

ANTONIO MARCOS FERREIRA JUNIOR

A DANÇA DOS ORIXÁS DE AUGUSTO OMOLU E SUAS CONFLUÊNCIAS COM
A ANTROPOLOGIA TEATRAL

Uberlândia
2011

ANTONIO MARCOS FERREIRA JUNIOR

A DANÇA DOS ORIXÁS DE AUGUSTO OMOLU E SUAS CONFLUÊNCIAS COM
A ANTROPOLOGIA TEATRAL

Dissertação apresentada ao programa de Pós-graduação em Artes da
Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para
obtenção do título de mestre em Artes.

Área de concentração: Teatro

Linha de pesquisa: Baila Bonito Baiadô: educação, dança e culturas
populares em Uberlândia, Minas Gerais.

Orientadora: Renata Bittencourt Meira

UBERLÂNDIA – MG
UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
2011



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES

COORDENAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES – MESTRADO
Campus Santa Mônica - BLOCO 1V - Fone: 3239-4522 – e-mail posartes@fafcs.ufu.br

Ata da defesa de DISSERTAÇÃO DE MESTRADO junto ao Programa de Pós-graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia.

Defesa de dissertação de mestrado: CPART/008

Discente: Antonio Marcos Ferreira Junior - Nº Matrícula: 101587

Título do Trabalho: A dança dos Orixás de Augusto Omolu e suas confluências com a Antropologia Teatral

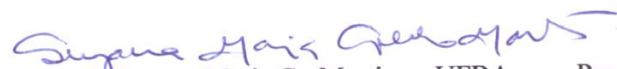
Área de concentração: Artes

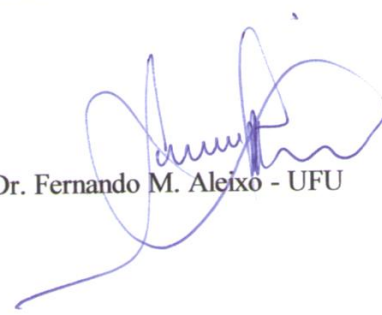
Linha de pesquisa: Práticas e Processos em Artes

Projeto de Pesquisa:

Às quatorze horas e vinte minutos do dia vinte e oito de fevereiro do ano de dois mil e onze na Sala 11227, Bloco I, Campus Santa Mônica, reuniu-se a Comissão Julgadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Artes, assim composta, professores doutores: Suzana Maria Coelho Martins - UFBA; Fernando Manoel Aleixo – UFU e Renata Bittencourt Meira orientadora do aluno. Iniciando os trabalhos a presidente da mesa Dr^a. Renata Meira concedeu, preliminarmente, a palavra ao discente para uma breve exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do aluno e o tempo de arguição e resposta transcorreram conforme as normas do programa estabelecidas pelo colegiado. A seguir a senhora presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos examinadores, os quais passaram a arguir o candidato, durante o prazo máximo de (30) minutos, assegurando-se ao mesmo igual prazo para resposta. Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a comissão, em sessão secreta, atribuiu o conceito e emitiu o parecer final. PARECER: A banca destaca a relevância do tema que valoriza e contribui para os estudos acadêmicos sobre cultura e arte afro-brasileiras. Destaca também a relevância da abordagem interdisciplinar e os procedimentos metodológicos de pesquisa qualitativa, que considera a subjetividade, a experiência teórico-prática, a oralidade, bem como a intuição enquanto subsídios constitutivos da pesquisa em arte. O documento final deverá conter revisão estrutural e gramatical e atender às pontuações, observações, comentários e críticas apresentados pela banca no ritual da defesa, inclusive, adequar o título à abordagem da dissertação. Em face do resultado obtido, a Comissão Julgadora considerou o candidato **aprovado**. As correções observadas pelos examinadores deverão ser realizadas no prazo máximo de trinta dias. Esta defesa de dissertação de mestrado é parte dos requisitos necessários à obtenção do título de mestre. O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme os artigos de número 46 a 52 do Regulamento do Programa e do artigo 55 da Resolução 12/2008 do Conselho de Pós-graduação e Pesquisa da Universidade Federal de Uberlândia. Para constar, lavrou-se a presente ata que será assinada pela presidente e demais membros da banca.


Prof^a. Dr^a. Renata Bittencourt Meira
Orientadora


Prof^a. Dr^a. Suzana Maria C. Martins – UFBA


Prof. Dr. Fernando M. Aleixo - UFU

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

- F383d Ferreira Junior, Antonio Marcos, 1971-
 A dança dos orixás de Augusto Omolu e suas confluências com a
 antropologia teatral / Antonio Marcos Ferreira Junior. - 2011.
 136 f.: il.
- Orientadora: Renata Bittencourt Meira.
 Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Programa
 de Pós-Graduação em Artes.
 Inclui bibliografia.
1. Teatro e sociedade - Teses. 2. Dança – Aspectos sociais - Teses. 3.
 Candomblé – Teses. I. Meira, Renata Bittencourt. II. Universidade Federal
 de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Artes. III. Título.

CDU: 792.06

AGRADECIMENTOS

A Olódùmarè e a todos os Orixás!

institucionais

À Universidade Federal de Uberlândia por ser pública.

Ao PPGartes que aceitou o meu projeto e acreditou no meu processo.

À FAPEMIG agência de fomento do Governo do Estado de Minas Gerais pela bolsa de incentivo à pesquisa, sem a qual este trabalho muito provavelmente não teria ganhado as proporções em termos de crescimento pessoal, artístico e acadêmico.

À Escola de Dança da Fundação Cultural da Bahia (FUNCEB)

Ao Balé Folclórico da Bahia

Ao primeiro curso de especialização em interpretação teatral do departamento de artes cênicas no qual fui aluno e contemplado com bolsa.

Ao Departamento de Artes Cênicas o qual eu frequento desde o seu primeiro ano de existência, 2º semestre de 1994, sem nunca ter sido aluno regular e que me recebeu abrindo portas de disciplinas, de trabalhos e de orientações possibilitando aprimoramentos primordiais na minha carreira de artista e de arte-educador.

Ao departamento de filosofia onde nasci na vida acadêmica.

professores e professoras

À Suzana Martins do terreiro UFBA e Fernando Aleixo do terreiro UFU, por aceitarem a empreitada de ler e comentar meu texto na banca avaliadora.

Aos artistas e professores do Balé Folclórico da Bahia pela acolhida e disponibilidade para transmitir conhecimentos: Nildinha Fonseca e Zé Ricardo.

Ao professor Luiz Humberto Arantes por ter sido desde a especialização “meu coordenador”.

À professora Ana Carneiro por ter sido minha orientadora na especialização e a responsável pelo trajeto\ projeto até a entrada no mestrado – pelas palavras certas nas horas certas e transbordantes de sabedoria.

Aos professores Paulo Merísio e Narciso Teles pelos diálogos sempre pertinentes ...

Yerley Machado pela importante iniciação no fazer teatral.

In Memoriam ao primeiro professor no primeiro ano deste departamento que me acolheu e me proporcionou os primeiros passos Lourival Paris.

À professora Ana Maria Said pelos estudos que possibilitaram ver o mundo através do materialismo histórico dialético. Pela orientação\formação da graduação até a especialização em estudos sobre Marx e Gramsci no departamento de filosofia.

A todos os professores e professoras do PPGArtes – pelas aulas que revelaram e desvelaram olhares e percepções.

À dedicada secretária Regina ... por tudo...

ao triângulo amoroso: arte-família-amigos

À amiga, professora e Orientadora Renata Meira (de Iansã) – por me ensinar a ensinar e ensinar a aprender com liberdade e responsabilidade. Por ter acreditado no meu projeto e principalmente ter acreditado em mim sempre reforçando que classe social, gênero e etnia não são definidoras e sim transportadoras para qualquer dimensão e para qualquer mundo.

Às amigas e amigos da vida e da arte.

Aos queridos companheiros do grupo Strondum onde danço a vida.

Aos companheiros e companheiras de Salvador e aqueles que representam o mundo em Salvador e na minha história - Itália, Polônia, Grécia e França.

À minha Família...

Luciana (Yansã), irmã e amiga, que além de questionar porque e para que? Me obriga a responder ... e por ter me dado duas lindas florezinhas Maria Vitória e Bárbara Luísa.

Robinson (Ogum), amigo e irmão, que sempre diz “vai mesmo”. Por ter me dado uma florzinha fofa Rafaela.

Ao meu Pai Antonio (Xangô) por representar muito bem o papel de alicerce. Pela incondicionalidade nas recepções de um filho artista. Pelo amor e pela amizade.

A minha Mãe Silvia, por ser Yemanjá\ Oxum\ Nanã. Mesmo sem entender muito bem acredita, apóia e se orgulha. Puro amor, pura incondicionalidade, pura Mãe.

A ARTE por ser a minha mentora espiritual e psicofísica que sempre me resgata e freqüentemente me lança...

“Ao mestre com carinho”



Imagem do Orixá Omolu – quintal da casa do mestre Augusto Omolu

roça de Omolu

Convido às pessoas que abrirem este trabalho para entrarem na *Roça de OMOLU*. Aqui poderão ver os trabalhos que fazem parte do dia a dia de um membro do grande candomblé que é a academia. Esta roça tem como patrono Omolu, devido ao fato de sermos eu Antonio e ele Augusto filhos deste grande mestre considerado um dos mais antigos no panteão jeje-nagô.

A primeira porteira para entrar nesta roça exige dos viajores liberarem a sua imaginação como a principal faculdade que irá despertar no corpo as tonalidades para a pintura desse quadro antigo e contemporâneo ao mesmo tempo. Para tanto seremos compelidos a criar as imagens considerando os tempos mítico-seculares, nesse exercício que podemos chamar de um ritual mental faremos uso de uma qualidade da imaginação que torna ausente o presente e nos coloca vivendo numa outra realidade que é só nossa, como no sonho, no devaneio e no brinquedo, essa imaginação tem forte teor mágico. Assim sendo não basta somente o atributo da crença esse nosso ritual necessita da percepção, da memória e das idéias já existentes, isso por que não estamos criando, mas sim recriando esse quadro da diáspora africana no Brasil.

O candomblé é um universo de informações e possibilidades de leitura como as práticas litúrgicas e os seus fundamentos, suas visualidades de vestimenta e indumentária, as sonoridades dos cantos e ritmos, as vivências corporais da vida social do povo-de-santo enquanto hierarquias e funções, as magias das ervas e das comidas, a arte da dança da teatralidade, isto é, da incorporação física e metafísica dos gestos e arquétipos míticos.

Na roça de Omolu assistiremos a um relato de viagem pela ancestralidade afro-brasileira dos Orixás brasileiros. Para falar disso um olhar estrangeiro, que é da mesma terra, fala de alguns aspectos da Cultura do Candomblé e da cultura da arte que o candomblé engendrou, usaremos essa expressão porque não é de interesse específico falar exclusivamente da religião do candomblé, mas dos aspectos socioculturais e artísticos que esse movimento religioso fez aflorar nos corpos-mentes-esprítos que nessa terra dispuseram-se.

Esse olhar estrangeiro também vê mostrando não somente o panteão religioso da diáspora como também o panteão artístico/intelectual que oferecerá subsídios para compreensão das transubstanciações\transfigurações das energias dos Orixás em franca transversalidade com as energias dos personagens que são eles mesmos.

Adentrar ao barracão, o lugar destinado às festas e cerimônias públicas ou não, significa conhecer os principais “atores/dançantes” desta festa. Assim como na festa religiosa após a preparação do espaço físico e metafísico apresentam-se os Orixás destinando-nos à saudação. Os Orixás nos permitem sentir e conhecer suas energias através de seus gestos - movimentos e ritmos – cantos, coloridos e intensos.

Nesta cerimônia é possível conhecer alguns fundamentos artísticos do Candomblé das Artes Cênicas; no decorrer da festa acadêmico-religiosa os Orixás corporificados com suas vestimentas, instrumentos e símbolos se comunicam corporalmente pelo triângulo indissociável canto-dança-ritmo. Mostrando-se aos olhares de todos e reafirmando a verdadeira relação entre deuses e homens cujo elo é a natureza, com isso revelando novas formas de conhecimento e de visão de mundo.

O tempo e o espaço proporcionarão àqueles que tiverem fôlego e energia conhecer um pouco da história da formação do candomblé pelo viés das danças sagradas e os seus desdobramentos éticos e estéticos dentro das relações entre as nações e do seu panteão.

No terreiro da roça poderemos presenciar um pouquinho da história da Diáspora, percebendo como as movimentações dos africanos deram origem à religião e à cultura brasileira de matriz africana. Não falaremos de escravidão, nem de exploração, nem martirização e nem de revolta porque muitos autores, consagrados, fizeram e fazem esses apontamentos com muita ética e responsabilidade, mesmo assim registre-se que não somos alheios a essa questão.

No nosso barracão os cicerones são os Orixás. A sua manifestação artística ocupará as nossas sensações e impressões, neste ritual os aspectos do seu gestual e da sua movimentação transfiguram-se em presença material para o nosso conhecimento artístico. O alimento servido após a partida das divindades serão trilhas e picadas para roças pessoais.

AGÔ

Laroiê!Laroiê!Laroiê¹

¹ Agô - em língua iorubá quer dizer licença; Laroiê - saudação ao Orixá Exu, normalmente primeiro Orixá saudado no início dos trabalhos tanto de Candomblé quanto de Umbanda. solicitamos a sua permissão para iniciar este trabalho...Laroiê!

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	16
a guisa de apresentação.....	17
Estratégias de pesquisa	24
I. pesquisa de campo: perguntas passaporte; métodos de análise.....	24
II. sensações e percepções do e para o corpo	28
III. panorama do trabalho	28
Fotos de aula – julho 2010 (Espaço Xisto Bahia)	31
ATRAVÉS DO EU; EXPERIÊNCIAS – COM-VIVÊNCIAS – APREENSÕES.....	32
o despertar das articulações - começo da aula.....	33
diagonais e exaustão	35
o choro do corpo ou preparando o cavalo.....	35
expectativas e experiências anteriores	35
cansaço.....	36
mistura de culturas sonoras e corporais	37
dramaturgia do Movimento ou Movimentos que são arquétipos	41
visível e invisível.....	44
Orixás: dança tradicional e dança cênica.....	44
entrando na gira ou meu corpo dança o Orixá.....	47
fazendo o santo ou raspando a cabeça - a frente da fila	48
Ogum	50
Yemanjá.....	51
Omolu	51
incorporando ou encontrando um jeito próprio	52
diagonais – exaustão e dilatação.....	53
corporalidade do Orixá	54
discípulo e mestre – identidades e modelo	58
FALAS DO MESTRE.....	60
o trabalho artístico com os Orixás	62
OGUM – intenções; visível e invisível	64
intenções	65
visível e invisível.....	66
OXOSSI - conselhos de mestre	66
conselhos de mestre.....	67
YANSÃ - atitude - movimentos mágicos; o lugar da energia - inteligência física. ...	68
atitude - movimentos mágicos.....	70
o lugar da energia - inteligência física.....	70
XANGÔ - coisas que vêm antes da dança.....	72
coisas que vêm antes da dança	73
OMOLU - Disciplina e comunicação	75
Disciplina e comunicação	77
YEMANJÁ - falas do corpo - compromisso com a dança	78
falas do corpo.....	79
compromisso com a dança.....	80
DIGRESSÕES DE MESTRE.....	82
DANÇA DOS ORIXÁS; ANTROPOLOGIA TEATRAL; ATOR BAILARINO	
“TRIÂNGULO AMOROSO”	87

seminário e suas peculiaridades.....	89
questões estéticas e exemplos práticos	91
dança – treinamento.....	93
preparação física e formação corporal - corpo/físico e corpo/mente.....	98
HISTORIOGRAFIA.....	103
tradição e etnias - corporalidade africana	110
Conhecendo e reconhecendo os Orixás – deuses e heróis.....	113
especificidades das danças dos Orixás – dança religiosa e origens africanas.	115
cada Orixá tem sua maneira especial de dançar	117
Música e Instrumentos.....	122
CONSIDERAÇÕES FINAIS	126
Contextos e convivências	126
I. Impressões pessoais	126
II. A Dança dos Orixás e a sua confluência com a antropologia teatral.....	128
BIBLIOGRAFIA.....	130
ANEXO	133

RESUMO

O foco da presente dissertação é a Dança dos Orixás elaborada por Augusto Omolu na perspectiva da experiência com os princípios de formação do ator/bailarino encontradas na Antropologia Teatral de Eugênio Barba. Neste trabalho a experiência tem papel central como metodologia e também como abordagem: a pesquisa se fez em campo. O presente trabalho se divide em quatro partes. Na primeira parte *através do eu; experiências; com-vivências; apreensão apresento* as impressões, sensações de um processo que foi pessoal com grande carga de subjetividade. Apresento, também, análises do meu processo de desenvolvimento artístico e sócio-psicofísico. Na segunda parte apresento as *falas do mestre* usando as transcrições de suas aulas que tornam possível ver e entender como ele absorveu e reorganizou os princípios da Antropologia Teatral e por outro lado como os aplica nos princípios corporais absorvidos na dança do candomblé. Na terceira parte *Dança dos Orixás; Antropologia Teatral; Ator/ Bailarino – Triângulo Amoroso* apresento os princípios da Antropologia Teatral que se destacam nas falas de Eugênio Barba - e de alguns de seus colaboradores – em especial, energia, dilatação corporal, pré-expressividade, resistência e treinamento. Na quarta parte, apresento uma breve historiografia da formação da cultura do candomblé no Brasil, e aponto as nações vindas de lá como responsáveis pela formação de uma cultura religiosa e artística eminentemente brasileiras. Ao final desta dissertação, defendo a legitimidade e consistência da proposta de Mestre Augusto Omolu elaborador de uma “técnica” de dança que oferece condições sócio-psicofísicas e artísticas para pesquisadores e artistas que querem analisar e desenvolver trabalhos a partir de uma dança brasileira de matriz africana.

Palavras-chave: Dança dos Orixás. Antropologia Teatral. Augusto Omolu. Eugênio Barba. Dança Afro-brasileira. Candomblé.

