentamente, retornam à posição anterior. Ao término dessa ação, a imagem do corpo da solista - Joselene se multiplica, através dos recursos da câmara de vídeo. Enquanto isso, Edilene segue com a bacia nas mãos, andando, compassadamente, em direção ao seu caminho, ao tempo em que a luz (*fade in*) segue o mesmo princípio, realizando gradativamente o *black-out* da cena. Vale destacar certa atmosfera, cujo silêncio e concentração comungam com o cuidado com a cabeça

(*ori* – cérebro) do outro, numa atitude de ética e de respeito ao corpo material e espiritual.

No que diz respeito às vestimentas, as peças foram selecionadas pelas próprias DICs, associadas ao gosto de cada intérprete, visando à mobilidade em cena, tendo em vista a poética desejada. Houve certa coerência com o jeito como as pessoas se preparam para a festa, ou seja, elas selecionaram o que desejavam vestir, para investirem-se no “Corpo Festivo”. Da mesma forma, os modelos de amarras encontrados pelas DICs facilitaram a execução dos movimentos, promovendo plasticidade estética que deixa à mostra rastros referenciados no mito da mulher-búfalo. A peça (vestida) integra relação existencial. O ato de amarrar e desamarrar parte das vestes, durante a interpretação, constituiu transição de duplo olhar, ou seja, uma de caráter existencial e outra organizacional, numa cumplicidade entre o significado simbólico-espaço-tempo-ação e a imagem. Nesse sentido, concordamos com Pavis (2005, p.170), quando em “sua descrição impõe ao espectador um duplo olhar, ao mesmo tempo existencial (‘como o ator se vira com isso?’) e estrutural (‘o que isso vira para a produção global dos sentidos?’)”.

A iluminação interfere, alterando a ambientação, numa relação de complementaridade, juntamente com o foco da câmara que passeia, captando o colorido das imagens e, assim, valorizando a especialidade dos corpos ao interpretarem a cena poética. É impressionante ver como, imprevisivelmente, surge esse tema para confirmar o referencial temático desse esboço da futura criação da obra poética, sinalizando parte dos elementos sagrados de *Oya*, com certa potência criadora, a qual só pôde ser reconhecida, durante a análise das cenas.

O contemporâneo, então, comunga com elementos da tradição, da religiosidade afro-descendente, elegendo os princípios identificados, que foram e continuam sendo recolocados numa instância reflexiva sobre os vínculos possíveis para a futura montagem da peça poética. Assim, faz-se pertinente, também, discutirmos sobre as condições, climas e efeitos que a luz poderá produzir na retina do público, ao iluminar tensões, correções de pontos focais e de áreas imprescindíveis, bem como condições psicológicas de atuação e deleite, para melhor apropriação dos efeitos na recepção da obra.

Partimos, agora, para a análise da última cena, separadamente, para observarmos a potencialidade dos elementos identificados nas cenas anteriores, resumidas de maneira diferente nesse corpo de uma filha de *lansã Oya*.

3.1.3 Cena III – “Dentro de Mim”...



Ilustração 18 – Corpo desliza sobre o pano dando início a terceira e última parte
Fonte: Acervo da autora, 2006

Na cena, o *black-out*. As partes do corpo surgem ao serem iluminadas, na medida em que ele se locomove da esquerda para a direita do palco. Dessa forma, o braço direito, estendido sobre o grande pano, vai introduzindo as outras partes do corpo no espaço cênico. Nos pequenos movimentos dos pés e dos braços, há certa tensão que nos parece pressionar o corpo contra o pano, que desliza, com certa fluência, sobre o solo. Essa interpretação aciona imagens⁹⁹ simbólicas que deverão ser intensificadas para construção da futura obra poética.



Ilustração 19 – A morte
Fonte: Acervo da autora, 2006

Chegamos ao início de uma outra significativa imagem – a cena da morte. Nela, o corpo se mostra envolto no pano, deixando à vista apenas o rosto da DIC Lorena. O corpo, aparentemente estático, nos leva a refletir: que tipo de mensagem aquela imagem, imbuída de duração espacialmente prolongada naquele corpo, poderia sugerir na memória do público

⁹⁹ Imediatamente, evocamos a imagem de uma cascata de água, que foi registrada desde o primeiro momento do processo de resignificação do objeto. Apesar de não estar no atual registro, ela faz parte ativa do nosso imaginário. Entretanto, nesse mesmo encaminhamento, percebemos as relações com um corpo invisível, que se move, através da força cósmica – o ar, inerente à Natureza que está implicada no arquétipo de *Iyá-méssam-òrun*. Essa associação nos fez acolher a idéia de trazer o corpo nu, na interpretação da cena.

receptor? E de que forma, a iluminação poderia, futuramente, estimular sentimentos emergentes, em diferentes pessoas, com ou sem vínculo com a religiosidade afro-descendente?

Talvez, na memória dos observadores – especialmente daqueles que participam da festa e que têm essa proximidade com a liturgia do candomblé –, possa ocorrer uma sensação de suspensão do tempo real e terreno (*àiyé*), para um suposto tempo desconhecido, abstrato (*òrun*) e, portanto, irreal (imaginário).

Supomos que essa imagem pode acionar, ou não, certa esfera retrospectiva de nossa própria vida, através da conexão com questões da consciência, relacionadas ao que selecionamos em nossas práticas de expressão no mundo terreno, desde a aurora ao crepúsculo, que inicia com a noite, da infância à velhice, até a suspensão do *emi* que interrompe a existência da vida humana. Além dessas reflexões, há também aquelas que pré-existem ante o transporte do corpo para o mundo do além (*òrun*). Uma ínfima complexidade! Contudo, o trajeto das ações corporais, juntamente com os demais componentes, sugere a continuidade desse complexo trânsito, para nós inalcançável, que liga a vida material à espiritual, na concepção iorubana.



Ilustração 20 – O òruns de Oya
Fonte: Acervo da autora, 2006

Já que estamos no campo de significação associada à crença humana, o que configura a fé como uma “verdade” interior, nesse momento limiar, na passagem do material para o espiritual? Existem correlações entre as atuações do corpo, no plano material, com o plano espiritual? Se é que há, qual seria a ordem dos fenômenos nessa concepção

de mundo, que elege *Iyá-méssam-òrun* como a única das *labás* a quem é permitida a participação no culto dos *Egunguns*? Entretanto, essas e/ou outras questões podem surgir na mente do público receptor, dependendo da “visão de mundo” e do “*ethos*” de cada pessoa, como já afirmamos, a partir do antropólogo Geertz. Aqui, trata-se apenas de indagações sensualizadas pelas imagens que adentram a nossa retina, esclarecidas a partir dos estudos de J. Elbein (1988). Após a interrupção do

tempo prolongado, a DIC Lorena traz a imagem dos movimentos mínimos das mãos, os quais se deslocam no interior do pano, indo em direção à cabeça.

Diferentemente da primeira cena, múltiplas ações corporais são executadas com o corpo encoberto pelo grande pano, com o qual ela se locomove, sem deixar à mostra nenhuma parte dele, demonstrando diferentes disposições que se repetem no sentido vertical e horizontal.

A DIC Lorena conclui essa imagem parando agachada, de costas para o público. O corpo oscila de um lado para outro, recolhendo o grande pano que se estende pelo solo, como se uma grande boca, no centro do seu corpo, a engolissem. Inesperadamente, ela levanta-se com o pano nas mãos, virando-se de frente e atira-o com impetuosidade longe. Ali se inicia o duelo com o pano. O limite da ação começa a aparecer nesse diálogo, num sentimento impulsivo de apropriação e desapropriação. Então, ela pega impulsivamente o pano, joga-o para trás do seu próprio corpo, chuta-o, joga-o, atirando outra vez para longe. Olha-o como se estivesse lutando com ele, pega-o e outra vez e atira-o para mais longe, lançando bruscamente uma das pernas e os braços para o alto. Escorrega, deixando o corpo ser levado pela perna de suporte, ao cair sobre ele. Enrola-se e desenrola-se,



Ilustração 21 – A impetuosidade de Oya
Fonte: Acervo da autora, 2006

desenvolvendo as mesmas ações à procura do pequeno diâmetro perdido da grande saia de pano.

Após várias tentativas, ela o encontra, e, impetuosamente, pega e veste numa só perna. Por alguns instantes, Lorena fica aparentemente parada, em atitude de prontidão, o que nos parece uma escuta da natureza do ambiente, em estado de alerta ao que pudesse atingi-la. Então, segura do seu ambiente circundante, ela retira a saia da perna e a veste, descansando o pequeno diâmetro na parte superior do busto. Logo após, ao olhar para o pano caído ao seu redor, chuta-o,

repetindo essa ação e mudando de direção, olhando para os lados em volta do

próprio corpo. Prossegue retirando a saia do corpo, pega o pequeno diâmetro com o qual sai andando e, gradativamente, acelera o passo, até alcançar velocidade. À medida que amplia a circunferência, o pano e o corpo tomam todo o espaço circundante. Assim, outra vez, o pano se faz extensão do próprio corpo.

A iluminação e os deslocamentos da câmara de vídeo se integram com as interpretações das ações corporais, guardando uma proporção entre a ação e a velocidade. Em determinado ponto do espaço, ela se enrosca e repentinamente cai ao solo, deixando parte do pano estendida ao lado direito do seu corpo. Ali, outra vez o corpo fica aparentemente estático. Entram em cena as outras DICs (Tariana, Joselene, Renilda e Edilene), correndo no mesmo sentido, girando sobre si e caindo na proximidade do corpo dessa solista e do pano estendido sobre o solo. Seus corpos ficam, também, aparentemente estáticos, mas logo são contaminados pelo caráter impulsivo da solista. Assim, eles multiplicam as ações corporais, com as mesmas intenções do primeiro, na lida com o pano. Nessas diferentes repetições, há conflito entre os corpos e aquele objeto simbólico, movido em dinâmicas distintas.