Abstract

The focus on this work is based on the Orixá's Dance developed by Augusto Omolu in a transcultural perspective that combines the principles of formation that belongs to Eugenio Barba's Theatrical Anthropology and utilized by actors and dancers.

Here, I present the results of this Field research that occurred on Salvador (Bahia's State Capital) on the first semester of 2010. It is divided in four parts: The First part begins "Through me"; Experiences; living (among others); tensions; I present those impressions, sensations of a personal process with a large amount of subjectivity.

I also made an analysis and presented in the process of my artistic development and social-psicophysical. It goes from body weirdness (strangeness of body's behavior) and methods, to the creation (incorporated) of my own way to participate and execute the gestures and methods normally used on physical preparation.

On second part of this research, I present the master's speech using transcriptions of his classroom allowing to observe and understand the way he absorbed and reorganized the theatrical anthropology and how he applies it on body's principles that were absorbed from candomblé's dance.

In the third part "Orixá's dance; Theatrical Anthropology; Actor/ Dancer - Triangulo love" I present the theatrical Anthropology's concept over the Eugenio Barba's Speech (teachings) such as some of his followers regarding to energy, dilatation, body issues, resistance and training.

On fourth part I present a brief historiography of cultural formation on Brazilian's Candomblé, and pinpoint their nations natural providers as responsible for an authentic Brazilian religious and artistic culture.

At the end of this work I defend the legitimacy and consistence of Master Augusto Omolu's proposal, that elaborated a Dance technique that offers social - psicophysics and artistic conditions to researchers and artists to analyse and develop several works through a Brazilian Dance with an Africa Essence and beginning.

Keywords: Orixá's Dance; Theatrical Anthropology; Augusto Omolu; Eugenio Barba; Afro-Brazilian Dance; Candomblé

Um estudo sobre as técnicas corporais traria informações de uma riqueza insuspeitável sobre migrações, contatos culturais ou empréstimos que se situam em um passado remoto e sobre os quais os gestos, em sua aparência insignificante, transmitidos de geração em geração, protegidos por sua própria insignificância, freqüentemente testemunham muito mais do que jazidas arqueológicas ou mementos figurados (...) “esses estudos forneceriam aos historiadores das culturas conhecimentos tão preciosos quanto a pré-história ou a filologia”.

(LEVI-STRAUSS, 1974)



Foto de aula – março 2010 (Espaço Balé Folclórico da Bahia)

INTRODUÇÃO

No Brasil, e principalmente em Salvador, há inúmeras pessoas que desenvolvem trabalhos com a Dança dos Orixás desde as formas mais próximas do candomblé até, por exemplo, a dança terapia. Este tema, a dança brasileira de matriz africana, exerce grande atração em mim desde o início da minha carreira como artista cênico, porém, só criou aspectos de pesquisa acadêmica a partir do contato com a teoria de Eugênio Barba e suas considerações acerca do trabalho artístico de Augusto da Purificação ou Augusto Omolu. Barba diz que

A ISTA Londrina oferece um “regalo” a seus participantes: um exemplo concreto, visível, da mente ou de algo que normalmente consideramos fora da esfera do espírito ou da abstração que se faz corpo. Não pré-expressivo mental, não subpartitura, nem sequer conhecimento incorporado [...] É sim oração que se faz corpo, a oração que dança nos Orixás do brasileiro Augusto Omolu e seu grupo.
(BARBA, 1994-1995, p.11- t.a.).

A partir dessas palavras amadureceu o meu interesse em concretizar um estudo mais aprofundado sobre a técnica deste artista que julgo pertinente apresentar nestas páginas introdutórias.

Com a permanência em Salvador e especialmente na Escola de Dança da Fundação Cultural da Bahia², que fica no centro histórico (genericamente conhecido como Pelourinho) tive a oportunidade de conhecer muitos profissionais da Dança, professores/bailarinos e ou professores e bailarinos que desenvolvem trabalhos, sobretudo, práticos nas mais diversas estéticas da arte da dança. Atentei-me, sobretudo, para os muitos profissionais da dança-afro e a Dança dos Orixás, percebendo que é possível a um professor de Dança dos Orixás ser professor de dança-afro³, entretanto

² Esta escola é estadual de nível técnico, oferece o curso profissionalizante em dança que dura cinco semestres, além disso, oferece cursos livres e cursos de extensão para toda a comunidade além curso preparatório para crianças a partir dos seis anos. Nada é de graça, mas tudo é acessível para “todos”.

³ Os artistas da dança que compõe esse grupo são: Rosangela Silvestre, cuja mãe biológica é yalOrixá, é criadora da *técnica silvestre* que reúne aspectos, energéticos e simbólicos, da Dança dos Orixás com outras técnicas como a dança moderna; Zé Ricardo, não é “do santo”, mas tem uma pesquisa profunda no candomblé além de ter sido criado junto a esta comunidade, é ex-bailarino e atualmente diretor do Balé Folclórico da Bahia oferece aulas para o corpo de baile desta companhia, trabalhando a Dança dos Orixás mais próxima do formato do candomblé; Nem Brito, mãe biológica yalOrixá, foi bailarino do grupo Dança Bahia residente nos Estados unidos por dez anos, idealizador e gestor da Diáspora Center associação cultural, desenvolve as suas aulas de Dança dos Orixás que informa sobre as relações dos movimentos e gestos com o candomblé, porém com um estilo que privilegia o trabalho corporal.

nem sempre é possível inversamente, ou seja, alguém da dança-afro dar aulas de Dança dos Orixás.

Naquele “templo da dança” tive que re-modelar minha percepção para compreender um novo mundo da dança “exclusivamente” por intermédio da prática. Neste lugar não há predominância de “pensamentos e reflexões acadêmicas”, ali percebemos o *corpo-em-vida* exercitando a sua *energia vital e o bios-cênico*, naquilo que é inerente a Arte da Dança, ou seja, o movimento.

É interessante apontar que todos os profissionais/interlocutores com os quais mantive contato, em algum momento de suas carreiras estiveram junto de Augusto Omolu além de terem uma história de profundo envolvimento com o candomblé, este é o que eu poderia chamar de o *panteão artístico* da Dança dos Orixás que alimentou, alimenta e alimentará esta pesquisa e este pesquisador, pois com eles não somente promovi entrevistas, mas também um trabalho prático-reflexivo expondo o meu corpo aos seus métodos de trabalho⁴.

a guisa de apresentação

Mestre Augusto Omolu é um artista que circula em diversificados territórios das artes corporais, é artista criador, é artista dirigido, é coreógrafo, é bailarino e é ator. Sobretudo é um verdadeiro mestre detentor de um conhecimento que não é exclusivo, mas é autêntico e encontra a cada passagem de tempo mais *equedes* para a sua roça que fica em lugar não fixo, ao contrário, está em todos os lugares do mundo, disseminado nos corpos, nas mentes, nos espíritos e nos corações dos *filhos-da-arte* que passam pelos seus seminários - processos ritualísticos sem religião, mas com crença e fé.

O primordial, para este artista, é a fé na arte, não importa que sejam atores, bailarinos ou “pessoas comuns”, velhos, crianças, deficientes mentais, não importa quem. Sua fé que é crença e é dedicação contamina a todos nos entusiasma, incentivando a

Rita Rodrigues, pesquisadora do candomblé de mestrado e doutorado, amiga de Augusto desde a juventude, dançou junto com ele, e também ministra aulas de Dança dos Orixás, numa perspectiva mais educacional, pois trabalha com adolescentes.

A professora e bailarina Suzana³ Martins é a única que tem vínculo com a UFBA (PPGAC) escreveu o livro sobre a dança de um Orixá (yemanjá ogunté) é professora e pesquisadora de Dança-Afro, e a mais forte defensora dentro da academia, escola de dança e escola de teatro, deste estilo de dança.

Fundamental é a figura de Mestre King que foi professor de todos os citados acima, inclusive de Augusto, e hoje não trabalha mais com a Dança dos Orixás, ele desenvolve um trabalho de dança afro que tem referências nos Orixás como também na dança moderna e no balé clássico.

⁴ Infelizmente esse material (entrevistas e imagens) não terá lugar neste trabalho devido à exigência do recorte ao qual nos propusemos. Aparecerão posteriormente em artigos.

formação de uma corrente de trabalho e divulgação da *dança brasileira dos Orixás*. A Dança dos Orixás de Mestre Augusto Omolu tem um repertório metodológico capaz de subsidiar artistas cênicos cujos elementos corporais são capazes de desenvolver potencialidades e habilidades no campo da ética e estética. Para Mestre Augusto a postura corporal é um critério estético fundamental no delineamento da corporalidade do Orixá. A produção (aqui num sentido de algo que passa por um processo e que esse processo é trabalhoso e exaustivo) dos movimentos exige que o executante tenha claras as gestualidades assim como as suas significações.

Essa sua pesquisa está circunscrita no cenário internacional, faz parte do núcleo de pesquisa do Odin Teatret, entretanto ainda não é uma referência bibliográfica devido ao fato de que o seu preceptor continua fazendo o trabalho ainda é socrático, isto é, de demonstrações com o intuito de tirar dúvidas e de esclarecer que seu trabalho é dança brasileira antes de qualquer coisa.

Nas suas aulas, freqüentemente, exige que os indivíduos liberem seus corpos para encontrarem uma nova maneira de expressão, principalmente para os europeus devido à sua influência da dança acadêmica tanto o balé clássico quanto a dança moderna. No caso dos brasileiros essa questão tem mais maleabilidade considerando a nossa proximidade com esse tipo de corporalidade. Para os dois casos o mestre não se isenta de ter o mesmo discurso e exigir os mesmos comportamentos e deslocamentos artísticos. Exige dos participantes que se descolem do sistema cultural sob o qual estão vivendo tanto da cultura de massa quando a cultura ocidental academicista e racionalista.

No seu trabalho, Mestre Augusto, promove uma transfiguração desta dança religiosa para uma dança artística, com isso cria a possibilidade, a partir de sua formação como bailarino e de membro de uma casa de candomblé desde a infância, de inaugurar uma metodologia de preparação e formação do corpo/mente do bailarino/ator.

A Dança dos Orixás religiosa, neste trabalho será entendida como matriz estética⁵ (BIÃO, 2007) por ter em si ações cênicas amparadas por um gestual que comunica os símbolos fundamentais dos Orixás. Para tanto recorro às palavras da professora Suzana Martins, segundo ela

⁵ Segundo Bião, “A noção de matriz estética, tem como base a idéia de que é possível definir-se 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 de compreensão do belo” (Bião, 2000, p.15 – apud Martins p. 86).

A corporalidade, nesse contexto sócio-cultural-religioso, merece destaque ao ser comparada a outras formas de corporalidade, devido à sua forma singular: o corpo em trânsito entre a ação física e a dimensão transcendental do invisível. Os gestos funcionam como sinais ou sintomas do desejo, da intenção, da expectativa de sentimentos com relação à união dos Orixás. Em verdade, essa manifestação – a da força invisível no corpo físico do(a) filho(o)-de-santo somente é possível através da prática e da convivência, que ocorrem naturalmente dentro do ambiente da casa-de-candomblé, que é socialmente estruturada para esse fim, sendo isso vital tanto para o corpo quanto para a comunidade.(MARTINS, 2008, p. 82)

Essas referências à religião são mantidas com muita vitalidade no trabalho de Mestre Augusto, sendo assim questionamos o que significa para ele dançar artisticamente uma dança religiosa:

Para mim há uma diferença muito grande. Eu vivi muito tempo dentro do candomblé e o respeito muito como religião. Depois que eu comecei a viver uma dimensão artística, comecei a estudar dança, a viver artisticamente trabalhando sobre a base folclórica. O que eu trabalho dentro de minha arte são os símbolos dos Orixás, não o candomblé. O candomblé é uma religião e não deve ser misturada com outra referência qualquer. Eu trabalho os símbolos como informação de uma cultura que tem uma raiz afro-brasileira. Trabalho os símbolos dos Orixás comum trabalho de energia, de força e como informação, acerca da grande relação que os Orixás tem com a natureza com o dia a dia (cotidiano) de cada um de nós. (Augusto Omolu, entrevista concedida em janeiro de 2010)

É pertinente salientar que o conhecimento de Mestre Augusto é oriundo de uma formação dada na experiência e na vivência. No terreiro deu-se pela tradição oral que é uma prática muito comum, não só ali como também em muitas, outras culturas; Na dança⁶ pelas vias recorrentes de aulas, treinamentos e ensaios, enquanto que no teatro tal formação não foi e não é apenas prática, ao contrário ela passou e passa por uma forte formação intelectual.

Mestre Augusto é filho de uma cultura de ensinamento dada pelas vias da oralidade, e, em consequência disso forjou uma forma pensamento fluido e consciente desenvolvendo com isso uma metodologia da palavra que transmite em minúcias e muita clareza todas as marcas da dança, do ritual, do gestual como também do ritmo e da

⁶ Na sua carreira como bailarino Mestre Augusto foi membro de um grupo de danças folclóricas, em outro grupo de dança trabalhou muitos anos com balé clássico e dança moderna culminando a sua carreira de bailarino residente na renomada companhia Balé Teatro Castro Alves.

música. Neste sentido a Dança dos Orixás pode ser praticada por ambos os artistas ator e ou bailarino, pois em qualquer artista cênico o corpo precisa estar latente e vivo, isto é, “dilatado”, precisa estar concentrado com o objetivo claro quando vai realizar a dança, deve estar consciente do que significa cada momento na coreografia deve estar atento para a história que cada gesto carrega cuja referência é a vida do Orixá que está arraigada na natureza e na vida dos homens e mulheres (religiosos ou não).

Na Dança dos Orixás não existe gesto e ou movimento aleatório cada um tem uma categoria de significado e uma poética configurando assim sua “ação física”. Deslocamento espacial e transição de movimentos e qualidades expressivas estão interligados. Neste sentido recorreremos às considerações desenvolvidas pela professora Renata Meira acerca do corpo cênico.

Cada corpo tem suas impressões e expressões (...) as expressões tratam da dimensão física e mecânica da ação corporal. A dimensão ou plano interior será chamado de impressão (...) as impressões podem ser entendidas como os aspectos percebidos por dentro do corpo e as expressões como as formas observadas de fora, independente de ser artista ou espectador. O trabalho como professora de expressão corporal e artista me levaram a sistematizar as impressões em cinco vias: sensorial, mnemônica, imagética, emotiva e cognitiva. Essas impressões são mobilizadas em íntima relação com as ações corporais e são interdependentes. O entendimento dessa reflexão passa pela vivência da corporalidade, da percepção das possibilidades do corpo em vida como artista, enfim, numa totalidade de ser humano. (MEIRA, 2010)

O trabalho do Mestre é promover na dança religiosa a transfiguração para dança artística, de maneira que não seja algo folclorizado, mas sim fundamentado em bases conceituais e intelectuais, que demonstram reflexão sobre essa atividade como fazer artístico ético e estético. Por outro lado promove também uma relação arraigada numa cultura teatral cujos fundamentos oferecem subsídios para metodologia e estética cênica.

Neste sentido é indispensável analisar no seu trabalho a complementaridade com as proposições da Antropologia teatral, desenvolvidas por Eugênio Barba, seu orientador e diretor há mais de quinze anos. Mestre Augusto em seus seminários, prático-reflexivos, demonstra como é possível relacionar, com os códigos corporais de cada Orixá, como por exemplo, Ogum e Iansã, conceitos como o de corpo/mente, ator/bailarino, corpo dilatado, pré-expressividade, ação física, treinamento, incorporação, representação além da interlocução ator público e principalmente os dois conceitos muito perseguidos por ele que são primeiro, a dramaturgia da Dança dos

Orixás nos corpos dos dançantes e segundo a defesa de que a Dança dos Orixás é uma dança-teatro.

Nos relatos de Mestre Augusto, Barba exerce uma função de orientador e mestre incentivando seus atores a conhecerem toda a sua bibliografia como também outras escritas por parceiros da Antropologia teatral além das discussões prático-teóricas desenvolvidas na ISTA como Patrice Pavis por exemplo.

Assim, considero pertinente apontar o meu olhar de “estrangeiro” neste processo. O meu olhar “imbuído e enriquecido por toda a minha experiência cultural” (PAVIS, 1998). Isso para começar a compreender as ressonâncias da Dança dos Orixás e a reboque a dança-afro⁷ no cenário contemporâneo das Artes Cênicas, em outras palavras, ter como foco a inserção das danças brasileiras de matriz africana nas pesquisas corporais de atores e dançarinos ocidentais.

Existem pontos de convergência relevantes entre o trajeto artístico do artista Augusto Omolu e o meu enquanto pesquisador e artista cênico. Considero pertinente fazer aqui uma breve apresentação do meu trajeto uma vez que esta interface permeará todo o desenvolvimento da pesquisa, tanto em seus aspectos práticos quanto teóricos.

Antonio Junior: breve apresentação

Sou de Minas Gerais, sou negro, filho da miscigenação indígena, africana e portuguesa por isso tenho referências da cultura afro-brasileira diferentes das de Augusto que é negro também e tem suas referências arraigadas na cultura baiana. Além disso, há por um lado, a minha formação corporal, como dançarino de danças brasileiras, dentre outras a dança afro-brasileira como também a dança contemporânea e o teatro. Outro aspecto é que como Augusto, sou filho de um terreiro, entretanto, há uma diferença que considero instigante: a minha religião de tradição familiar é a Umbanda, uma religião formada por três culturas religiosas, isto é, transculturalizada por meio dos complexos paradigmas do candomblé\ catolicismo\ kardecismo, misturando além do culto aos Orixás entidades/seres afro-ameríndios brasileiros divinizados; diferentemente do Candomblé, religião de Augusto, no qual é fundamentado como Ogan⁸, que está arraigado na tradição africana de culto aos Orixás, Edison Carneiro (2008) diz que o

⁷ Digo a reboque porque a dança-afro no contexto Salvador tem características e formas e metodologias muito interessantes para uma futura pesquisa, mas não para essa.