Em um dado momento, percebemos haver uma imagem de significação real, proveniente da memória, associada ao mito dos nove filhos de *Ìyá-mesan-òrun* e, por conseguinte, de caráter abstrato ou imaginário, ligada à concepção de crença acolhida pela DIC Lorena, na sua história de vida. Para ilustrar esse discurso da poesia da dança, citamos, outra vez, a poesia de Botas.

Sou Oiá. Luto, sem condições, contra o medo para que seja aniquilado dos nossos corpos e corações. O amor vence sempre, e sempre, vence a vida, ainda que franzina e pequena, mas... Vida! O importante, mais que nunca, são as texturas dos gestos, seus emaranhados e tramas. São eles que constroem, para os que vêm de cima, o tecido maravilhoso e colorido das nossas histórias plurais e diversas. (Botas, 1997, p.104)

Mas o ciclo da existência demonstra a perene renovação das coisas. Os corpos se distanciam, após estender o diâmetro da grande saia sobre o solo. Dentro daquela pele fina e transparente do tecido, o corpo constrói diferentes formas, buscando o orifício para enfiar as pernas, flexionando os joelhos como se estivesse enrolando algo sobre elas. A pélvis é suspensa e, simultaneamente, os braços retiram a pele (o pano) do corpo, que se posiciona sentado de costas para o

público, no centro da grande saia. A impressão que temos é de que essa imagem poética representa o ser na imensidão do mundo, em perene transformação.



Ilustração 22 – Enrosca-se escutando o tempo
Fonte: Acervo da autora, 2006

Ele enrola-se, girando por todo o espaço, retira-se de dentro da grande saia e, outra vez, gira, cartografando a circunferência da cena, caindo bruscamente ao chão. Ela fica, aparentemente, parada. O ritmo da música acelera. Os corpos das outras DICs entram, mais uma vez, correndo em cena, giram sobre si e caem sobre o solo, um a um, permanecendo parados por alguns segundos. Elas se envolviam com o pano puxando-o e jogando-o, saindo gradativamente da cena, após ter estendido o grande diâmetro da saia por todo o espaço.

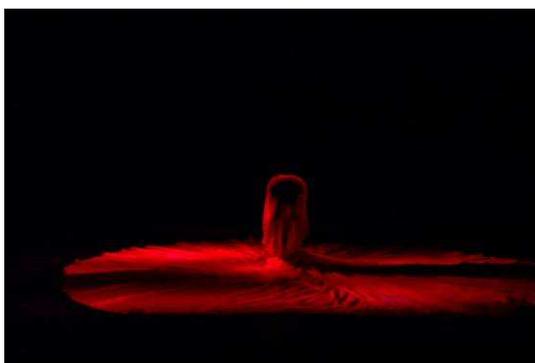


Ilustração 23 – Transmutação entre o àiyé-òrun
Fonte: Acervo da autora, 2006

O corpo, então, deita-se sobre o pano e com grande esforço enrola-se nele, de um lado para outro, tentando entrar no seu interior através do pequeno diâmetro. Assim, a DIC Lorena enrosca, diminuindo e aumentando a dimensão dos movimentos como uma *Dã* (serpente), ao reduzir e estender o seu corpo. Assim, o movimento inicia-se pelo cóccix, que se desloca para trás, parando, enquanto ela olha para os lados, como se estivesse procurando algo. Após alguns instantes, volta a enrosca-se no pano, ora esticando o corpo todo, ora encolhendo.

A velocidade do corpo é acelerada.

A solista Lorena, no centro do grande diâmetro e encoberta por ele, vai levantando lentamente, apontando os braços na direção do *òrun* (céu). Numa ação contínua, gira sobre si mesma, enroscando-se no grande pano. A cabeça passa pelo pequeno diâmetro, e Lorena pára de frente para o palco. O foco de luz

vai se diluindo na medida em que a cabeça se flexiona em direção ao centro do *àiyé* (terra), ele vai se fechando e deixando o rastro da significação poética em um só *ori* (cérebro), transmutado do corpo material para o espiritual.

Concluimos esclarecendo que o impulso criador mobilizou sensações e sentimentos que permeiam valores culturais e religiosos, num constante oscilar de apropriações e desapropriações que transgridem o pré-estabelecido, para interpretar o “real” e o “irreal”, na significação poética que emana da existência do ser no mundo.