⁸ OGÃ, s. m. – protetor civil do candomblé, escolhido pelos Orixás e *confirmado* por meio de festa pública, com a função de prestigiar e fornecer dinheiro para as festas sagradas. (CARNEIRO, 2008, p.158)

Candomblé ganhou expressividade, nacional e internacional, e desenvolveu uma cultura religiosa e artística bastante singular especialmente em Salvador.

Eugênio Barba – Antropologia teatral

Assim sendo aponto que os meios e modos de interfaces entre Augusto Omolu e, eu, o pesquisador estão embasados teórica e praticamente na Antropologia teatral de Eugenio Barba que é diretor do *Odin Teatre* no qual Mestre Augusto é Ator/bailarino residente. Este diretor e sua pesquisa terá um papel de protagonista nas fundamentações da *técnica* da Dança dos Orixás. Barba em seus estudos sobre o ator coloca como importantes as matrizes corporais que este adquire na vida.

O campo de estudo da Antropologia teatral é a técnica do ator. O ator/bailarino explora a sua identidade cultural, isto é, o seu horizonte histórico – biográfico e os resultados artísticos são relativos a sua herança, experiência e visão de mundo. Esta relatividade permite que cada ator/bailarino seja único e diferente (BARBA, 1994-1995, p.11 - t.a.).

A Antropologia teatral desenvolveu meios e modos de aproximar expressões artísticas e artistas num contexto Europeu, mas não eurocêntrico. Essa reflexão torna possível trazer a tona discussões sobre o papel da dança e do teatro no momento contemporâneo, o qual delibera condições de inter-relações com culturas de qualquer lugar do mundo.

Essas possibilidades, de *trocas* e *criações cênicas*, Barba (1993) denominou como “o estudo do comportamento cênico pré-expressivo o qual está na base de diferentes gêneros, estilos, papéis assim como das tradições pessoais ou coletivas” É importante dizer que Antropologia teatral é uma pesquisa empírica, cujo foco não é científico, desenvolvida por um artista da cena tendo como base “trocas” e ou “bons conselhos”.

A abordagem pragmática do diretor italiano supõe uma pesquisa, uma experimentação e uma conseqüente reflexão sobre os dados extraídos. Apesar das lacunas ou, segundo De Marinis (s/d), parcialidades que a Antropologia teatral contém, suas explorações parecem render um sem número de questões e desdobramentos, em particular, as *pedagogias do ator* que se beneficiaram sobremaneira dos princípios descritos e desenvolvidos pela antropologia teatral. (ICLÊ, 2007, p.29).

Neste sentido cabe dialogar com essa afirmação argumentando que esses princípios pedagógicos engendrados por Eugênio Barba extrapolaram o fazer teatral

alcançando o fazer da dança que no nosso caso é a Dança dos Orixás. Sobre a noção de princípios Barba diz que

Os princípios importantes e fundamentais desenvolvidos pela Antropologia teatral são o de oposição, do desequilíbrio, da equivalência entre outros. Esses princípios podem ser considerados verdadeiros instrumentos, pois organizam o *bios cênico*, permitindo um corpo dilatado, capaz de atrair a atenção do expectador, quase à margem do seu caráter semântico. Eles circunscrevem uma idéia, tomada de Decroux, na qual as artes “[...] ‘se assemelham nos princípios e não nas obras’. Poderíamos acrescentar: também os atores não se assemelham nas técnicas, mas nos princípios” (Barba apud Iclê, 1993, p. 29-30).

Não é por acaso que Barba transforma a denominação de Ator para Ator/Bailarino haja vista a presença e a influência no seu grupo o Odin Teatret de artes corporais diversas como da Índia, Bali, Japão e Brasil. É sabido que nessas culturas as formas de expressão corporal não estancam a relação teatro/dança ao contrário, na práxis dos seus representantes o “dançar e representar” acontece freqüentemente em conformidade com um contexto objetivo seja religioso, social ou festivo, sendo assim é possível compreender um “corpo em vida” artístico-religioso-social.

diálogos

O oriente exportou suas artes e conseqüentemente seus artistas tomando conta da cena artística da Europa durante séculos. A positividade deste fato está na diluição do eurocentrismo, pois esses “novos povos”, em outras palavras as novas culturas, apresentaram novas formas de ver o mundo. O que neste fato chama a atenção é que os artistas originários da África ou pertencentes à diáspora e a reboque as Américas do famigerado terceiro mundo demoraram a ser incluídos nesta dinâmica. Atualmente este quadro apresenta-se completamente transformado, os interesses e as discussões sobre cultura promoveram verdadeiras revoluções nas relações geográficas. As artes estão num franco processo de *Transculturação* e os artistas não vêem mais fronteiras para suas expressões e aprendizados.

O diálogo com o Mestre Augusto tem uma proposta: abordar sistematicamente seu trabalho considerando que o próprio não tem trabalhos escritos sobre a sua pesquisa e o que há de disponível são esparsos artigos escritos todos na Europa.

Assim sendo é possível observar a sua formação de *artista diaspórico* considerando que esse artista chegou ao Odin com a bagagem de sua vivência numa Salvador que no

período da década de oitenta, principalmente, teve um movimento de resistência religiosa e negra como também de arte negra muito forte e consciente, justifica-se que durante o seminário o mestre discorra sobre assuntos que envolvem resistência cultural e artística, sobretudo na dança.

Isso localiza a Dança dos Orixás no quadro das danças populares e nesse ponto a discussão de Mestre Augusto e de outros tantos é de defesa de alteridade, pois não existem diferenças qualitativas que determinem valores. Necessário é desenvolver uma consciência acerca da contradição da cultura colonial, de classe e de cor, (que no nosso caso específico refere-se a cultura artística) e de como isso pode destruir a pessoa, subjetivamente.

Em Stuart Hall como também em minha monografia de especialização em filosofia política há um interesse de filiação aos métodos e às prioridades de Antonio Gramsci, dentre as quais está fazer um trabalho teórico que contribua para uma ideologia e uma cultura popular, em contraposição à cultura do bloco do poder. Esse bloco do poder envolve uma cultura de dança de massa, como também o balé clássico e dança contemporânea conceitual.

Essas análises propõem uma visão sobre Mestre Augusto referenciada na obra de Stuart Hall a partir do seu ensaio, *a formação de um intelectual diaspórico*, neste sentido exercitamos uma transposição de sentido e conceito, pois neste trabalho sobre Mestre Augusto tratamo-lo como um *artista diaspórico*. Mestre Augusto é um artista diaspórico em um grupo de teatro europeu e predominantemente branco. Nesse ambiente ele é o substrato de uma cultura popular negra de origem brasileira.

Por isso abordar algumas terminologias de Stuart Hall acerca dos sujeitos da cultura é esclarecedor para situar a Dança dos Orixás e a reboque as danças de matriz africanas no campo chamado pelo autor de Cultura Popular Negra. A cultura popular é essa ressonância afirmativa *por* causa do peso da palavra “popular”. E, em certo sentido, a cultura popular tem sempre a sua base em experiências, prazeres, memórias e tradições do povo.

Para maior clareza das minhas pretensões, apresento a seguir de forma breve as estratégias utilizadas no percurso.

Estratégias de pesquisa

I. pesquisa de campo: perguntas passaporte; métodos de análise

Nesta pesquisa procuro demonstrar como a Dança dos Orixás e a cultura artística afro-brasileira (brasileira de matriz africana) foram e são vivenciadas e desenvolvidas

por Augusto Omolu – bailarino baiano que se tornou, desde 1994 até hoje, ator do Odin Teatret e mestre em Dança dos Orixás na ISTA. Diante disso aponto os legados para seu trabalho artístico da sua formação no candomblé, visto que a transubstanciação Religião/Arte conflui com a sua formação e pelo outro lado do prisma com a minha também.

Como tem sido discutido e freqüentemente constatado por artistas de todas as áreas, a metodologia da pesquisa em artes não pressupõe a aplicação de um método estabelecido a priori. Ela necessita de um posicionamento singular, por que o pesquisador constrói, sobretudo com a totalidade de seu corpo, o seu objeto de estudo ao mesmo tempo em que desenvolve a pesquisa. “Para o artista, a obra⁹ é ao mesmo tempo, um processo de formação e um processo no sentido de processamento, de formação de significado”. (REY, 2002, p.126).

Os processos de criação e tudo o que envolve o corpo/mente do artista durante o período de criação/elaboração da sua obra pertencem ao campo da *poiética*. Nestes termos (Passeron) esclarece a conduta criadora ou atividade criadora, ou seja, a conduta humana naquilo que ela tem de criador, diz ele que “a poiética se ocupa menos dos afetos do artista do que dos lineamentos dinâmicos, voluntários, que o ligam à obra em execução” (Passeron apud Rey, 202).

Deste modo a premissa neste trabalho é de que sou um artista pesquisador, entrando em contato com a fonte de pesquisa e desenvolvendo nesse processo a obra. Esta criação está necessariamente atrelada ao contato psicofísico no processo de trabalho de Mestre Augusto. São processos abertos pela necessidade da obra, isto é, o processo do texto do mestrado, o meu processo psicofísico enquanto ator\ bailarino, e o processo do seminário do mestre. Neste sentido são processos de criação visando uma criação;

A cada criador corresponde uma demanda interna, e como consequência, a cada criador, e a cada processo criativo, correspondem “métodos” diferenciados. Considero que o artista é um pesquisador nato, ou seja, o ato de compreender, tornar visível e comunicável a sua poética e o processo da mesma, constitui o “método” Mas no âmbito acadêmico, além da capacidade de expressar a obra, o artista precisa sentir-se estimulado a *discorrer* sobre seus próprios “métodos” e a “experimental” seu pensamento como criação. (RANGEL, 2006, p.100).

⁹ Destaco que nesta pesquisa o termo obra se refere a dois aspectos são eles o meu corpo e o meu texto dissertativo.

A professora Renata Meira (2005), orientadora deste pesquisador, discute possibilidades de aproximação na postura em relação aos meios e modos da pesquisa em artes devido à sua pesquisa com processos de criação através e ou conjuntamente com a cultura popular ela define alguns aspectos populares da criação em sua tese de doutorado que, penso eu, tem lugar coerente nesta discussão,¹⁰ são eles,

(...) indissociabilidade entre fazer, criar e aprender; integração e diálogo com o contexto; influência de diferentes processos e expressões da cultura; expressão formada por diversas linguagens artísticas; coexistência de ações pedagógicas diferenciadas; convívio entre pessoas com experiência e capacidades distintas; *conhecimento passado pela oralidade, corporalidade e musicalidade*; respeito à individualidade na prática coletiva... a criação do Baiadô tem por base a análise do processo a análise do processo de criação popular. Essa análise fundamenta-se nos estudos de Peter Burke (1989)...*a partir da análise do processo de criação popular, da prática e da pesquisa em danças brasileiras, o Baiadô cria suas danças e recria a tradição.*(MEIRA, 2005, p.141- grifo meu).

Segundo Pavis (1998) a racionalização do método de análise do ocidente não chega a teorizar sobre noções retóricas e mágicas como as da presença, da energia, do real e da autenticidade, enquanto conceitos fluídos que são como aquilo que não foi pensado pela cultura ocidental que se configura racionalista. A análise das práticas espetaculares não ocidentais ou inter-culturais como é o caso da Dança dos Orixás brasileira, força-nos a *repensar o conjunto dos métodos de análise* os quais devem tentar compreender o âmago da outra cultura, o que convida o pesquisador a fazer incursões no terreno da prática. (idem)

O processo de pesquisa de campo eminentemente prático é explicado, em outras palavras, como um processo que transfigurou em nascente do grande rio que é a pesquisa pratico-teórica, as informações e transformações, para dar vida a muitas perguntas que serviram e servem de guia: como é e porque aparece? E porque é importante? Quem sou eu nesse processo? O que é o processo? Quem é o mestre? Quem são as pessoas que freqüentam os seminários? Como é a minha Dança dos Orixás? O que são e como apareceram as nações de candomblé? Como surgiram e como são os Orixás? Quais são os aspectos estéticos das danças sagradas e dos toques de cada um deles? Por outro lado qual importância de responder essas perguntas e porque essas

¹⁰ Baiadô, pesquisa e prática das danças brasileiras, é um projeto de pesquisa do laboratório de ações corporais proposto e coordenado por Renata Bittencourt Meira.

respostas são importantes para o conhecimento integral da Dança dos Orixás. *Não são perguntas apenas para serem respondidas. São perguntas-passaporte que me levaram a sondar os pensamentos da forma e as formas do pensamento em novas obras.* (RAGEL, 2010, p.116)

Para tanto é pertinente trazer à luz os *Conceitos operatórios*, como mais um elemento dos recursos metodológicos. A autora Sandra Rey (2010) comenta que na arte contemporânea, o conceito de linguagem¹¹ ultrapassa as categorias fundamentadas nas técnicas e *consubstancia-se* na colocação em cena de uma série de códigos formais ou visuais. Os conceitos operatórios permitem operar, isto é, realizar a obra tanto no nível prático como no nível teórico.

Recorrer ou desenvolver conceitos operatórios mantém a discussão num lugar de trânsito entre várias áreas do saber das próprias artes, das ciências humanas e das sociais. Cada procedimento instaurador da obra implica a operacionalização de um conceito. (idem)

Como *conceitos operatórios* que permeiam o seminário de Mestre Augusto estão os princípios desenvolvidos pela antropologia teatral e seus modos e meios de trabalhar.

Assim é possível comparar a origens dos mais diversos métodos de trabalho e penetrar no *substrato técnico comum* daqueles que trabalham com teatro experimental ou tradicional, de mímica, de balé ou de dança moderna. *Este substrato comum é o terreno da pré-expressividade.*

Este é o nível no qual o ator compromete a sua própria energia segundo um comportamento extra-cotidiano, modelando a sua presença frente ao expectador.

Neste nível pré-expressivo os princípios são similares ainda que nutram as enormes diferenças expressivas que existem entre uma e outra tradição entre um ator e outro.

São princípios *análogos* posto que nascem de condições físicas similares em diversos contextos. (BARBA, 94).

É o amalgama que propicia uma consubstanciação da sua metodologia numa transculturalização, pois Augusto Omolu com a orientação de Eugênio Barba manipula os princípios de sua formação religiosa e artística, o candomblé e as danças ocidentais como o balé clássico e moderno, para tornarem-se instrumentos da sua própria antropologia teatral, firmada na Dança dos Orixás.

¹¹ Neste sentido é importante apontar o apoio que Sandra tem em Gilles Deleuze em “A lógica do sentido”.

II. sensações e percepções do e para o corpo

Como parte do meu processo empreendi buscas de treinamentos técnicos considerando as novas exigências que o próprio seminário oferecia, não só ele como todo o contexto da dança soteropolitana, no qual estava inserido. O treinamento técnico modela o corpo, claro que nunca num sentido de enrijecer, mas sim de adequação às técnicas propostas, e faz com que o ator aprenda a desenhar e manipular as diferentes intensidades de energia e tensão muscular.

Todo criador é levado a liberar-se primeiro dos códigos e das convenções para então colocar-se em situação poética, corrente acima da obra que projeta.

O momento contemporâneo exige dos pesquisadores que legitimem os processos assentados no uso da liberdade e da criatividade, com grande sensibilidade no uso de métodos, técnicas, estratégias e procedimentos, assim como, por outro lado, um grande rigor, sistematicidade e criticidade. (Passeron apud Rey, 2002)

Com isso interessa-me a partir da vivência e experiência, isto é, da prática e das suas análises, discorrer sobre a transmissão de conhecimentos e da transição destes, pois, “a dança na África e nas tradições da diáspora é uma forma de conhecimento, que não é apenas mental, mas, passa através da experiência dos sentidos e das emoções, educadas através da dança e do ritmo.” (BARBARA, 2002, p.134)

O importante não era aprender técnicas estrangeiras, mas assimilar, por meio delas, seus princípios. Era a experiência prática, as sensações corpóreo-musculares impressas no corpo, as dores físicas decorrentes do “rasgar do corpo” de determinado exercício, que era importante. O ator ia adquirindo assim, uma nova cultura corpóreo-artística. Estas sensações corpóreas, assimiladas, constituíam um arcabouço de memórias corpóreo-muscular que nos interessavam. Eram essas sensações que podiam ser transferidas para outro contexto, o de uma relação técnica. O instrumento de trabalho do ator, não é simplesmente seu corpo, mas seu corpo-em-vida. Como diz Eugênio Barba. Um corpo-em-vida é um corpo em constante comunicação com os recantos, mais escondidos, secretos, belos, demoníacos e líricos de nossa alma. ((Burnier apud Ferracini, 1994, p.89)

Desta forma o meu corpo foi o instrumento de manipulação, modelagem transfigurações que levaram as análises e reflexões neste trabalho.

III. panorama do trabalho

Este trabalho, como já indicado, está norteado pelas “perguntas passaporte” (Rangel, 2010) que me conduziram nos seminários de Mestre Augusto Omolu. Recurso útil para

conhecer e reconhecer as principais características dos Orixás enquanto deuses e heróis presentes em muitas nações em África e muitos estados no Brasil.

Esta abordagem oferece recursos para compreender que cada Orixá tem a sua maneira especial e particular de dançar, conseqüentemente cada um tem seus gestos e movimentos, seus arquétipos e sua mitologia. Não seria justo deixar de abordar, mesmo enquanto apontamento, aspectos da musicalidade enquanto toques e cantos que estão arraigados a essa dança.

As discussões sobre a Dança dos Orixás desenvolvidas pelo Mestre Augusto perpassam inevitavelmente o universo do candomblé que tem o papel de matriz estética e metodológica de ensino aprendizagem, além claro de religiosa.