E, assim, ressaltamos a importância única dessa significação poética que surgiu no corpo das dançarinas-intérpretes-criadoras, cujas motivações surgiram no ambiente do corpo da festa de Santa Bárbara. Elas selecionaram, por um lado, os mesmos princípios inerentes à qualidade da divindade *Iansã Oya*, referenciados pelo seu próprio sistema de crenças, através dos dogmas que se fizeram presentes nesse encontro de um outro modo de investigar o ato do fazer criativo. Por outro lado, percebemos que as mensagens sugerem processos imagéticos em nossas mentes, fazendo-nos perceber os rastros dos símbolos que permeiam as metamorfoses, bem como a apropriação do *emi*, como principal elemento propiciador do “impulso criador”.

Esses fatores desencadearam caminhos horizontais e verticais que nos aproximaram da compreensão das nove partes que compõem os planos do *àiyé-òrun*, na concepção de mundo iorubana, cuja divindade habita, momentaneamente, a matéria, e permite expressar a poesia de suas danças nos ritos da religião. Entretanto, essa memória religiosa acionada criou, em diferentes corpos, diferentes poéticas, provenientes da vivência particular nesse ambiente da cultura baiana. Não se trata, contudo, de considerar o resultado como um produto exótico. Trata-se de algo que nos oportunizou a reflexão sobre a importância de tratar o potencial que emerge dos corpos de mulheres-negras do Centro Comercial Santa Bárbara e das DICs. Essas mulheres acolhem com dignidade seus pertencimentos culturais e religiosos, ao refletirem sobre o seu corpo, buscando a sublimação, à medida que reconhecem a validade da expressão da sua obra poética, no corpo que dança *Kossi d’ Oya*.

CONCLUSÃO

Na nossa conclusão, identificamos os seguintes resultados da pesquisa: Compreendemos como os corpos de cada DIC aprenderam com as experiências empíricas da pesquisa de campo e que durante todo o processo criativo adquiriram conhecimentos novos com relação a procedimentos não-convencionais de criação em dança.

Entendemos que o processo de endoculturação, na organização das memórias corporal, cultural e religiosa das DICs, traz em cada corpo idiosincrasias configuradas pela maneira como elas se auto-perceberam, ao selecionarem referências no “Corpo Festivo” e no processo criativo;

Reconhecemos as “diferenças” implicadas nos corpos que dançam, construindo e revelando suas próprias histórias, através das quais as DICs identificaram sua maneira de atuar no mundo, manifestando, assim, a identidade de cada ser.

As imagens nos processos da memória integraram tempos variáveis que se expressaram no corpo, cujas ações e circunstâncias vividas estimularam questionamentos selecionados durante o ato criativo, surgindo, então, os termos: “querer e não poder”; “poder e abandono”; “tempo de espera” e “tempo de chegada”.

Reconhecemos que o “*pulso/ impulso interno/ tônus*” (Rodrigues, 1997) surgiu com o referencial ligado à crença em *lansã-Oya*, sendo utilizado como princípio “dinamizador e gerador de fluências” nas ações corporais.

A inferência de que a poética esteve no corpo está relacionada aos sentimentos e sensações que emergiram, com as imagens evocadas, no momento em que elas interpretaram a poética na atual criação;

Portanto, a hipótese/ problema confirmou os elementos multiculturais e estéticos, assim como as referências que subsidiaram essa criação da poética em dança. Tínhamos como pressuposto de que tanto o corpo das dançarinas, quanto dos participantes se inscreveriam nesse contexto da criação. Tal problema/ hipótese

resultou numa identidade cultural brasileira, que trouxe para afirmação e valorização da religiosidade negra, instituída nesse “Corpo Festivo” afro-baiano.

Acreditamos que os mesmos verbos que abriram caminhos para essa construção poética, abrem possibilidades a serem reveladas, num possível desdobramento que contempla: “O estudo do corpo de DICs imersos em seu contexto cultural e no processo criativo em dança”, na intenção de indagar: O que ocorre num corpo no exato momento em que a criação emerge?

Sob a perspectivas dos estudos etnocenológicos, esses resultados demonstraram como essas “práticas espetaculares” sustentaram as experiências vivenciadas por mim e pelas DICs, num processo de conhecimentos sobre o corpo negro, nesse contexto cultural e artístico.

Esperamos que essa pesquisa possa auxiliar pesquisadores, professores, estudantes, artistas e interessados em dança.

“Salve o tempo atmosférico num corpo de vida e poesia!”.

(...) Kossi D’ Oya!

BIBLIOGRAFIA

1. BIÃO, Armindo. *Estética, performática e cotidiano*. In: **I Seminário Nacional sobre Performáticos, Performance e Sociedade**. Brasília: Transe, Editora da UnB, 1995.
2. BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**: dicionário de antropologia teatral. São Paulo/ Campinas: Hucitec/ Unicamp, 1995.
3. BERNARDO, Teresinha. **Negras mulheres e mães**: lembrança de Olga de Alaketo. São Paulo: Educ / Rio de Janeiro: Pallas, 2003.
4. BONFITTO, Matteo. **O ator-compositor**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
5. BOTAS, Paulo Olúsinadé. **A ciranda dos encantados**. São Paulo: Ave-Maria, 1997.
6. DUVIGNAUD, Jean. Festas e civilizações. Tradução de L.F. Raposo Fontenelle. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983.
7. DAMÁSIO, António. **O mistério da consciência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
8. _____. **Erro de Descartes**: emoção, razão e cérebro humano. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
9. GEERTZ, Cliffford. **A interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.
10. _____. **O Saber Local**. Rio de Janeiro: Vozes, 1997.
11. GLEASON Judith. **Oya um louvor à Deusa Africana**. Tradução Ângela do Nascimento Machado. 2ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.
12. GREINER Christine. *Por uma dramaturgia da carne: o corpo como mídia da arte*. In: **Temas em contemporaneidade, imaginário e teatralidade**. Armindo Bião, Antonia Pereira, Luiz Cláudio Cajaíba, Renata Pitombo (org). São Paulo: Annablume; Salvador: JIPE-CIT, 2000.
13. _____.; KATZ, Helena. *Por uma teoria do corpo mídia*. In: **O corpo**: temas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005.
14. GIL, José. **Movimento Total**. São Paulo: Iluminurias, 2004.
15. GODOIS, Ivo. *A luz na cena da dança*. In: **REVISTA Tubo de Ensaio**, experiências em Dança e Arte Contemporânea. (Orgs) Jussara Xavier, Sandra Meyer e Vera Torres. Do Autor, Florianópolis. 2006.

16. LANDES, Ruth. **A Cidade das Mulheres**. 2ª ed. Tradução de Maria Lúcia do Eiraldo Silva; revisão e notas de Édison Carneiro. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2002.
17. LOPES, Nei. **Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana**. São Paulo: Selo Negro, 2004.
18. LEPINE, Claude. *Os estereótipos da personalidade no candomblé nagô*. In: **Candomblé; Religião do corpo e da alma**. Carlos Eugênio Marcondes Moura (Org.). Rio de Janeiro: Pallas, 2000.
19. LITO, Fredic. *A sistematização do projeto de pesquisa em artes*. In: Art: **Revista da Escola de Música e Artes Cênicas**. Salvador: Universidade Federal da Bahia. n. 15. 1987.
20. LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento**. Tradução de Anna Maria Barros De Vecchi e Maria Silvia Mourão Netto São Paulo: Summus, 1978.
21. LOUPPE, Laurence. *Corpos híbridos*. In: **Lições de dança 2**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2000.
22. MARCONI, Marina de Andrade & PRESOTTO, Zélia Maria Neves. **Antropologia**. 6ª ed. São Paulo: Atlas, 2006.
23. MARTINS, Suzana. **A dança no candomblé: celebração e cultura**. In: Revista Repertório Teatro & Dança, v. I nº 1, 1998. P. 27-32.
24. _____. *O gestual das labás Iemanjá, Oxum e Inhansã na festa pública do candomblé da Bahia*. In: **Revista Repertório Teatro & Dança**, ano 4, nº 5, 1998. P. 27-32.
25. _____. *A Study of the Dance of Yemanjá in the Ritual Cerimonies of the Candomblé of Bahia*.
26. MEDEIROS, João Bosco. **Redação Científica: a prática de fichamentos, resumos, resenhas**. 8ª ed. São Paulo: Atlas, 2006.
27. MORIN, Edgar. **A Cabeça bem-feita: repensar a reforma, reformar o pensamento**. Tradução de Eloá Jacobina. 8ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.
28. _____. **O método 5: a humanidade da humanidade**. Tradução Juremir Machado da Silva. 3ª ed. Porto Alegre: Sulina, 2005.
29. MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Cosac Nayfi, 2003.
30. MICHEL, Maffesoli. **O ritmo da vida: variações sobre o imaginário pós-moderno**. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2007.

31. NUNES Benedito. **Heidegger & Ser e Tempo**. Rio de Janeiro. Jorge Zahar, 2002.
32. OXOSSI, Mãe Stella. **Expressão de sabedoria: Educação, vida e saberes**. Salvador: EDUFBA, 2002.
33. OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processo de Criação**. Petrópolis – RJ: Vozes, 1987.
34. -_____ **Acasos e Criação Artística** 2ª ed. Rio de: Elsevier, 1999.
35. PAVIS, Patrice. **Análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema**. Tradução Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2005.
36. PRANDI, Reginaldo. **Segredos Guardados: Orixás na alma brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
37. RODRIGUES, Graziela. **Bailarino-Pesquisador-Intérprete**. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.
38. SODRÉ, Muniz. **Claros e escuros: identidade, povo e mídia no Brasil**. Rio de Janeiro-Petrópolis: Vozes, 1999.
39. SCHMITT, Jean Claude. **Os vivos e os mortos na sociedade medieval**. Tradução Maria Lúcia Machado. São Paulo; Companhia das Letras, 1999.
40. SEGALLEN, Martine. **Ritos e rituais contemporâneos**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: FGV, 2002.
41. TOMMASI, Tarcila. **Santa Bárbara**. 6ª ed. São Paulo: Paulinas, 2003.