O objetivo do candomblé é cultuar, homenagear, devotar, venerar, celebrar e acreditar no poder da força invisível dos Orixás, que representam a força cósmica correspondente aos quatro elementos da Natureza (água, fogo, terra e ar) na relação entre o corpo físico do(a) filho (a)-de-santo com o universo mítico. Não há confronto entre a natureza e a cultura do candomblé, já que entre ambas há a busca de se aproximar o homem do seu meio ambiente. Assim, o candomblé exercita o equilíbrio e a harmonia com os elementos naturais do universo. (...). os iniciados almejam alcançar a união com o Orixá através do corpo físico, intelectual e emocional – (...). de fato, o corpo dançando o Orixá se torna o veículo de comunicação entre o visível e o invisível. (MARTINS, 2008, p. 28)

Como finalidade metodológica serão tratadas como dança do candomblé as danças religiosas, como Dança dos Orixás a dança do Mestre Augusto Omolu e como Dança dos Orixás outras formas artísticas da dança do candomblé. Diante disso vêm à tona as fundamentações da Antropologia teatral e as suas contribuições para a Dança dos Orixás e para a formação do artista diaspórico Augusto Omolu.

A partir desse empreendimento e das observações de outras aulas de Dança dos Orixás, como também discussões com outros pesquisadores e os Interlocutores, pude visualizar a minha relação com a fonte mais claramente e objetivamente. Por Interlocutores entende-se aqueles profissionais com os quais fiz outras aulas de dança afr-brasileira e dos orixás, como Zé Ricardo do balé folclórico da Bahia, Nildinha Fonseca Balé Folclórico da Bahia e FUNCEB e Mestre King primeiro professor destes inclusive de Augusto.

Desta forma desenvolvo a seguinte reflexão que é também uma justificativa, descobri em Salvador que não seria tão rico abordar o aspecto histórico-sociológico da

vida e da carreira de Augusto Omolu o que em algum momento no projeto de pesquisa do mestrado configurou com certa relevância. O meu interesse é falar da dança enquanto fenômeno artístico que cumpre um papel de formação por si. Antônio Gramsci, filósofo e profundo estudioso e praticante das teorias de Karl Marx, elabora um sistema capaz de proporcionar uma compreensão cada vez mais concreta da eficácia do momento ideológico da práxis humana. Nas palavras de Gramsci

A arte, preenche, por exemplo, a função de plasmar as consciências humanas, exercendo, por conseguinte, uma influência educacional. (...) A busca da qualidade artística (isto é, a riqueza gnoseológico-estética), se levada a cabo com rigor e seriedade, é um caminho para o artista elevar a sua produção ao nível de força cultural e de necessidade histórica. É uma possibilidade que se abre aos artistas do presente para eles ajudarem a plasmar a arte de amanhã
(GRAMSCI, 1938, p. 45)

Interessa-me falar de Augusto Omolu como um *artista diaspórico* sujeito histórico da arte que reúne caminhos das artes para realizar Arte e, sobretudo, trazer a tona o rico universo da Dança dos Orixás em seu conjunto de toques/cantos, gestos/movimentos, arquétipos/símbolos, que por si só é capaz de tomar conta deste trabalho.

A presente pesquisa será estruturada em quatro partes assim distribuídas: na primeira e segunda partes apresento as minhas experiências e convivências com Mestre Augusto Omolu em seu Seminário de Dança dos Orixás na cidade de Salvador na Bahia. Na terceira parte discorro sobre os subsídios teóricos e metodológicos da práxis artística da Dança dos Orixás sob a ótica da antropologia teatral. Na quarta parte apresento uma historiografia do candomblé e das nações da diáspora africana no Brasil. Por fim faço algumas considerações sobre o resultado da pesquisa dando especial enfoque aos conceitos operatórios da antropologia teatral de Barba que norteiam no meu ponto de vista a Dança dos Orixás de Augusto Omolu.



Fotos de aula – julho 2010 (Espaço Xisto Bahia)

ATRAVÉS DO EU; EXPERIÊNCIAS – COM-VIVÊNCIAS – APREENSÕES

Mestre Augusto assim como todos os mestres da ISTA e do Odin, inclusive Eugênio Barba, recorre à opção “pedagógica” de nomear suas aulas, não de oficina, nem de curso e nem de residência, mas sim de *seminário* que pode significar, de modo geral, um congresso científico e cultural e ou exposição e debate sobre um determinado tema. No seu seminário, o mestre, discorre sobre aspectos teóricos e práticos da dança e da cultura corporal que envolve os Orixás, assim como trabalha formação de comportamento artístico, postura profissional e noções sobre a cultura do candomblé.

No mês de janeiro de 2010 a princípio havia programado um seminário de uma semana com três horas diárias de segunda a sexta feira, como a turma era grande com mais de trinta pessoas e a metade era artista da dança, resolveu oferecer-nos a oportunidade de trabalhar mais duas semanas. Com isso o seminário durou três semanas. Como se não bastasse essa reconfiguração, ele - por conta de arranjos de sua vida pessoal- propôs uma continuação do seu seminário no final do mês de fevereiro (após o carnaval). Esse seminário durou duas semanas com o mesmo esquema de horário e de trabalhos neste a turma era menor com aproximadamente 20 (vinte) pessoas das quais aproximadamente 10 (dez) eram artistas da dança. Ao fim deste ciclo pode o mestre novamente propor mais duas semanas no mês de julho essa turma foi totalmente diferente das outras duas eram 10 (dez) pessoas das quais cinco eram artistas. Assim sendo meu trabalho com Mestre Augusto foi como um grande seminário com sete semanas somando mais ou menos 105 (cento e cinco horas) de pesquisa sobre a Dança dos Orixás e as suas relações com a Antropologia teatral. Além da sala de aula porque as horas diárias de convivência de aula no que poderíamos chamar de lazer cumpriria quase as mesmas horas do seminário oficial. Houve duas pessoas que participaram de todos os seminários, o pesquisador que escreve esse texto e uma bailarina Itálica que acompanha o mestre há três anos na Itália e no Brasil, entretanto ela não faz pesquisa acadêmica nem teórica, sua pesquisa é prática.

Este seminário oferecido na cidade de Salvador tem uma configuração muito diferente porque 99% (noventa e nove por cento) dos participantes são estrangeiros de inúmeros lugares do mundo, 1% (um por cento) são os brasileiros de muitos lugares do Brasil; dos 100% (cem por cento), 40% (quarenta por cento) são artistas da dança, enquanto os outros 60% são “curiosos” que estão mais interessados em “aprender” uma

dança baiana do que a Dança dos Orixás nessa configuração proposta por Mestre Augusto principalmente.

A partir de percepções e apreensões para a análise reconhece-se dois eixos condutores do processo sendo inseparáveis.

Registro e análise: A análise do Seminário considera o registro e a experiência mostra a abordagem que Augusto Omolu faz das Danças dos Orixás. A organização desta abordagem está impregnada da experiência pratico-reflexiva, sendo resultante da apreensão da metodologia da Dança dos Orixás a partir da óptica da Antropologia teatral.

Eixo do conhecimento teórico: o mestre exige dos participantes que tenham claras faculdades essenciais, são elas ideia, pensamento, inteligência e imaginação.

Eixo do conhecimento sensível: chamado por Augusto de “inteligência física”, tendo como base os princípios da Antropologia teatral de exaustão e dilatação corporal, contém noções de treinamento\estruturação e condicionamento físico.

Mestre Augusto Omolu orienta um treinamento, como ele mesmo denomina, em atividades de três a cinco horas de duração por dia. O treinamento enfatiza saltos, deslocamentos lateral ou frontal e prioriza o corpo expandido. Nos alongamentos e fortalecimento muscular destaca costas, braços, pernas joelhos e tornozelos. O mestre entrelaça estas questões no seu trabalho por meio da mitologia e dos arquétipos dos Orixás, considerando a sua dimensão ritual.

Ele é extremamente rigoroso e exigente como um mestre e faz questão de cumprir rigidamente os horários. Não permite interrupções no meio do exercício nem para tomar água, ele determina a hora de parar, não permite conversas. Exige e propõe concentração o tempo todo, por sua vez o mestre se dedica ao ensino da Danças dos Orixás, mostra os movimentos, fala sobre eles corrige a prática, estabelece códigos comuns que vinculam o corpo em movimento com a mitologia dos Orixás.

o despertar das articulações - começo da aula

No início da aula é feito um pré-aquecimento que inclui preparação individual, concentração e o despertar\trabalhar das articulações que são mais exigidas na Dança dos Orixás. É esperado que os participantes do seminário cheguem mais cedo para fazer seus alongamentos pessoais. Ao chegar Mestre Augusto faz uma concentração e energização com todo mundo, parece algo extraído de uma cultura oriental é um

exercício simples e não muito longo porém bastante eficaz para a centralização da energia pessoal na sala.

Uma vez o grupo centralizado ele se coloca de frente para todos, como uma aula em academia de dança. Mostra os movimentos que são repetidos por todos. Esta prática se repete dia após dia até que os movimentos se tornam conhecidos e nominados, este trabalho dura o tempo da turma, por exemplo, na turma de julho foi necessário que o mestre estivesse sempre à frente, muitas vezes ele revezava os dois alunos mais antigos para realizarem esta etapa, do início ao fim devido à pouca experiência dos participantes. Depois de os movimentos serem entendidos corporalmente e de um código comum ser estabelecido, a forma de orientar a aula muda de repetição para uso de palavras de comando.

Uma exigência na execução dos gestos é parte da metodologia rigorosa, isto é, detalhamento dos movimentos. Quando perguntava-se por “movimento do braço”, ele corrigia, “não é o movimento do braço, fala o nome do movimento”! Os movimentos eram nominados de acordo com a mitologia de cada Orixá. Ogum faz movimentos do “escudo com a espada”, movimento do “corte”, de “defesa”. Ele exige o conhecimento dos nomes dos movimentos, o nome das posturas, isso ele explica como parte da tradição dos Orixás.

Também vem da tradição a ênfase dada à determinadas partes do corpo no trabalho de preparação corporal. Na Dança dos Orixás Mestre Augusto enfatiza soltar escápula, soltar ombros, soltar cintura, soltar e aquecer a coluna. Exercícios de balé clássico como também de moderno todos acompanhados por percussão em ritmo afro, de circular a mão, ficar na segunda posição, embaixo e em cima, fazer o “cambrê”, aquecendo em base flexionada joelhos, panturrilhas e coxas, soltar o braço, soltar o punho, soltar o pescoço (soltar e alongar). Exige-se muito trabalho de braço e de ombro e da região do tórax, que é uma base forte da Dança dos Orixás.

Segundo as explicações do mestre, braços e cintura escapular é uma região importante, por ser a que define o Orixá. Os exercícios do balé, ele, usa para fazer fortalecimento de partes necessárias como costas, tórax, braço, costas, ombro, mão, punho além do joelho, tornozelo e coxas. O mestre faz um trabalho intenso de sustentação das costas, que é um detalhe a parte.

Tem que segurar muito o braço paralelo às orelhas, deve-se estar com o braço alongado, esticado, flexionando e esticando; em outro momento fica aberto muito tempo parecendo adoração, só que é um trabalho físico, para sentir a escápula essa parte da asa abaixo do ombro; esse exercício posteriormente será base para dança de Xangô, de Yansã e de Osãin. (registro sonoro do eu - janeiro, 2010)

A tridimensionalidade tem alto grau de complexidade, esses movimentos que exigem ações de muitas partes do corpo ao mesmo tempo; com as mãos, com os pés, com a cabeça, com os braços e com o ombro tudo ao mesmo tempo em saltos e em giros, ou ainda em corridinhas ou em cavalgadas. Mestre Augusto faz um trabalho fortíssimo de escapula e de ombro, segundo ele, todos os Orixás exigem muita escápula, muito ombro, não tanto a cintura não tanto o rebolar, falemos assim, mas o ombro é fundamental! Para esse trabalho de ombro que o Orixá exige ele faz muitos exercícios de aquecimento, são inúmeras informações que exigem, sobretudo, dedicação e uma relação de harmonia com o tempo.

diagonais e exaustão

Após o alongamento, o despertar das articulações e a concentração, são feitas diagonais exaustivas. Neste momento é trabalhada muita coordenação, muitos saltos e giros, tudo dentro da Dança dos Orixás, isto é, são fragmentados os passos da Yansã, do Ogum, do Xangô etc. Ele vai misturando esses passos juntamente com alguns passos contemporâneos de danças afro-brasileiras e alguns que ele inventa (dança pessoal) mas tudo com muita coerência.

É um momento longo das aulas. O cansaço abate a todos. Neste momento o mestre estimula a continuidade de trabalho exaustivo dizendo que o

cansaço é psicológico, é necessário ultrapassar esse cansaço só assim é possível ficar realmente solto, só assim é possível viajar e se entregar para o Orixá; a questão é se entregar para energia é se sobrepor a esse exercício mental que é de superação dos próprios limites, se você não superar não há entrega. (falas do mestre, 2010)

o choro do corpo ou preparando o cavalo

expectativas e experiências anteriores

Fui para o seminário carregando experiências corporais anteriores, meu corpo conhecia a dança dos terreiros de candomblé e umbanda das cidades de Uberlândia e

Uberaba em Minas Gerais. Também havia trabalhado durante quatro anos com dois professores dançarinos que ensinavam e coreografavam o que chamavam de dança-afro primitivo¹² inclusive Dança dos Orixás. Sou também jogador de vôlei há mais de 20 anos. Soma-se a isso o fato de eu ser bailarino de dança contemporânea tendo familiaridade com códigos e movimentos da dança artística.

Minha experiência no grupo Baiadô, grupo de pesquisa e prática das danças brasileiras criado no âmbito do curso de teatro da UFU e coordenado pela professora e orientadora deste pesquisador Renata Meira, deu abertura para a recepção de danças menos codificadas nas quais cada um dança do seu jeito fora do contexto de ritual e fé e muito próximo de danças da cultura popular. Com esta bagagem me considerava pronto para a experiência de aprender e entender a Dança dos Orixás.

Mesmo com toda esta bagagem começar a fazer a aula de Augusto Omolu foi difícil. Percebi logo que deveria, como elabora Eugênio Barba em sua metodologia, “aprender a aprender” (Barba e Savarese, 1995, p. 244), ou seja, “descobrir como dinamizar suas energias potenciais, como superar suas dificuldades corpóreas e vocais, como ir sempre além. Esse “aprender a aprender não pode estar embasado em fórmulas e estereótipos preestabelecidos” (Ferracini, p, 120) .

cansaço

A dinâmica de trabalho exigiu mais do dançarino do que o esperado. As dificuldades, entretanto, apontaram para questões importantes da análise da experiência e do entendimento da dança pesquisada.

A primeira dificuldade indicou uma característica da Dança dos Orixás de Augusto Omolu: o ritmo acelerado aliado à soltura das articulações. Uma dança que não tem tranquilidade. É tudo rápido, tudo veloz e tudo muito solto, há uma exigência de explosão aliada à percepção de tempo e dinâmica rítmica. Encontrei esta mesma característica na dança Mandinkí.

A experiência da velocidade estava associada a movimentos mais estruturados do vôlei e da dança contemporânea, a soltura das danças de terreiros era realizada numa dinâmica mais cadenciada. E a prática da dança-afro que imprimiu em meu corpo esta

¹² Termo primitivo cunhado pelo professor dr. Edilson Souza para designar algo que a etnocologia hoje chama de matriz estética africana.

soltura em velocidade, se deu há muitos anos. A falta de prática fez falta para o fôlego e coordenação solicitados.

O fôlego! é exigido pelas freqüentes explosões de movimento\dança. Os pulmões parecem insuficientes. Há no trabalho a exigência de suportar a fadiga muscular como também uma fadiga do corpo total.

Muito suor...suor-suor-suor sentia que meu corpo estava chorando, mas também se esvaindo tirando aquele tanto de impurezas incrustadas na epiderme profunda.(registro sonoro do eu – janeiro, 2010)

mistura de culturas sonoras e corporais

Estas misturas corporais no meu corpo estão relacionadas às minhas referências¹³ e às suas confluências com os princípios da metodologia da Dança dos Orixás de Mestre Augusto. Poderíamos chamá-las de princípios que retornam ou princípios recorrentes ao modo de Eugênio Barba e da antropologia teatral¹⁴. O contato corpóreo com esses princípios seriam, segundo Barba, “os bons conselhos” da antropologia teatral, para os ocidentais.

Atores diferentes, em diferentes lugares e épocas, apesar das formas estilísticas específicas às suas tradições, Têm compartilhado princípios comuns. A primeira tarefa da antropologia teatral é seguir esses princípios recorrentes. Eles não são provas de uma “ciência do teatro”, nem de umas poucas leis universais. Eles não são nada mais particularmente que um conjunto de bons conselhos parece indicar algo de pequeno valor quando comparado à expressão “antropologia teatral”. Mas campos inteiros de estudos – retóricos e morais, por exemplo, ou estudos do comportamento – são igualmente conjunto de “bons conselhos”. [...] os atores ocidentais contemporâneos não possuem um repertório orgânico de “conselhos” para proporcionar apoio e orientação. Têm como ponto de partida o texto ou as indicações de um diretor de teatro. Faltam-lhes regras de ação que, embora não limitando a sua liberdade artística, os auxiliam em suas diferentes tarefas (Barba e Savarese, 1995, p. 8, apud Ferracini, p.146)

A aula de Mestre Augusto começa com trabalho de força, alongamento forte até flexão de braços, abdominais e exercícios ginásticos, exercícios de balé adequados ao som dos tambores, com isso o corpo vai tendo que se adequar a esses exercícios que misturam culturas sonoras e corporais.

¹³ Como já disse anteriormente o voleibol, a dança afro, a dança popular e a dança contemporânea.

¹⁴ Explicá-los de maneira pormenorizada, encontrando as suas recorrências repetições nas diversas técnicas codificadas orientais e ocidentais seria muito extenso, além de ser campo específico da antropologia teatral e dos pesquisadores da ISTA. De fato este estudo pode ser encontrado na *Arte secreta do ator*, de Eugênio Barba e Nicola Savarese, traduzido para o português por Luís Otávio Burnier, Ricardo Puccetti e Carlos Roberto Simioni, atores-pesquisadores do grupo LUME.

A segunda dificuldade foi a relação da técnica corporal com o conhecimento da tradição. Um estranhamento corporal se opôs à familiaridade com a Dança dos Orixás. O conhecimento tradicional entrou em conflito com a exigência técnica. No seminário do Mestre Augusto pude sentir o quanto a Dança dos Orixás é familiar pra mim, entretanto, eu me senti um iniciante, meus passos não saiam, os pés e os braços não acompanhavam o movimento das mãos. Ele exigia energia, exigia relação com técnica, saber o que está fazendo o que está querendo com cada movimento.

Surgiu a necessidade de outro tipo de concentração para os movimentos flexionados e soltos. Era necessário flexionar tanto joelhos e tornozelos quanto coluna, exigindo uma concentração diferente. Minha percepção era de movimentos com nuances quentes e coloridas. A soltura do corpo somada à flexão de joelhos, tornozelo e coluna dava aos movimentos uma forma diferente, ausente dos muitos territórios das danças não populares. Muitas vezes associado ao feio, ao mal acabado e sujo coreograficamente.

Nos primeiros dias, principalmente, os participantes ouvem o que o mestre diz, entendem a coerência das propostas e práticas e procuram fazer bem feito, o melhor possível. Ele, inesperadamente, corrige: “não é pra fazer bem feito é pra fazer, ou, não é para dançar é fazer o Orixá é trazer a intenção é trazer a dramaturgia do Orixá”. (falas do mestre - 2010)

Esta dificuldade apontou para uma análise cultural da experiência e aflorou a percepção acerca das relações que são possíveis quando estamos diante de uma técnica de *aculturação* como é o caso da Dança dos Orixás.

todos os atores bailarinos do teatro oriental assim como os de técnicas codificadas ocidentais, não partem do princípio de identificação psicológica ou de interpretação de um texto. Eles partem de princípios apreendidos durante anos de aprendizagem e treinamento. Eles buscam usar o corpo de maneira diferenciada, *extracotidiana*, utilizando para isso o que Eugênio Barba chama de técnica de aculturação... (FERRACINI, 2001, p. 46)

Nesta fala de Ferracini, como na fala de muitos outros pesquisadores da antropologia teatral, é possível perceber a falta de referência contundente à Dança dos Orixás desenvolvida pelo Mestre Augusto tanto no Odin quanto na ISTA, essa opção demonstra ainda uma lacuna entre as artes corporais de matriz africana e determinados segmentos dessas artes no ocidente. É possível perceber que o oriente ainda fica na “frente da fila” juntamente com o balé enquanto a África, e suas matrizes, ficam fora da sala. O balé diferentemente da mímica assumiu um papel na arte da dança ocidental

infelizmente pouco democrática. Isso não significa aqui negar a relevância desta vertente da arte e a impossibilidade de inter-relações, mas sim relativizar tal influência.

É diferente ler e viver a situação, isto é, sou um ator\baileiro que busca uma técnica pessoal me utilizando de princípios corpóreos e energéticos objetivos. A busca dessa técnica pessoal poderia ser chamada de “técnica de inculturação” (Barba e Savarese, 1995, p. 190). “técnica pessoal, entenda-se uma metodologia pela qual o ator, por meio de treinamentos, trabalhos e exercícios específicos, realizados ao longo de um extenso período consegue codificar uma técnica corpórea e vocal *própria*”. (FERRACINI, 2001, p. 120)

Isso posto, mostrou-se a mim naquele momento uma predominância de uma hegemonia de formas de dançar. A dança artística configura uma referência que desconsidera as danças oriundas de outras práticas culturais, como a Dança dos Orixás. Chegando a causar uma percepção estranha até em bailarinos como eu, vindos de camadas populares mais pobres e com experiência em tradições de matriz africana.

Pensando com Stuart Hall, neste local há uma pretensão em estabelecer uma discussão acerca de certa validação da Dança dos Orixás enquanto uma atividade cuja origem é de uma religiosidade popular e de uma certa classe social. A discussão de cultura neste caso pretende discutir a tão falada ideologia hegemônica do bloco do poder, sempre tendo como referência principal, a questão das danças afro-brasileiras em contraposição às danças ocidentais européias principalmente o balé que tornou-se o representante artístico mais emblemático de uma cultura artística dominante, além do balé enfocamos a dança contemporânea conceitual cujas referências européias sobretudo francesa e alemã disseminaram em muitos países um comportamento eurocêntrico e ditador de comportamentos e estética na dança.

Os dois como representantes deste bloco dominante enaltecem o academicismo e o intelectualismo e relegam as danças populares a lugares longínquos e menosprezáveis. O termo “popular” guarda relações muito complexas com o termo “classe”. As culturas de classes tendem a se entrecruzar e a se sobrepor num mesmo campo de luta. O termo popular indica esse relacionamento um tanto deslocado entre a cultura e as classes. Mais precisamente, refere-se à aliança de classes e forças que constituem as “classes populares”. A cultura dos oprimidos, das classes excluídas: esta é a área à qual o termo “popular” nos remete. E o lado oposto a isso – o lado do poder cultural de decidir o que

pertence e o que não pertence – não é, por definição, outra classe “inteira”, mas aquela outra aliança de classes, estratos e forças sociais que constituem o que não é “povo” ou as “classes populares”: a cultura do bloco do poder. (idem, 245).

Na Dança dos Orixás faz-se necessário, segundo o próprio mestre, ter as seqüências marcadas com contagem, pois facilita a absorção dos movimentos. No seu seminário nós ficamos muito tempo ligados à questão da contagem, o que exige um pouco de raciocínio matemático e de memória, outra forma de apreender o ritmo. Devido à racionalidade que envolve esse tipo de processo a Dança dos Orixás, em alguns momentos, parece circular entre os dois universos culturais.

Esse processo de contagem e de estruturação de desenho coreográfico entra primeiro pela porta das percepções corporais, para depois agregar a musicalidade enquanto ritmo e canto. A contagem, matematicizada, estabelece certa couraça no entendimento. A contagem 5.6.7.8, é uma forma de fazer dança dominante há muitos anos na cena artística, assim sendo esta é uma das características mais predominantes nas danças que representam o bloco de poder na arte.

Houve um estranhamento no treinamento ao sair do reto, do arqueado e ir pra coluna flexível e o joelho flexionado, além de ter que trabalhar muito o calcanhar e o pé plantado. Pode-se pensar num deslocamento da prática corporal, o que era vivenciado em rituais na vida pessoal, passou a fazer parte do treinamento, que priorizava uma organização advinda da prática da arte acadêmica. Contagem e diagonais se misturavam a escápula solta, coluna flexionada e quebras de joelhos. O estranhamento foi surpreendente e inesperado para um bailarino que tem um “pé no terreiro”. O que eu esperava encontrar a florado estava ali escondido e

de tanto ficar escondido vai ficando atrofiado e é assim que eu senti meu corpo, totalmente atrofiado. Meu ouvido e conseqüentemente o senso rítmico estavam atrofiados, meu olhar e conseqüentemente minha percepção de espaço estavam atrofiadas, para transitar os passos tive que sacudir meus reflexos. Fez-se necessário mudar a minha atenção e meu foco pra deixar o corpo mais disponível\preparado e mais “esperto”. (Registro sonoro do eu – janeiro, 2010)

O inesperado estranhamento entrou em conflito com a esperada familiaridade. A técnica adquirida e praticada no esporte, na dança contemporânea e na dança-afro não bastou para um bom desempenho.

Por exemplo, o braço do Ogum não alongava como precisava, o passo\ pé plantado ficava muito pesado sem sair do chão, a cintura era uma coisa terrível ela não mexia! a coluna não dobrava! nos primeiros dias, da primeira semana, o meu corpo passou por essa transformação necessária, útil, nada sutil, muito pelo contrário foi uma eclosão. (idem)

A aula de Augusto Omolu foi exaustiva para o corpo e surpreendente para a mente. Em seu modo de entender, a formação corporal estrutura ao mesmo tempo o corpo físico e o corpo espiritual. O trabalho se faz a partir da unidade corpo\mente ou, mais ainda, da unidade corpo\mente\alma, se considerarmos a alma como o lugar dos seres fantásticos, esses seres encantados que são os Orixás.

dramaturgia do Movimento ou Movimentos que são arquétipos

O processo de pesquisa na Dança dos Orixás começa com a prática de seqüências de movimentos. Nas várias repetições são feitos os apontamentos, as correções e são ensinadas as características de cada Orixá. Esse movente¹⁵ do Orixá guerreiro, por exemplo, esse movente que é da intenção, esse movente que aflora o gesto do Orixá é o maior motivo das intervenções do mestre, este termo movente que retirei da filosofia aristotélica acredito ter semelhanças com os conceitos referem-se à pré-expressividade como aponta Ferracini “a intenção, o élan, e o impulso\contra-impulso são elementos que prenunciam o desenrolar da ação. Fazem parte do primeiro momento, invisível, desta célula que é ação física” (FERRACINI, 2001, p.105) Em uma de suas intervenções o mestre aferiu o seguinte:

você pegaram a coreografia, acertaram os passos, sabem para onde vão, mas o Orixá não está aí, a energia do Orixá não está aí, estou vendo tudo falso, vocês estão fazendo uma dança que não tem significado, uma dança que não tem “recheio”, energia. (falas do mestre - 2010)

Ele sempre fala que é muito difícil explicar isso principalmente para estrangeiros. As referências culturais são, então, abordadas por meio da mitologia e dos arquétipos dos Orixás.

O que é um Orixá? O que o Orixá representa? Quais instrumentos são de sua propriedade? O que seu corpo tem que fazer para pegar uma ferramenta que não existe, sendo que é invisível? Devemos transformar o invisível em

¹⁵ Este termo é recolhido da filosofia aristotélica, algo como o princípio do movimento: “entelékheia”: atividade, energia agindo para certo fim, energia agente e eficaz, o que está atualmente em ação; para Aristóteles, a entelékheia é: 1) o que faz uma potência ser atualizada; 2) a atualidade completa de um ser; 3) atualização como realização da finalidade que um ser possui por natureza. (CHAUÍ, 2005, p.348)

visível! Se há um cajado ou um cetro para pegar, estique o braço, abra a mão e pegue; se tem uma espada estique os braços alongue os dedos junte tudo pra que tenha a função da espada, mas não é só isso. No caso da espada ela tem que ter intenção tem que ter uma força, ela está nas mãos de um Orixá que é um guerreiro, neste caso estamos falando de Ogum, então a espada é um instrumento de guerra e quem está dançado está em guerra. (registro sonoro do eu – janeiro, 2010)

A forma corporal, as ações, os adereços, entre tantos detalhes que compõe cada Orixá são as referências do chamado eixo teórico. Alimentam a imaginação, definem as ações, estabelecem as idéias, enfim, determinam as intenções do movimento por meio do acesso ao universo mítico dos Orixás.

Quando o mestre apontava que faltava energia ao movimento ele perguntava: o que é o Orixá o que ele está fazendo nessa hora? A essa pergunta nunca pode faltar resposta e ela nunca pode desaparecer do seu corpo\mente. O movimento deve ser realizado junto com um conhecimento cultural, com intenções e consciência tanto das partes do corpo quanto do significado das ações. Está cavalgando, está guerreando, é a água do mar, é a água do rio, o Orixá tem sensualidade, é o Orixá da mata que caça.

Os conhecimentos acerca da mitologia dos Orixás podem ser entendidos como elementos de dramaturgia. Este conceito operatório não encontra uma definição específica nos procedimentos metodológicos do mestre, ela esta disseminada na sua práxis. Lembramos que adquiriu as informações nas pesquisas com Eugênio Barba e o grupo Odin Teatret.

São estes elementos que orientam a manipulação das energias, de transformá-las e fazê-las transitar de uma polaridade para outra: energia de da pessoa para Xangô, de Xangô para Yemanjá... Isso tudo tem que estar de acordo com o universo mitológico, com o entendimento de mundo dos arquétipos. Para melhor compreender o sentido de arquétipo recorro como tantos outros pesquisadores à construção de Jung, considerando como apontam Martins e Ligiéro que o psiquiatra não teve a oportunidade de incluir os mitos africanos na elaboração de suas idéias, entretanto oferece os instrumentos adequados para uma abordagem contemporânea dos mitos iorubás.

Nas palavras de Jung (apud Ferracini) pode-se ler:

Toda a referência ao arquétipo, seja experimentada ou apenas dita, é perturbadora, isto é, ela atua, pois ela solta em nós uma voz muito mais poderosa do que a nossa. Quando fala através de imagens primordiais fala como se tivesse mil vozes; comove e subjuga, elevando simultaneamente,

aquilo que qualifica de único e efêmero na esfera do contínuo devir, eleva o destino pessoal ao destino da humanidade com isso também solta em nós todas aquelas forças benéficas que desde sempre possibilitaram à humanidade salvar-se de todos os perigos e também sobreviver à mais louca noite [...] este é um segredo da ação da arte. O processo criativo consiste (até onde nos é dado segui-lo) numa ativação inconsciente do arquétipo e uma elaboração e formalização na obra acabada. De certo modo, a formação da imagem primordial é uma transcrição para a linguagem do presente pelo artista

E ainda

Ele tocou as regiões profundas da alma, salutare e libertadoras onde o indivíduo não se segregou ainda na solidão da consciência, seguindo um caminho falso e doloroso. Todas as regiões profundas onde todos os seres vibram em uníssono e onde, portanto, a sensibilidade e a ação do indivíduo abarcam toda a humanidade (Jung apud. Ferracini, 2001, p.114).

Essa elaboração do sentido de arquétipo em relação aos Orixás tem a seguinte definição conforme a profa. Suzana Martins

arquétipo se refere às associações de imagens com traços psicológicos desenvolvidas no imaginário das pessoas e podem ser encontradas em diferentes culturas, inseridas no coletivo da humanidade. O arquétipo dos Orixás é caracterizado pela ênfase das qualidades personificadas nos elementos naturais, em vez de ser caracterizado pelo seu aspecto físico. (MARTINS, 2008. p. 67).

Essa referência ao arquétipo tem um lugar específico na conexão entre ação física e energia potencial do ator formado a partir das bases da antropologia teatral.

A dramaturgia que tem o gestual do Orixá é um dos principais eixos da pesquisa de Mestre Augusto, apreendido na antropologia teatral e transformado para a sua metodologia, todos os gestos e movimentos têm uma pergunta como também uma resposta, pra que e por quê? O que é que ele tem de ferramenta? Do que é feita essa ferramenta? Como ele usa ou como ele manipula essa ferramenta? Onde ele guarda essa ferramenta? Esses questionamentos são responsáveis pela construção da dramaturgia, porque a resposta deles agrega imagens e sensações à dança. Xangô, por exemplo, é um rei poderoso, seu corpo e sua dança representam esse estado de ser. Deus que é o fogo e a justiça, seus instrumentos simbólicos são os machados, o raio e o trovão e o fogo. Sua dança é a manipulação desses instrumentos. As intenções e sensações suscitadas da manipulação destes elementos compõem a dramaturgia desse Orixá.

Não é só a dança do Orixá é a energia a intenção, é o olho da Oxum é aquela postura do Xangô, essa referencia que o Orixá dá para o corpo. Segundo ele o Orixá é

clássico, não é só o balé que é clássico, a Dança dos Orixás também é uma dança clássica. Ela tem uma postura ela tem uma movimentação detalhada e rica. Talvez até um pouco mais rica do que o balé, porque neste estilo de dança a expressão do rosto, a expressão do ser ou do personagem não é presente não faz parte código, não faz parte da composição toda.

visível e invisível

O que decide tal questão é essa fala do mestre”: é necessário transformar o invisível em visível”, isso é claramente relacionável aos conceitos operatórios de transubstanciação, consubstanciação e transfiguração, são termos utilizados no teatro cada um com suas definições próprias, são pertinentes, também, pra a Dança dos Orixás. Em texto curto de Nikolay Evreinov russo advindo da escola Stanislavski, pode-se ler:

O homem sempre sentiu o desejo de transfigurar-se, de transfigurar-se em outra coisa que não seja ele mesmo porque o homem tem um instinto teatral inato, refiro-me ao instinto de transfiguração, ao instinto de transformar as aparências oferecidas pela natureza em outra coisa. É um instinto cuja essência se revela na teatralidade o instinto da teatralidade que reivindico a honra de haver descoberto pode achar a sua melhor definição no desejo de ser diferente de realizar algo diferente de se opor a atmosfera do dia a dia, eis aí um dos principais motivos de nossa existência, eis aí o que chamam progresso mudança evolução; a transformação em todos os domínios da vida nascemos todos com esse sentimento na alma somos todos seres essencialmente teatrais. (EVREINOV, 1956, p. 35)

Orixás: dança tradicional e dança cênica

A Dança dos Orixás originariamente é feita no terreiro, lá ela é “pequena e ralentada” dando a oportunidade para que cada um dos dançantes incorpore a movimentação no seu ritmo. A frase que marcou o primeiro dia de aula foi; eu não dou aula de candomblé eu dou aula de Dança dos Orixás, isso que nós estamos fazendo não é candomblé, pois, o candomblé está em outro lugar lá na roça\terreiro. O corpo do Orixá no candomblé é outro tem outro comportamento e outra postura. Aqui a Dança dos Orixás é arte, dança artística, para bailarinos e atores¹⁶.

Orixá – concreto e ou abstrato

Tento fazer uma “separação” muito mais para fins didáticos e de visualização. Percebi que a Dança dos Orixás possibilita que se dividam os instrumentos e as ações

¹⁶ Em entrevista relatou o mestre que teve a oportunidade, na Itália, de ministrar seminários para idosos e deficientes mentais.

físicas em abstratos e reais; A dança da Yemanjá, que é um Orixá do mar, pode ser considerada mais abstrata, o poder dela é a água do mar, não está nas águas do mar. Se Ogum tem a espada e o escudo como armas, Yemanjá tem a água do mar, as ondas. Como é representar o Orixá das águas do mar, como é a onda? Então é a água do mar que se dança, é o movimento dessa água.

Primeiro a dança começa como a onda grande num movimento lateral, porque é um movimento de água mas não é leve e suave, não é uma energia de guerreiro totalmente masculina de luta de batalha, é uma energia feminina porém forte. Começamos com uma movimentação lateral que vai exigindo uma coluna em serpente e com flexão necessitando também de flexões do joelho.