ANEXO A

Na parte três da obra literária *Oya, Um Louvor a Deusa Africana*, a autora Judith Gleason (2006, p. 206) traz a seguinte narrativa: *A mulher-búfalo e os caçadores*, com o sub-tema: *Quando a mulher búfalo vira Oya*, na história abaixo citada. Ela relata ainda que, “esta versão inglesa da história segue o formato oracular no qual foi originalmente recitada pelo divinador iorubá Awotunde Aworinde, em junho de 1970, em Osohogbo”.

“COMO O BÚFALO FOI LEVADO PELO CAÇADOR”

- 1 Saudações! Queremos agora louvar Osa Ogunda
um sinal que explica o nascimento de Oya.
“Osa-Ogum pode lutar” é o nome de um remédio
que o capacitará a suplantar seus inimigos.
Eeeeeee! Você vê o caminho que Ifá tomou para ser chamado dessa forma?
- 2 Pequeno Redemoinho (o herbalista) sentado como cobertura –
Que Luar! foi o nome do divinador
que jogou Ifá para o Chefe dos Caçadores
no dia em que ele saiu para buscar uma esposa
para brilhar radiantemente para ele.
- 3 Se você está na espreita, sacrifique,
disse o divinador, os seguintes itens:
inhames que possam brotar
um pequeno pote de vinho de milho-guiné
quatro galinhas, quatro pombos
e quatro sacos de búzios.
- 4 Tenho completado o sacrifício, ele saiu à noitinha para caçar,
passou fora a noite toda, mas nada avistou,
ficou no alto da sua plataforma nas árvores, esperando.
Chegou o amanhecer, e o caçador decidiu esperar um pouco mais
até que houvesse luz suficiente,
para voltar a casa com facilidade.
- 5 Então, de repente, ele viu uma fêmea se aproximando.
Ela olhou para a direita
ela olhou para a esquerda
não viu ninguém
e seguiu seu caminho, majestosamente.
Quando chegou perto da base de um cupinzeiro,
para grande surpresa do caçador, ela começou a remover
a própria pele –
despiu os braços
despiu as pernas

- e o lado da cabeça.
 Ele a observou fazer uma trouxa de tudo aquilo
 e empurrá-lo para dentro do formigueiro. Então,
 ela olhou para a direita
 ela olhou para a esquerda
 não viu ninguém
 e se transformou numa bela mulher.
- 6 Na sua plataforma de espreita o caçador ficou sentado,
 olhando.
- 7 Quando estava vestida com roupas humanas
 Essa bela mulher voltou para o cupinzeiro
 pegou seu recipiente de sementes de alfarrobeira
 e seguiu para o mercado.
- 8 O caçador esperou até que ela estivesse fora de vista
 e deslizou de seu poleiro
 e foi furtivamente até o local onde ela escondera sua pele,
 pegou a trouxa e foi para casa.
- 9 Então o Caçador foi ao mercado para comprar
 a especiaria de sementes de alfarrobeira.
Irú, três *shillings*, por favor,
 disse para a mulher.
 Eu não posso pagar agora
 mas certamente você não se incomodará
 de parar no seu caminho de volta para casa
 para pegar o dinheiro
- 10 Quando a noitinha chegou, ela rumou para a floresta
 onde o caçador vivia, clamando:
Irú, irú, alguém aqui
 comprou do meu *irú* no mercado?
 O caçador veio até a porta e disse que tinha sido ele.
- 11 Eu vim para apanhar o dinheiro, disse ela.
 Muito bem, mas não quer entrar um momento?
 Aqui, continuou ele, como alguma coisa antes de continuar
 a sua viagem.
 E ele ofereceu um pouco de inhame.
 E ele ofereceu um pouco de bebida
 que tinha sacrificado para Ifá.
- 12 Tendo comido do inhame e bebido um pouco de vinho
 a bela mulher sentiu-se muito cansada e sonolenta.
 Quando acordou já estava muito escuro
 para que ela saísse sem que houvesse comentários
 (dos intrometidos).
- 13 Quando chegou ao local onde escondera sua pele,
 a bela mulher viu que ela não estava ali.
 Ai! Ai! O que aconteceu?
 Eu olhei para a direita
 Eu olhei para a esquerda

E não vi ninguém.
Quem então a teria pego?
Deve ter sido o homem
que comprou as minhas especiarias
Sem pagar. Será melhor voltar
E ter uma conversa com ele!

14 Quando chegou na casa do caçador, ela implorou:

Por favor, devolva as minhas coisas
daquele lugar (sem querer dizer o nome).

Eu não vi nada seu.

Mas você viu. Por favor, eu lhe peço.

Tenha piedade de mim, eu lhe imploro!

Então, case-se comigo, disse o caçador.