O Mestre aponta que a força da água sai\começa na terra e não encima, então quando se faz o primeiro movimento que é início da onda, esse movimento começa no chão, uma onda lá embaixo e aí seu corpo vai lá encima alongadíssimo e faz uma grande parábola para voltar àquela onda que te leva e trás. Começar a crescer se movimentando lá de baixo, e vai crescendo em deslocamento lateral, até que lá em cima cria-se um grande volume côncavo com o corpo. É preciso ver o mar, ter a idéia do mar e de seus comportamentos.

Nesta *partitura*¹⁷ da corporalidade da Yemanjá, há freqüentes transformações mágicas: de repente a onda está livre e de repente ela começa a bater nas pedras. A questão é imaginar como que é esse impacto, esse movimento de uma onda grande e livre que está ali batendo e voltando das pedras, e como o corpo vai pra frente e vai pra trás acionando quais partes: é o corpo todo que se movimenta, meio “minhoca”, faz uma curva, tem um balançar da mão com os dedos, é como se fossem as bolhas ou os brilhos que saem das mãos da Orixá.

Daí surge um turbilhão para baixo, o corpo fica todo muito flexionado girando velozmente, até transformar-se em uma nova onda e começar novamente para frente e para trás, assim nessa qualidade de água forte de água salgada e, sobretudo feminina; reinicia numa pequena onda e volta, numa onda média e volta, numa grande onda e explode! surge a Orixá, a deusa Yemanjá; em pé com toda uma configuração de sereia, a mão direita com espelho e a mão esquerda para trás como se fossem as algas ou os grandes cabelos da Orixá balançando, assim ela vai com seus pequenos giros graciosos.

¹⁷ Partitura corporal será entendida como uma sequência de movimentos e gestos dançados com um determinado sentido, de acordo com a orientação de Mestre Augusto.

Essa é a construção imagética da Yemanjá que o mestre propõe. Esse corpo que está o tempo todo sendo a onda, não é só o pé, a mão, a cabeça, o tempo todo seu corpo está dizendo algo está trazendo a qualidade do Orixá está trazendo essa energia da Orixá feminina.

O Orixá da justiça Xangô reúne as duas imagens, da abstração por causa dos raios, e da materialidade por causa dos machados. Ele é o grande rei muito garboso, muito viril; tem um temperamento tempestuoso ele é impetuoso, os seus instrumentos são a machada de dois lados e a pedra de raio o corisco. Sua partitura corporal tem um trabalho de ombro e de escápula fortíssimo, muito pé plantado, muitos saltitados com pé plantado, perna trocada na frente perna trocada ao lado para representar a sua movimentação.

Xangô aquele balanço segurando as machadas, que guarda as suas armas na cintura, faz um movimento de tirar e colocar, o corpo tem uma angulação para quando se fizer o gesto\movimentação seja possível perceber nitidamente essa ação. Há o lançamento dos raios, ele tira o corisco com a mão direita, lança e guarda, tira com a mão esquerda lança e devolve. Nessa troca de lançamentos dos raios, seu corpo lança com força e determinação para poder alcançar o local onde o raio deve cair.

Outra parte dessa *partitura* é de escrever normas e leis, para isso uma mão é o pergaminho e a outra é a caneta e depois aponta para o público a norma escrita, essa escrita deve ser mostrada com o olho, com a cabeça, com o joelho, com a cintura. Para exemplificar esse exercício o mestre pediu, como dinâmica de exercício, que uma das participantes, visualizasse uma frase que deveria estar escrevendo; pediu, então, para a menina escrever, a tal frase, com a mão após ele foi indicando partes do corpo, escrever só com os olhos, só como queixo ou com a cabeça até chegar no corpo inteiro.

Continuando com as ações da *partitura*, o cetro é outro objeto utilizado na dança; vai lá embaixo num movimento lateral e pega o cetro e bate no chão mas com o corpo ereto. Depois vem o grande rei com duas grandes bolas de fogo nas mãos, porque o Xangô é o fogo, então ele gira muito intensamente com os braços esticados lateralmente, esse exercício exige uma elevação de braço, uma sustentação de tronco de ombro e de escápula. Tem uma posição da mão que está segurando duas grande bolas de fogo decorre daí uma grande saudação com o ombro, a escápula os braços elevados para cima em saltitados de calcanhar.

Essas são as qualidades, os estados do Xangô e que também exigem uma energia pesada e densa, diferente do guerreiro mais arisco, ele é um rei garboso, forte, impetuoso, pesado, tem instrumentos poderosíssimos, que lança raios, que segura o fogo que é o fogo, que tem grandes machados.

Oxum é delicadezas em pessoa, sensualidade, feminilidade, a vaidade. Sua dança é miúda, sensual, curvilínea e malemolente que tem uma sustentação embaixo, que tem um alongamento em cima porque ela também é rainha, mas é também uma mulher muito elegante. A energia dela é totalmente rio\água doce é necessário sentir relação com esses elementos, os elementos da Oxum são as jóias os anéis as pulseiras, as maquiagens , o cuidado com o cabelo e o espelho inseparável de uma mulher feminina e vaidosa.

A sua dança é toda pequena, envolvente, com molejo circular com curva e delicadeza, o seu ritmo é mais suave, provocando outro estado no corpo... Dança colocando os anéis com giros suaves, girando e girando. A cada giro coloca um adereço, pega levemente a saia e com muita suavidade promove os movimentos. É a representação da beleza e de uma força leve.

Oxossi é o Orixá da caça e vive nas matas, suas ferramentas são o arco e flexa, é um Orixá arisco, inteligente. Além do arco e flexa, tem muita quebrada de joelho¹⁸ e muita coluna dobrada, sua dança exige que os braços fiquem juntos para representar o arco e flexa. Tem muitos saltos com movimentação lateral e algo como um trote de cavalo. Com o arco e flecha faz-se uma movimentação de caça olhando/focando o tempo todo mais uma vez a sustentação de escápula e de ombro. Em cima tem corpo de homem e embaixo corpo de cavalo, em cima segura a rédea ou o laço que roda para arremessar, tem uma peculiaridade de ser dividido em duas energias. O arco e flecha dependem muito do olhar, ninguém caça um bicho estando em pé e atirando para baixo, é o contrário, para caçar você deve estar com o corpo flexionado e com o olhar no nível médio atento preparado para agir. Segundo o Mestre é assim que se mostra, é assim que o público entende as suas intenções.

entrando na gira ou meu corpo dança o Orixá

Participar pela segunda vez do seminário do Mestre Augusto foi uma experiência diferente - no mês de março após o carnaval - O corpo já estava preparado, os

¹⁸ Termo utilizado pela professora Renata Meira a partir das suas pesquisas nas danças da cultura popular brasileira. Ela se vale dessa linguagem para os exercícios do Baiadô.

estranhamentos já haviam sido superados. O entendimento dos movimentos arquetípicos e do modo de ensinar de Augusto, bem como o cultivo de fôlego e força muscular, me deram condições de perceber o trabalho de outro lugar. E esta condição foi percebida pelo mestre que me colocou na frente da fila.

fazendo o santo ou raspando a cabeça - a frente da fila

O trabalho em sala de aula de Mestre Augusto tem um formato, pelo menos no início, de uma aula de dança convencional, isto é, ele inicia os trabalhos com filas na sua frente, neste momento todos desenvolvem os exercícios cotidianos enquanto ele vai passando pelas pessoas e ajudando ou orientando nas dificuldades e ou equívocos na percepção e execução dos movimentos.

Esses exercícios variam de alongamentos até aquecimentos de partes segmentadas do corpo. Logo após o mestre passa a desenvolver um trabalho nas diagonais da sala, valendo-se dos movimentos fragmentados dos Orixás na maioria das vezes, é um momento longo em que o mestre também promove correções e exige muita concentração.

Novamente o mestre leva o grupo para a formação em fila para daí começar o trabalho de aprimoramento das danças dos Orixás. Neste momento ele fragmenta os movimentos e promove correções e repetições, fragmenta e agrupa em diferentes sequência esses movimentos. Além disso ele nomeia a todos, conta histórias, propõe imagens, enfim apresenta os Orixás.

Fui designado por Augusto para ficar na frente e nesta oportunidade procurei mostrar os movimentos num corpo que possa ser lido e visto por quem está atrás e tem mais dificuldade, pois quem está na frente assume um papel de referência das informações e dos métodos do trabalho do mestre. Ficar na frente tem muitas significações, é um exercício de desagrilhoar-se para entrar numa outra fase, significa que você tem mais experiência e não é só experiência física, mas experiência de corpo, por exemplo, ter decorado e dar conta de ser modelo de todas as sequências e de todos os exercícios da prática cotidiana. Quem fica na frente tem que responder e corresponder a essa expectativa por conta dessa capacidade, por conta dessa experiência corporal e facilidade corporal.

A experiência de ser o modelo que é seguido pelo grupo me deu a oportunidade de ensinar enquanto aprofundava meus conhecimentos. Quando estou dançando nessa

circunstância tenho sempre o intuito de fazer um “corpo didático”. Mostrar claramente para quem está aprendendo, como conversar em português com os estrangeiros que freqüentavam o seminário. Usar português claro, simples tanto nas intenções quanto nas falas\palavras. Interessa-me desenvolver esse tipo de corpo, corpo que eu reconheci em Augusto. Um corpo virtuoso e que se mostra com clareza, e com simplicidade revela os cominhos e as formas de dançar.

Estar à frente da fila me remeteu a experiência docente da minha história de vida, essa postura de tentar organizar um corpo didático faz parte da minha formação e é a minha metodologia como professor no procedimento de dar aulas. Faz parte da minha metodologia há muitos anos, fiz assim com as jovens adolescentes do Fica-Vivo, faço com os alunos universitários da UFG¹⁹, acredito que aquele com maior disponibilidade psicofísica dialoga no sentido de colaborar com aqueles que tem menos facilidade, ou que necessitam de mais atenção para desenvolver-se.

Meu interesse no processo de aprendizagem ficou restrito à minha experiência, uma vez que não há no Seminário um momento de expressão e troca de informações acerca das absorções que foram possíveis no seminário. Senti falta de um momento assim, acredito que o seminário possa ganhar uma dimensão, em algum momento, mais pedagógica e de envolvimento do grupo em pensar discutindo o ensino-aprendizagem da Dança dos Orixás. A exigência de quem está à frente da fila possibilita o desenvolvimento de uma inteligência física capacidade que envolve memória, reflexo e consciência dos movimentos e dos arquétipos relacionados.

Inteligência: A inteligência difere do instinto e do hábito por sua flexibilidade, pela capacidade de encontrar novos meios para um novo fim, ou de adaptar meios existentes para uma finalidade nova, pela possibilidade de enfrentar de maneiras diferentes situações novas e inventar novas soluções para elas, pela capacidade de escolher entre vários meios possíveis e vários fins possíveis. Neste nível prático, a inteligência é capaz de criar instrumentos, isto é, de dar uma função nova e um sentido novo a coisas já existentes, para que sirvam de meios a novos fins. ... a inteligência se realiza portanto como conhecimento e ação Não somos dotados apenas de inteligência prática ou instrumental mas também de inteligência teórica e abstrata. Pensamos. (CHAUÍ, 2005, p. 160)

¹⁹ Fica-vivo (programa de governo de Minas Gerais com adolescentes de 12 a 24 anos); UFG (universidade Federal de Goiás) curso de extensão para alunos da faculdade de educação física.

Inteligência física pode ser entendida como o conhecimento adquirido por experiência. O conhecimento incorporado. Em se tratando de dança é a informação literalmente encarnada.

A volta para esses trabalhos depois de quase dois meses demonstrou que meu corpo efetivamente transformou-se e já estava com movimentos encarnados/incorporados. O novo módulo teve início em meados de março. Neste período e para além dele passei a freqüentar aulas de Dança dos Orixás no Balé Folclórico da Bahia, iniciei o curso de extensão em dança-afro na FUNCEB, dentre outros²⁰, fui à festas de candomblé, paralelo assas atividades práticas desenvolvi leituras como de Suzana Martins, Pierre Verger, Edson Carneiro dentre outros.

Todas essas informações significaram conhecimentos *incorporados* (AUGUSTO) que regeneraram meu *corpo-em-vida* (BARBA) e possibilitaram uma nova fase no seminário. A partir deste lugar de experiência acumulada, minha estratégia foi fazer uma busca das intencionalidades, dos acabamentos dos gestos, do significado de cada gesto; tentei buscar a teatralidade desse gestual, enfim o significado essa dramaturgia do movimento foi o que busco. Estar à frente como modelo exigia esta clareza. O universo das artes cênicas ficava mais próximo, cada Orixá me mostrava elementos específicos e diferentes entre si de formação de ator/bailarino, da relação do público com a platéia e de princípios comuns do trabalho de ator, organizados pela Antropologia teatral.

Ogum

No momento em que Ogum está cortando as cabeças era possível sentir o corpo de todos os lados. As oposições frente e trás, lado e lado se faziam sentir como uma força interna que revigora o ator para mostrar esta guerra ao público. Os momentos do recuo pelo espaço, de olhar para um lado e para o outro, com a certeza de estar recuando e a intenção de verificar onde estão os inimigos. Me preocupando com a minha retaguarda me valendo de um olhar periférico.

²⁰ FUNCEB (Fundação Cultural da Bahia); as outras aulas eram de dança popular brasileira com ênfase nas danças do nordeste, dança contemporânea com ex-bailarino do grupo Corpo, outros estilos de dança afro.

Yemanjá

No caso da Yemanjá as imagens são mais lúdicas exigindo imaginação criativa para criar o abstrato. Ser uma onda e se comportar como uma onda.

Omolu

O Omolu também é abstrato, chega a ser metafísico. Sou filho de Omolu dançar Omolu, para mim, é viver o arquétipo. Uma mão para cima aberta com expressividade esticada significa a vida, e para baixo significa morte, um corpo todo arqueado todo de velho que é ao mesmo tempo forte e rígido e que mostra esse poder, tem essa relação forte com o céu e a terra ele aponta para o céu e para a terra com determinação por que esse é o poder e seu domínio. É o Orixá da doença, da vida e da morte, do cemitério que cuida dos mortos e que tem a saúde e a doença em suas mãos. É o deus que tem esse poder de transmitir a peste e da cura da peste.

A análise do aprendizado da danças destes três Orixás mostra que incorporar o conhecimento das histórias e poderes dos Orixás, ou seja, de sua mitologia, se faz de modos variados. Nos exemplos apresentados há a movimentação a partir da idéia de manipular um objeto ausente, no caso a espada de Ogum; de ser um elemento da natureza, a água; ou de se oferecer o corpo para a transformação da doença em saúde, um movimento de transmutação, que promove a transformação. Estes três modos de incorporar os arquétipos são dinâmicas da imaginação. São imagens abstratas e reais que exigem ações imaginativas diferentes, desde de ações conhecidas de manipular objetos e ferramentas, até a criação de um poder de cura.

Imaginação: é capaz de tornar ausente o que está presente, tornar presente o ausente e criar inteiramente o inexistente. Podemos ter muitas imagens da mesma coisa, mas cada uma delas é uma imagem distinta das outras; a imagem é diferente do percebido porque ela é um análogo do ausente, sua presentificação. Raramente ou quase nunca a imagem corresponde materialmente à coisa imaginada. Ela pede auxílio à percepção, à memória e às idéias existentes. (idem, p.155)

Ao fazer a Oxum há um certo olhar lânguido, aquele rosto meigo que vai ser maquiado! Quando é a dança do Xangô tem que se sentir um rei um deus é uma postura garbosa, um olhar penetrante e pomposo é um corpo rico e poderoso! O Ogum tem um

olhar determinado e forte, uma expressão implacável, carregando a sua espada, é um guerreiro forte e impiedoso.

Então essa composição do Orixá envolve corpo, inteligência e imaginação.

incorporando ou encontrando um jeito próprio

Encontrei um jeito próprio de fazer, o jeito que eu aos poucos começava a visualizar, isso proporcionaria mais possibilidades de entendimento para meu corpo. Percebia que precisava e desejava desenvolver mais a percepção, a audição e a corporalidade. Depois do primeiro seminário senti que sabia melhor o que fazia. Estava mais adaptado, me sentia mais adequado, o que me causava maior segurança dentro do grupo e principalmente dentro do meu processo. Sofri uma transformação profunda na unidade corpo/mente/alma trabalhada por Augusto, por meio da dança.

O fato do mestre estar ligado à tradição que eu cultivo em minha espiritualidade, me dava a sensação de estar diante de um mestre - um babalOrixá - um sacerdote! Minha entrega foi especial e íntegra, acredito que a relação teria sido muito diferente se fosse com um professor, bailarino ou ator sem vínculo com a tradição.

Frente a este respeito pelo conhecimento espiritual, cuido para que a confluência da tradição com a arte se fizesse no âmbito da antropologia teatral. O conhecimento de Dança dos Orixás aprendida no candomblé era respeitada, mais que isso, valorizada e revista pelo olhar de um fazer cênico que se alimenta de diferentes tradições para construir uma arte específica.

Lançando o olhar ao terreiro de candomblé percebo diferenças se comparar ao método de ensino e aprendizagem acerca da Dança dos Orixás de Mestre Augusto. Nos terreiros ninguém conta nem desenha nada, a dança a música e o canto são em complementaridade indissociável. Essas três habilidades e ou artes seguem com afecções nos corpos e nas mentes dos membros do terreiro estão na metodologia do Mestre, como diz o mestre é um “triângulo amoroso”. Em seu seminário o Mestre Augusto opta por entrar nessa fase a partir do meio do processo, quando há mais familiaridade dos dançantes com os diferentes aspectos, movimentos, objetos e dramaturgia da Dança dos Orixás.

Nas danças populares, como as festas de terreiro e outras manifestações de matriz africana, é a música que marca as transições e as “contagens”, é o pulso dos instrumentistas que chama o dançarino que desperta nele a percepção para a mudança.