Eu casarei, disse a bela mulher,

mas você deve prometer
que irá observar os meus tabus.

Nunca mencione para as outras esposas
onde me encontrou e nem o que
tomou de mim.

Isso é tudo? Está bem, eu prometo.

disse o caçador.

15 E assim foi. O tempo passou

e eles também.

Ela teve o primeiro filho,

depois o segundo, o terceiro, o quarto...

O tempo passou, até que um dia

o caçador viu os feijões vermelhos
amadurecendo no campo

e pediu às suas mulheres que saíssem
para colhê-los.

16 Agora, suas esposas mais velhas

não paravam de perguntar
de onde *aquela mulher* tinha vindo.

Não tinham visto parentes dela,

nenhuma, nenhuma vez
a tinham visitado, e nem
ela tinha ido vê-los.

Que tipo de coisa era essa?

O caçador persistia na recusa de contar.

17 Contudo, uma noite

elas o dobraram com comida

elas o dobraram com bebida

até que ele não conseguiu mais se conter.

Senhor, estimado marido, pai

da casa, você

nos deve isso. È

apropriado que nós saibamos

o tipo de caráter a quem

somos forçadas a nos associar.

- Viemos de famílias boas
 (aparentemente ela não)
 mas qualquer que seja a linhagem dela
 nós precisamos saber.
 Não acha que chegou o momento de nos dizer?
- 18 Não podem deixar essa pobre mulher sozinha?
 O que ela é para vocês? – rugiu em meio a sua bebedeira.
 Não é elaaa aquelaaa fêmeaaaa de mulherr.
 Eu a vi tirando suas roupas na floresta
 naquele dia em que comprei *irú* dela
 e ela veio pegar o dinheiro?
 Por isso me casei com esse búfalo
 alguém em que possa confiar
 alguém para brilhar por mim.
 O que vocês mulheres miseráveis sabem
 A respeito dos segredos da floresta?
 Por que um caçador não poderia se casar com um animal?
 Agora, estão satisfeitas?
 Deixem-me em paz. Estou cansado.
- 19 E-heh, elas se regozijaram; foi uma boa coisa.
 o que você contou para nós, não foi?
- 20 Quando a época estava boa para a colheita dos feijões
 o caçador saiu para passar a noite nos campos
 As mulheres deveriam ir até ele
 na manhã seguinte.
 Assim que as esposas do caçador levantaram,
 pararam na porta dela.
 Está pronta?
 Ainda não, ela respondeu, pois estava ocupada com as crianças.
 Apresse-se, gritaram as mulheres. O sol já saiu.
 Vai ser um dia quente.
 Por favor, tenham paciência, ela replicou, estarei pronta em
 um minuto.
 Vermelha, Vermelha, venha assim que estiver pronta – elas
 escarneceram.
 Iremos na frente
 vá no seu tempo, Vermelha
 Continue ruminando o seu alimento.
 O seu disfarce está seguro
 Lá entre as vigas
 Por isso considere-se afortunada.
 Mulher Vermelha!
- 21 Ai!Ai! Seu estômago revirou
 com a surpresa.
 Assim que as co-esposas saíram de vista,
 Ela mandou que as crianças saíssem de casa,
 Pegou uma bolsa feita de rato gigante
 E foi buscar água.
 Subiu até o lugar dos guardados sob as vigas do telhado,

pegou a trouxa que continha o disfarce
 E começou a encharcá-lo.
 Vestiu-o aos pouquinhos,
 A perna
 A coxa
 O braço
 Agora! Ela pulou e correu pela cidade
 sem tocar ou machucar nenhuma pessoa.
 Ela correu direto para os campos.

22 Correu para a primeira esposa,
 matou-a
 Correu para a segunda esposa,
 matou-a
 e também a terceira.
 Então viu os filhos vindo pelo caminho.
 Ao ver o búfalo eles começaram a correr.
 Por favor, não! Vejam...
 (*afastando o disfarce do rosto*)
 Sou a mãe de vocês!
 Não, é não, você é um búfalo,
 gritaram as crianças. Deixe-nos!
 Por favor, volte para a floresta.

23 Claro que vou,
 mas primeiro
 (Quebrando um pequeno pedaço do *chifre* da sua cabeça)
 quero dar isso a vocês.
 Quando quiserem que eu faça alguma coisa para vocês peçam a ele.
 Chamem na maneira correta, chamem por Oya
 pois esse é o meu nome
 e eu sempre responderei.
 Se alguém usar de malícia contra vocês
 contem para mim.
 Se quiserem alguma coisa –
 dinheiro, esposas, filhos –
 é só me chamar, chamem por Oya, Oya.
 Adeus!

24 Dizendo isso, ela puxou o disfarce para cima do rosto
 e saiu na direção do marido.
 Ele a viu chegando. Aquele búfalo na distância –
 instintivamente ele soube.
 Ai!Ai! Minhas esposas arruinaram a minha vida!

25 Ela o teria matado de imediato,
 mas ele começou a louvá-la.

26 Nobre búfalo.
 Nada o faz parar.
 Você faz o seu caminho pelas moitas.
 Nenhum arbusto é denso o suficiente para você.
 Lutador, por favor não mate o caçador
 pelo prazer de matar.

Foi ele que o alimentou com Inhame.
 Foi ele quem lhe deu vinho de milho-guiné para beber.
 Por favor, poupe o caçador que o tratou.
 Fêmea lutadora!

27 E ela teve pena

Neste dia eu vou embora para sempre
 mas deixarei um chifre com meus filhos.

Você também pode me chamar

Se precisar de mim

Se souber como

Sabendo quem eu sou

Este som – Oya!

Esta forma – o Búfalo!

Este poder –

E, então, desapareceu.

28 É por isso que os divinizadores chamam essa estrada de Ifá

Osa 'gun le já

Quer dizer: “Ele usou o remédio mágico para a tingir o seu propósito.”

Quer dizer. “Folha de búfalo, seja vitorioso.”

Remédios-pode-lutar

Filhos da fêmea

Filho de Oya

Aqui está a explicação.

Saudações pelo sacrifício prescrito e realizado¹⁰⁰.

Obs. Após os registros análise do esboço poético pudemos observar certa identificação das ações corporais das DICs, com as ações que emergem na nossa memória ao ler essa narrativa do mito *Oya*. Principalmente, quando evocamos na nossa memória na terceira parte da primeira cena (que surge com a (re)significação a mulher–búfalo) e também da última cena, com a impetuosidade nas ações corporais, que provêm no corpo da solista, ao lidar com o pano (nove filhos de *Oya*).

¹⁰⁰ A autora revela-nos que foi publicada uma versão anterior dessa história em *A Recitation of Ifa* (New York: Grossman, 1973), p. 305-12.

ANEXO B

Intencionávamos escutar os depoimento das DICs sobre suas interpretações, frente ao atual esboço da poética “*Kossi d’ Oya*”. Nosso encontro foi realizado na Escola de Dança da FUNCEB, no dia 11 de julho de 2007, após um ano e dois meses, do atual registro, em DVD.

1. Renilda Santos – Me senti muito feliz em poder rever aquele momento, antes vivenciado. Ao interpretar os meus próprios sentimentos de descoberta realizados no processo criativo, as lembranças das imagens do santuário e do cortejo vêm junto com a expressão do meu corpo. Um ano se passou e elas estão vivas na minha memória! Parece que o meu corpo reagiria com a mesma intensidade, se por acaso viéssemos repetir novamente. Foi um processo marcante, por estarmos trabalhando com o que é real em nossas vidas. Acredito que, por isso, ele prende a atenção de quem assiste, pois, ao observar as imagens, meu corpo sente as sensações antes vividas, em alguns momentos, que provêm com a vontade enorme de dançar.

2. Tariana Oliveira – O que me chamou atenção foi a sensação experienciada nas improvisações da última parte, da primeira cena. Ao me ver dançando, evoquei aquela força que me atraía para o fundo da terra, como se o meu corpo estivesse sendo puxado o tempo todo para baixo. Isto me causava sensação de agonia como se eu quisesse me libertar de uma prisão que estaria dentro de mim - mesma. Ela despertava algo novo dentro de mim, algo que eu não saberia distinguir, oralmente, mas o meu corpo saberia decifrar...

3. Joselene Carvalho – Essa DIC se encontra fora do país, motivo pelo qual não pôde nos dar o seu depoimento.

4. Edilene dos Santos – Isso tudo em mim é muito, mas muito forte mesmo. Esse trabalho me traz uma sensação de mistério, segredo, algo intenso e precioso que vai se desenvolvendo a cada momento. Vejo corpos sendo levados por movimentos fortes e delicados, por uma energia misteriosa e boa de sentir, acabo querendo

sempre mais. O lado emocional é acionado a cada movimento que eu interpretava com o meu próprio corpo, é como se eu estivesse sendo levada por algo superior a mim, mas que estava totalmente consciente. Ao observar as imagens, em alguns momentos, me senti muito frágil e sensível, em outros me senti muito forte e dona de um poder inexplicável, como se eu estivesse pronta para enfrentar o mundo.

5. Lorena Oliveira - Ao observar as imagens, fiquei atenta ao que o meu corpo sentia no momento em que observava a minha interpretação na cena “Dentro de mim”. Sentia calor e uma sensação diferente. É como se meu corpo estivesse pegando fogo, ou seja, como se eu tivesse vestida de fogo. E essa foi uma sensação real, apesar de irreal. Vi as larvas de um vulcão em grande ebulição. Vi um bicho. Vi a interrupção da vida. Vi um terremoto e a terra que se abria, explodia. Isso me deixou com certa falta de ar. Senti meu *vodun* bem perto, fiquei com receio...