Como dissemos, no seminário de Mestre Augusto a contagem matemática distancia a atenção da contagem percussiva, mas quando essa fase é superada e o corpo passa a contar com a percussão a interação fica mais orgânica e facilita a dança.

Essa fase de escutar pelo corpo, no lugar de contar com a cabeça e o corpo responder automaticamente, aguça e colore o diálogo com os percussionistas, esse diálogo aflora novas formas de olhar tanto por parte do bailarino quanto por parte da percussão.

No processo o próprio mestre deixa que aconteçam as apropriações de forma espontânea e pessoal e quando chega a hora ele mesmo aponta que as individualidades estão se desenvolvendo tanto no entendimento do Orixá quanto na incorporação do Orixá pelo corpo, ele faz assim num sentido de ajudar a despertar nos dançantes a dança pessoal. E assim como acontece no terreiro, cada corpo tem a sua estratégia de incorporação dessas energias que exige integração total entre corpo e mente ou mente e corpo.

diagonais – exaustão e dilatação

As diagonais representam as enchentes devido ao grande número de informações “novas” para o corpo. São momentos longos, e não sou só eu, todos “morrem”! as pessoas quase não terminam, falta oxigênio, falta força, é um desgaste total e absoluto temos a sensação de que enfiaram uma agulha para sugar energia, mas na realidade essa energia vai se transformar. Isso me toca de maneira muito forte e intrínseca, porque chego a sentir que eu vou desfalecer. Totalmente descompensado penso em que momento, do processo, vou realmente passar por essa fase com menos desgaste.

Em minhas reflexões sinto que o racional está com muita força, isto é, na minha experiência a razão está na “frente” por isso eu preciso extrapolar esses movimentos e esse momento para outros modos de ser. Devido à exaustão e por questões de adequação e de adaptação há uma demora, uma demanda de tempo para conhecer o movimento familiarizar-se com esse novo corpo que estamos construindo. São etapas de um processo complexo que requer concentração e disciplina. Depois de se adaptar, depois de se familiarizar a esses movimentos, ou seja, depois de conhecer os movimentos e o que cada um significa, aí tem essa incorporação do corpo por outro corpo.

Essa dança é assim, incorporar no corpo um novo corpo imponente, grande, virtuoso, exigente. Esse novo corpo que é cheio de vida, cheio de vitalidade, é um corpo

que não tem vergonha que não tem preconceito. É um corpo que tem uma energia característica que tem identidade, tanto que quando se muda de corpo, ou seja, de um Orixá para o outro, muda também o corpo que está fazendo a transformação, do bailarino ou do ator. É transformação de estado que o Orixá exige, que a gente se exige, mas é difícil de conseguir.

corporalidade do Orixá

Uma frase emblemática, no começo deste processo é “Não dance”. Esta exigência vai na contramão dos outros professores. Você não está aqui para dançar porque você na vida sempre dança. Você está aqui para fazer outra coisa, a principal é conhecer outro corpo para conhecer outra movimentação. “Não dance...faça...”

Entendo que nessa fala o mestre quer que estejamos com perspectiva de compreender o gestual do Orixá, a sua codificação corpórea que o singulariza e é definidora da comunicação. Deve-se perceber que cada um tem uma energia, como ele sempre aponta cada Orixá exige do seu corpo uma qualidade diferente, é uma questão de subjetividade e de identidade.

O mestre chama sempre a atenção para a lógica de construção dos gestuais e para a composição das formas. Do jeito que o mestre exige a lógica, podemos inferir que essa Dança dos Orixás usa um sistema “fechado” de signos ou símbolos, cada símbolo é símbolo de alguma coisa e corresponde a uma única significação. Sua principal característica é ser essencialmente um simbolismo denotativo ou indicativo, evitando a polissemia e afirmando a univocidade do sentido simbolizado. (CHAUÍ, 2005)

Ele faz um gesto, estica os braços com os dedos colados pra cima e o braço esquerdo dobrado na frente, pergunta o que significa isso? É a espada com o escudo, Ogum é um guerreiro, luta com a espada e tem o escudo para se proteger. Diante disso como é que se organiza o corpo para transmitir essa imagem mais clara e mais verdadeira possível?! É assim que acontece a relação com a corporalidade do Orixá para Mestre Augusto, tem que alongar o braço e as mãos tem que estar com os dedos todos juntos e alongados, para representar a espada.

Não é possível ficar mexendo a munheca senão isso pode desviar o olhar do espectador para outra compreensão, a espada é o braço reto esticado\ensionado que corta para um lado e para o outro. Ele vai traçando esse panorama, exigindo mais; eu tenho a ideia e devo deixar essa ideia ocupar o meu corpo, todos os lugares no meu

corpo, é preciso construir\desenvolver na ideia imagens, impressões para que ocupem a totalidade corporal.

Um conceito ou uma idéia não é uma imagem nem um símbolo, mas uma descrição e uma explicação a essência ou natureza própria de um ser, referindo-se a esse ser e somente a ele...Idéias são concepções mentais de coisas concretas ou abstratas. Pensamento: quando pensamos, pomos em movimento o que nos vem da percepção, da imaginação, e memória; apreendemos os sentidos das palavras; encadeamos e articulamos significações algumas vindas de nossa experiência sensível, outras de nosso raciocínio, outras formadas pelas relações entre imagens, palavras, lembranças e idéias anteriores. (CHAUÍ, 2005, p.159)

Ogum é um guerreiro tem um escudo, o braço esquerdo faz uma parábola com a palma da mão voltada para fora e os dedos espalmados para dentro, ele não pode ficar colado no peito porque senão alguém para te dar uma “espadada” aí você não consegue absorver o impacto correndo o risco de perder a luta. Tem que haver uma distância para a recepção do ataque do outro, tem que ter um volume ou um espaço entre o peito e o braço; a altura do escudo é outra questão, pois um guerreiro não pode colocar o escudo na frente do olho senão como é que ele vai enxergar o inimigo? Esse estado de prontidão o corpo tem que ter, é o corpo do Ogum guerreiro. É assim que se constrói essa idéia de corporalidade.

E vai mais! o corpo do Orixá não acaba apenas nas mãos ou no tronco, ele tem uma flexão, ele tem um arqueamento, muitos detalhes posturais. Há momentos em que o corpo está saltitando, tem outros que o corpo está correndo, em outros ainda se deslocando para um lado e para o outro. Isso indica que os pés e as pernas devem ser totalmente presentes, totalmente vivos, os pés têm uma característica muito forte nessa dança porque trazem a energia do Orixá advinda da terra\chão.

Essa exigência comunga com uma exigência de Eugênio Barba que é a *precisão*: Segundo Barba: “a exatidão com que é desenhada a ação no espaço, a precisão com que é definido cada traço, uma série de pontos de partida e de chegada precisamente fixados, de impulsos e contra-impulsos, de mudanças de direção, de sats são as condições preliminares para a dança da energia” (BARBA, 1993, p.110-111).

Como esclarece Ferracini, precisão é um termo usado para indicar justeza, exatidão, rigor e perfeição [...]

a ação deve ter um desenho específico feito pelo traço específico definido para aquele momento; isso não somente na questão do desenho espacial, mas também na qualidade e quantidade e de energia utilizada. Qualquer imprecisão corpórea pode comprometer a qualidade de energia e vice-versa. Por esse motivo Barba estabelece uma relação tão estreita entre energia e precisão.

(FERRACINI, 2001, p. 112 - 113)

Desta forma é possível perceber nas exigências do mestre a referência direta aos princípios da antropologia teatral.

O Orixá dança ações físicas, por exemplo, a dança do Ogum representa um soldado em guerra, com sua espada e seu escudo, então ele corta para que lado, ele gira para que lado pra se proteger de quem? ele bate a espada em cima, bate em baixo, se protege pela esquerda e pela direita, avança contra o inimigo e se afasta dele. Como é a qualidade de um soldado que vai avançar sobre o outro, como é essa qualidade de corpo, de energia, de presença?! Diz o mestre que isso vai construir a presença cênica, é essa qualidade que vai fazer com que o bailarino ou o ator esteja no palco presente, inteiro e sendo percebido pelo público, porque se não fizer a espada e o escudo, ninguém vai reconhecer o Orixá, ninguém vai reconhecer o Ogum, ninguém vai reconhecer o guerreiro que está em batalha.

Conforme Ferracini (2001) pode-se esclarecer o seguinte: definimos o conceito de ação física como os elementos que dão vida a ação. Como resumo dessas definições, podemos observar o caminho complexo pelo qual a ação física nasce: da *intenção* vem o *élan* e o *impulso* (ou impulsos) que, posteriormente, transforma-se em *movimento* na relação tempo\espaço; esse *movimento* é preenchido pelo ator com uma *presença* e uma *dilatação corpórea* que correspondem em primeiro lugar, a um contato do ator com sua pessoa, sua “alma”, sua “verdade” e suas energias potenciais, configurando assim, uma *ação física orgânica*. Essa *organicidade* deve ganhar uma *energia expandida* e/ou *dilatada* e, finalmente, todos esses elementos devem se manipulados, pelo ator, de forma clara, objetiva e *precisa*. (FERRACINI, 2001, p. 133)

Ele pede para não dançarmos porque a dança tem uma qualidade de estetizar que ele não quer. Devemos fazer um trabalho interno de construção de qualidade, construção de energias, de percepção de energias e transição de energias, transição de movimentações e de dinâmicas. Precisamos compreender a dinâmica do movimento e a qualidade que ele oferece, juntamente com a informação que ele passa. Assim o público

compreende essa comunicação e se ele responde é porque ele está vendo, intuindo, refletindo. O mestre pontua que na relação com o público o artista tem, dentre as inumeráveis atribuições a sua presença cênica e seu estado no palco além das imagens que cria pela movimentação!

O que é a energia e o que é o movimento? Quais são as ferramentas\instrumentos, os símbolos? Como o corpo se transforma para constituir uma corporalidade através de uma idéia? Essas idéias em movimento é que vão fazer com que o público responda e corresponda, como também estabelecer os graus de ressonância. Encerra o mestre - *ideia não é uma coisa que se pensa, o que pode ser, ela é aquilo que você vê.*

Olhe para o meu braço que você vai ver uma espada ou um espelho, jóias ou arco e flecha. Por que eu estou vendo, eu estou representando. Exige o mestre - *esqueçam a estética, esqueçam!* Porque, segundo ele, ela está de fora no corpo externo; deve-se construir isso de dentro para fora se não for assim não há transmissão coerente e precisa dessa visualidade. Isso só acontece a partir do momento que há com certeza um entendimento da apropriação das qualidades.

Solte o pensamento, diz o mestre, cometa uma loucura torne o invisível visível, faça uma coisa feia esqueça o belo, tente fazer mais estranho deixe seu corpo ser tomado. Torne-se orgânico entenda e ouça a música deixe-a levar sua movimentação pare de pensar no sentido de racionalizar a seqüência e a contagem, pare de pensar se a construção\forma do movimento está correta ou não.

Todas as danças que fizemos têm contagem, ele diz que faz assim porque considera ser a maneira mais fácil das pessoas entenderem, mas a sua intenção não é essa. Num dado momento ele me chamou atenção para o movimento do Ogum corrigindo no braço do escudo. Eu estava fazendo uma base para o outro braço apenas dobrando, ele disse incisivamente: *porque está fazendo errado se já temos semanas de treinamento? existe uma lógica de construção então não pode fazer uma coisa qualquer tem que fazer o escudo com a espada tem que ter consciência do que faz não se disperse e ao mesmo tempo se solte e se entregue sem perder a razão.*

Para exemplificar o bater com a espada, ele esticou uma pequena corda pôs uma menina para dar espadada com o braço nessa corda, para mostrar e exigir força,

explosão, tensão, com finalidade objetiva, com realidade. Só assim quem está fazendo compõe presença e realidade.

discípulo e mestre – identidades e modelo

Neste tipo de pesquisa há um aspecto, provavelmente recorrente, que é a relação discípulo e mestre, sentia uma necessidade de imitar, copiando técnica de gestual enquanto é força, velocidade e explosão. O espelhamento parece ser uma das etapas intransponíveis nestes inícios, o que chama a atenção no mestre logo no início são as qualidades que saltam aos olhos. A capacidade de dizer muito, fazendo pouco, refiro-me aos exemplos que vão além da palavra, aqueles que revelam e desvelam para o olhar, é possível aqui pedir “ago”²¹ e lembrar de uma rica pequena fala de Léopold Sédar Senghor²²... “você é a sua dança ou o seu corpo”. O poeta Senghor escreve “Je dance l’autre, donc je suis” que significa quase literalmente “eu danço o outro, logo eu sou”. A verdade se revela quando literalmente “a gente vê o cara dançar” e essa dança começa no primeiro cumprimento que ele me faz.

É incrível como ele se desloca no espaço, como ele demonstra o Orixá. Ele consegue executar tudo o que fala e é capaz de transformar idéia em materialidade. Um homem alcança a categoria de mestre quando chega no estágio de justeza entre os termos corpo e mente, como são complementares e individuais ao mesmo tempo. É assim que esses corpos emanam luz e é essa luz que revela a sabedoria, temperança, rigor, determinação.

O discípulo quer é dançar tal e qual o mestre, esse tipo de comportamento deve ser parte de um processo que pode levar para diferentes caminhos. Minha escolha foi seguir com o mestre, buscar a superação. Superação significa encontrar e trilhar o próprio caminho com autonomia e autenticidade. Em outras palavras é ser diferente demonstrando que apreendeu os conhecimentos que o mestre dispôs.

Ao conhecer o mestre, eu discípulo enquanto me senti no papel de tábua rasa, em branco, ou melhor, preto para ser preenchido com qualquer cor, no nosso caso seriam as cores dos Orixás. No processo de conhecer o mestre vi revelada a impossibilidade de

²¹ Em Ioruba (nos terreiros) Ago significa licença.

²² Léopold Sédar Senghor (1906-2001). Foi político presidente do Senegal e escritor. Sua obra é vasta e diversificada, em prosa e poesia, incluindo desde artigos sobre lingüística, política, religião, até os seus famosos poemas. Além do Movimento da Negritude, Senghor é considerado fundador do Socialismo Africano e da Civilização do Universal.

ser um não ser; *parar de copiar e fazer do seu jeito é profundamente revelador*. Descobri que não é uma impressão, o mestre não imprime no outro suas características, ao contrário ele põe em relevo as características próprias para a pessoa colorir-se.

Falando num sentido metafórico: Mestre Augusto é uma árvore de cores o discípulo é o pintor e a tela é ele mesmo. O pintor\discípulo colhe, na árvore mestre, à sua maneira os materiais de pintura e cria a composição na tela\corpo de si mesmo. Interessantes são as palavras de Iben Nagel Hasmussem, atriz do Odin Teatret, acerca dessa relação mestre discípulo e ou professor e aluno:

Sempre se fala de treinamento, seminário, de transmissão das técnicas e do saber teatral, e é como se não visse o que tem por trás de tudo isto: dar a vida. Para alguns, ou para muitos, talvez seja só um problema de técnica, de profissionalismo do professor com o aluno. Mas quem viu Grotowski ou Eugênio Barba trabalhar com um aluno, experimentou algo diferente. De cara parece que eles esquecem tudo o que está à sua volta, pensam em outra coisa, é como se não tivessem nenhum método e não tivessem nada para si. Falam, explicam, ordenam, tocam, riem, jogam, imitam, começam a improvisar com as palavras e com as imagens, repreendem, se assombram, ora são cálidos ora são gelidos, ora cortantes e ora prontos para proteger. Aqueles momentos constituem algumas das raras ocasiões em que as palavras como “total confiança”, “abertura”, “honestidade no trabalho”, não têm nada de excessivo. Então você pode ver e parece um milagre – como algo começa a viver no corpo, na voz do aluno. Você está ali na sala, segue o trabalho um pouco aborrecida e o ovo se abre, e vê dentro o pintinho, o franguinho. (HASMUSSEM, 1999, p. 27)

Essa fala da atriz do Odin Teatret revela o quanto nesse grupo e na cultura da antropologia teatral é permitido reconhecer e respeitar a figura do mestre enquanto aquele detentor de sabedoria psicofísica e cênica.



Fotos de aula conversas e explicações – julho 2010 (espaço Xisto Bahia)

FALAS DO MESTRE

Quantos Orixás nós trabalhamos?(pergunta o mestre)

Ogum, Yansã, Yemanjá, Xangô, Oxossi, Oxum, Omolu, Osãin, Oxalá. Fizemos nove e temos dezesseis. Faltam muitos Orixás, não temos tempo para passar por todos, não considero isso tão importante, caso contrário esse seminário será apenas mais um curso de Orixá, para mim é mais importante passar a essência e o princípio de toda a base. Tenho interesse de que vocês peguem elementos para ajudá-los a construir as bases de um novo pensamento.

Trabalhar para criar um triângulo de relações: canta o que toca e o que dança - uma forma mais orgânica de sentimento de energia e de força. Entender esse triângulo dançar\ tocar\ cantar é uma só viagem.

Cantem com a boca, toquem com a mente, dancem com o corpo.

(Mestre Augusto, 2010)

Apresento as falas do Mestre compondo as articulações de seu pensamento durante as aulas dos seminários. A intenção é criar um *corpo textual de algo que não está escrito em lugar nenhum*, como ele articula seu pensamento, como ele passa as informações, como ele costura a sua formação artística e religiosa, como faz bricolagem da sua formação no Brasil com a formação na antropologia teatral na Europa; e por outro lado como desenvolve nos participantes a crença artística e o respeito religioso nos Orixás.

O método de trabalho recorre à técnica do documentário tendo como referência Nelson Coutinho, um dos maiores documentaristas brasileiros. Este capítulo terá como foco o mestre em sala de aula, por intermédio de registro de áudio transcrevi na íntegra suas falas e após promovi uma edição considerando que a fala é sempre mais “livre” do que a escrita. Além do mais no processo de aula surgem muitos ruídos de fala como também muitas repetições de assuntos.

Como recurso construí o roteiro conforme se apresentavam nos discursos do mestre diante os temas mais contundentes enfatizados por ele mesmo. Abordo os temas que foram recorrentes no seminário por isso chamo de *princípios que retornam* ou por outro lado *conceitos operatórios*. Essa escolha não significa uma estrutura fechada e resolvida no trabalho de Mestre Augusto. A configuração que ora se apresenta está calcada na vivência do pesquisador em sete semanas de seminário divididas em três módulos durante o primeiro semestre de 2010.

Toda a metodologia, de Mestre Augusto está arraigada nos Orixás por isso existe a sensação de repetição, mas esse é um recurso do mestre, ele se vale da repetição de informações e principalmente dos exemplos. Esse também é um modelo da cultura dos terreiros, pois os Orixás, da maneira como se apresentam no Brasil de maneira geral são “poucos”, entretanto as relações e os exemplos são infinitos.

Portanto a estrutura que se apresenta não leva em conta a temporalidade das falas, a finalidade é como já disse, constituir um corpus teórico de sua práxis artística que está engendrada pela antropologia teatral, em outras palavras, promover uma sistematização do pensamento teórico metodológico coisa que ele ainda não se dispôs a fazer e nem outros pesquisadores.

o trabalho artístico com os Orixás

Trabalhamos, diz o Mestre, com os Orixás porque são a base de tudo, eles nos dão toda essa fortaleza, todo esse conhecimento profundo, mexem com o nosso interior e despertam o que a vida tem, é como se estivéssemos buscando um novo universo uma nova condição de vida, uma certa liberdade interior ou quem sabe uma vida eterna. Acredito que devemos fugir um pouco desse sistema e criar um sistema interior verdadeiro, no qual você mesmo possa ser o seu deus, possa ter o seu controle o seu poder. Trabalhar com os Orixás é começar a trabalhar esse mundo interior é a fortaleza que precisamos.

Fazer Dança dos Orixás muita gente faz, agora, além disso, dizer o que é o Orixá e para que serve muito poucos dizem. Sendo assim, vamos começar a leitura de uma linguagem mais específica dos Orixás. Vamos começar a trabalhar em cima da dramaturgia dos movimentos não da religiosidade do candomblé, para isso existe o seu lugar sagrado que é o terreiro. Aqui enfatizamos a aprendizagem na arte da comunicação física não vamos dançar candomblé, estamos construindo outros valores que fazem parte dessa religiosidade, não é um folclore é outra maneira de enxergar, de ver essa importância.

Os Orixás estão sempre presentes desde quando acordamos, em cada momento de ação e de contato com as pessoas ou com a vida tem sempre um Orixá. Temos esse poder, essa força, temos essa riqueza, eles nos acompanham sempre no dia-a-dia, cada ser humano tem o seu, por isso é importante criar uma relação com esses elementos da

natureza, ainda estamos pouco evoluídos nesse sentido é como se esses elementos não fizessem parte do nosso mundo.

A força energética da natureza! É o território de nossa fonte de criação e de vida, temos que ficar sempre em contato porque o Orixá é a vida, é a natureza, é o axé! Os Orixás são mensageiros são energias que estão entre deus e o ser humano na terra. Vamos trabalhar com uma coisa muito espiritual não é só a forma do movimento, é principalmente buscar força na espiritualidade e com isso adquirir um conhecimento profundo porque ter afinidade com os Orixás significa ter afinidade com as energias. Nesse processo de aprendizagem não deve haver preocupação com a forma do movimento ou da dança, esqueça! aqui não é o lugar para dançar porque estamos em busca de uma consciência.

Não é simplesmente dançar, quando eu pego uma diagonal pretendo que seja trabalhada a liberdade, ou seja, a liberalidade dos movimentos, porque eu me interesso pelo espírito, não me interessa cada um se controlando. Gosto de trabalhar quando já não há mais controle quando já não tem nada para controlar aí estou trabalhando com espírito verdadeiro. Eu preciso de outra presença, não é essa comum do cotidiano social e artístico... Outra! Esse é um processo muito longo, é como se estivesse mergulhando no escuro buscando uma nova condição de vida um mundo diferente, outra maneira de pensar, outra maneira de se comportar e de agir. Temos que sair desse universo para outro, assim em cada momento que estivermos trabalhando, vá fundo, seja sério, seja sincero, seja verdadeiro. Trabalhe esse pensamento de energia essa consciência profunda, perceba como está seu corpo e como se movimenta tudo isso faz parte desse nosso processo de trabalho.

Uma forma de começar é trabalhar com as imagens que os Orixás oferecem eles são munidos com essas qualificações que são diferentes energias. As ações são as frases e isso temos que aplicar; se nós não temos consciência do nosso corpo se não temos consciência da nossa própria capacidade critica então não nos conhecemos, essa é a verdade, por outro lado se pensamos que nos conhecemos tendo uma idéia ilusória morreremos com essa ilusão. Todos têm que ficar atentos para o que temos feito e fazemos com nós mesmos, ou seja, o que temos feito do nosso interior.

É muito mais fácil trabalhar externamente do que internamente, pois o trabalho de dentro não tem ninguém para controlar a não ser, exclusivamente, você. Os Orixás

existem para fortalecer esse ego interior é assim que temos que iniciar essa disciplina interna. Acredito que essa estrutura interna deixa que saiam as energias negativas para entrarem as energias positivas.

Aqui temos o compromisso com o universo e eu só aceito trabalhar dessa forma, pra mim tem que ter explicação, tem que ter sentido: porque você está aqui, o que você quer com isso? Me interessa saber essas posições porque estamos numa condição de troca. A nossa relação é uma troca de energia e uma troca de conhecimentos. Não sou eu que tenho esse controle espiritual, não tenho esse poder, mas podemos trocar.

OGUM – intenções; visível e invisível

É o deus da guerra, do ferro e da estrada, as ferramentas que o caracterizam são a espada e o escudo, suas ações são movimentos de ataque, de defesa e de proteção. É um Orixá que troca água por sangue. Tem o poder da decisão entre a vida e a morte e está para enfrentar as batalhas que surgem na nossa vida, quando saímos para o trabalho ou para decidir alguma coisa, nestes momentos Ogum está sempre presente ele está nos momentos de decisão porque é a energia que vai combater e defender. Essa é a força que deve ser buscada no movimento é essa força que temos que passar para o corpo através dos músculos, para que os músculos falem. Para que o corpo tenha total liberdade de expressão temos que lhe oferecer o alimento necessário, essas referências são os alimentos.

Atenção para a postura do guerreiro cada um tem que *incorporar esta idéia*, pensar nesse guerreiro refletido no corpo e conseqüentemente na postura física. Ogum carrega uma espada e um escudo, para que servem esses elementos? A espada serve para matar e se defender, com essa informação estabeleço um enfrentamento utilizando todo o corpo. O braço se transforma neste elemento, tenha consciência de que não tem mais o braço e sim uma ferramenta, uma espada, assim constitui-se a identidade desse personagem ou a dessa entidade.

O escudo serve para se proteger, então deve-se manter uma resistência como força da intenção, assim é possível transformar isso em algo vivo. A idéia desse escudo deve ser incorporada em todo o corpo, ele requer necessariamente resistência e volume. Nessas situações a forma não deve ser considerada, mas sim a intenção do movimento, assim cria-se condição para uma comunicação invisível, mas que será visível pelo uso da força da intenção.

Na dança de Ogum mantenha o escudo e a espada, mantenha claro o volume e a resistência (o mestre empurra o braço da aluna) mantenha claro no seu rosto, na sua pele, nos seus olhos, no seu músculo, na sua perna, no seu pé!

Não é só o braço, braço não existe, agora começamos a entrar no mundo da transformação, saia de você e entre neste personagem... neste Orixá. Perceba, nos movimentos, como tem um jogo de intenção, o controle desse jogo está na serpente que é a espinha dorsal ou a coluna. Há um jogo de corpo e ao mesmo tempo um jogo de intenção que o corpo faz: do corpo para o jogo da intenção e da intenção para o jogo do corpo, o nome do elemento dá o nome ao movimento, então não fala o braço e sim o escudo ou espada.

É importante respirar com o outro, é importante estar em contato com o outro. Energia é peito, Orixá é peso temos que deixar junto ao corpo, aqui somos trinta, mas o Orixá é um, não é que tenham trinta Oguns, tem que haver um Ogum incorporado em trinta. Transformem seu pensamento conheçam o seu corpo para que seja possível fazer o movimento destes dois elementos para os dois lados, quando estavam parados vocês fizeram os elementos, mas quando eu coloquei os passos vocês começaram a dançar. É belo, mas não mostrou nada... cadê a força de cortar, os pés não falam nada, lembrem-se os pés falam... o pé pensa. Se não está claro embaixo não está claro em cima, tudo vem de baixo lá da terra porque foi lá que nasceram os Orixás.

intenções

É possível transformar o invisível em visível somente com a intenção, nem sempre é preciso usar o braço como espada, essa comunicação tem que ser muito firme e muito verdadeira. Por isso existem os movimentos de dança, mas quando é de dança sem compromisso sem responsabilidade não parece nada, ao passo que quando a dança é feita com compromisso parece e aparece muita coisa. Tudo é jogo de intenções, para isso é preciso criar um personagem imaginário e agir como se um guerreiro estivesse na sua frente. Então comece a confeccionar as intenções com os olhos - indique, informe, avise...olhe!

Ofereçam ao corpo o tempo para respirar e sentir-se em outra dimensão, tenham disciplina interior como também externa\física, assim poderão diferenciar uma coisa da outra, isto é, quando, o corpo está normal e quando não está. Caso contrário falaremos de energia sem saber qual tipo de energia trabalhamos e qual a qualidade dessa energia

para isso exige-se muita disciplina porque o exercício de transitar entre uma coisa e outra é aprendizado de base.

Quando estiverem incorporados ou conscientes de tudo isso, poderão ter a liberdade de exercitar um jogo de energias saindo, por exemplo, de uma energia guerreira para uma energia doce; é possível sair de um Ogum para uma Oxum, de uma Oxum para uma Yansã ou Oxalá ou Omolu. São muitos movimentos, é possível também trabalhar toda essa intensidade com redução, não de energia, mas sim de movimento construindo outro pensamento, construindo outra idéia.

Vocês devem perceber o que acontece em volta, perceber as energias. Estão, por demais presos àquele sistema a uma temática muito quadrada que não oferece condições para entrar em outra circulação. É necessário conectar-se com outro mundo, saiam dessa história costumeira, encontrem outra forma, não fiquem presos, não se limitem, saiam desta prisão, este é o momento para exercitarem a sua liberdade...liberdade com responsabilidade.

visível e invisível

Nós temos que buscar essa condição de transformar o invisível em visível. Temos que buscar esse poder de transformar fazendo movimentos que tenham clareza, que revelem a imagem das coisas mesmas, assim é possível ver o invisível tornar-se visível. Busque e traga essa coisa que para você tem que ser visível e para o espectador é invisível porque ela passa a ser visível a partir do momento que você como intérprete dá a verdade, a força e a segurança de que aquilo existe. Nosso compromisso é transformar, a arte está aí na transformação. O certo existe como pensamento e como imagem, quando se fala é o certo é porque existiu.

OXOSSI - conselhos de mestre

Oxossi é o deus da caça, o elemento que caracteriza ou qualifica este Orixá é o arco e a flecha. Permaneçam na postura de um caçador e mantenham este elemento muito claro, esta arma é a sua identidade. Ele tem a energia animal que é o cavalo em velocidade e a energia humana que é o caçador e seus elementos: arco e flexa, o laço e as rédeas.

Qual a intenção do movimento de Oxossi? busca da caça - vocês devem criar essa atmosfera, criar essa idéia, isto é, a *imagem de que estão numa floresta caçando*; no momento não sei quem é quem aqui! eu só conheço um caçador, cada um agora é um

Oxossi. Comecem a trabalhar com a intenção – comecem a criar imagens a ver coisas, transformar a coluna numa grande árvore - num grande tronco - é assim! exercitem, estimulem e principalmente acreditem: desta forma as imagens começarão a pintar e colorir a sua imaginação.

conselhos de mestre

Temos que transformar nossa sala num lugar sagrado! Para mim aqui é uma capela, uma igreja, um templo!

Energia... isso só vai acontecer a partir do momento em que você estiver disponível, tiver acumulado não apenas a informação mental, mas a informação física porque estamos trabalhando com o corpo, (fazemos um trabalho de corpo). O que eu penso e o que eu faço, corpo e mente, tem que estar trabalhando integrados. Traga essa energia para fora, tire as coisas negativas, quanto mais suado mais forte, quanto mais constância mais possibilidades de superação, cansaço é um problema psicológico.

Quanto mais cansado mais poderes você vai ter, fuja um pouquinho desse controle, desse algo que você quer controlar, é um defeito humano querer sempre controlar tudo, por isso a humanidade encontra-se dessa forma, todo mundo quer se impor e quer ter poderes maiores do que os de deus. Vamos lá! vamos pensar diferente, vamos abrir a mente, o corpo e o espírito...

Acredito que a cada momento desses, você deve estar concentrado com a energia desse seu deus, se purificando, limpando, esvaziado e polindo – porque vamos trabalhar com forças de energia da natureza – A energia negativa está distante porque agora estamos nos alimentando de luz, de força, de poder – tem que ser grande com certeza você vai ser maior do que o mundo.

O movimento do Orixá feito coerentemente demonstra que a energia não sai, ela está dentro. Não saiam da realidade mais respeito com vocês mesmos. Tudo depende de você, tem que se dar ao respeito, tem que se fazer creditar, tem que ter a fé, tem que passar a fé. Isso só é possível devido à crença nessa força da disciplina, na energia do comportamento.

Eu não ensino isso eu oriento! estou aqui para orientar, cada um vai ser o seu próprio mestre com seu próprio método, vai se dirigir, vai se perceber interiormente..

Coloquem-se um no lugar do outro, não percam tempo, não só aqui na minha aula, em qualquer outro lugar que vocês estiverem trabalhando busquem alguma coisa neste

nível assim poderão ver a diferença. Este é o ponto da construção de uma estrutura de base, assim estarão prontos a se protegerem e a combaterem porque quando se mostra a ferramenta se mostra todo poder e respeito. Uma postura que você toma, demonstra que tem outra condição.

Tudo põe à prova condições, capacidades e possibilidades, então experimentem de tudo inclusive do desconhecido, freqüentemente achamos que não somos capazes das coisas então não nos permitimos, mas somos capazes sim, de muitas coisas, podemos transformar muitas coisas, o que é estranho não é estranho, é uma questão de hábito, de ritual.

O que estamos fazendo aqui neste seminário é um ritual como aquilo que você faz sempre-sempre-sempre! como uma coisa religiosa porque ritual também é disciplina, você vai fazendo, construindo então chega o momento em que descobre muito mais possibilidades. Acreditem, nada é impossível tudo é possível, não existe a dificuldade, essa é a gente quem cria, todo mundo é capaz de fazer tudo quando quer, mas quando não quer... Isso aqui também é cura é terapia é um grande remédio, quando você se joga quando se deixa livre e não deixa outra coisa te limitar acontece uma libertação!

A Dança dos Orixás tem ritmo e a contagem é essencial, é importante estudar música, tudo acontece na música. Sugiro que comprem um CD e ouçam contando os tempos freqüentemente esse é um estudo pessoal, é uma obrigação. Isso não é uma coisa que o professor dá, cabe a você sentir essa necessidade é você que adquire, tudo é possível quando há dedicação. Não é possível esperar que o professor dê na mão ou que caia do céu que ou ainda que os Orixás te dêem de presente, não, ao contrário, você tem que ter o seu material nós apenas vamos trabalhá-lo.

YANSÃ - atitude - movimentos mágicos; o lugar da energia - inteligência física.

Vamos trabalhar com Yansã a deusa dos raios, dos ventos e das tempestades. É um Orixá feminino também muito vaidosa e muito frenética. Todos os movimentos de Yansã são de vento e de tempestade, por isso devem ser muito livres estamos transformando o corpo. Transformem-se nesse vento, nesse ar livre nada controlado, não há nada para controlar porque não se controla o vento ou muito pouco. A Cada momento temos que sentir a natureza invadindo as nossas emoções.

Yansã tem um poder muito grande com os mortos, afasta e controla os espíritos, o tempo todo ela afasta as energias negativas. Crie a idéia e a imagem de um movimento de espantar, afastar, ventar.

Estamos trabalhando com o vento, o ar... vamos entrar neste universo e dar uma festa de verdade para os movimentos...Incorporando! a idéia é incorporar, a idéia é manifestar...incorpora e manifesta...incorpora e revela... incorpora e apresenta...

Não fiquem esperando para controlar, não tem nada para ser controlado. Vocês tem o pensamento, a idéia, tem a imagem, a energia e os elementos então trabalhem e transformem, nos seus corpos individualmente esses elementos. *Devemos controlar a vida a partir da imagem.* Exercitem um pouco mais a sensualidade deste Orixá, Yansã é uma mulher guerreira que carrega sua espada e vai com seu marido para a guerra, luta como homem, mas ao mesmo tempo é uma mulher muito atraente justamente por ser uma mulher forte, que vai a luta. Diferentemente da Oxum que o tempo todo usa a força da sedução, sabe como atrair o homem, o Ogum, o xangô, só pela sua beleza pela sua vaidade e delicadeza.

Yansã também leva na mão como chicote o rabo de um animal que tem a força para afastar os eguns, as energias negativas. Esse rabo pode se transformar em uma espada no momento de guerra, na sua dança aparece a arrogância de uma mulher muito valente, também se transforma em uma rainha com uma coroa usando a sua saia para se mostrar, aparecer. Enfim é uma mulher decidida, que mostra sua cara não é uma mulher que se esconde atrás de seus cabelos como a Oxum; Yansã é assim, a verdade, ela é bela porque mostra quem é.

Vocês têm que buscar esse espírito essa é a personalidade dela e é essa personalidade que vocês têm que incorporar. Uma mulher arrogante, valente, dura, de peso, muito independente, sempre desafiando. Deixem bem marcada a postura o movimento vem com a postura, não pense na forma, no desenho, se você faz a postura correta faz o movimento correto.

Ousadia...volume...intenção...olhar...charme...beleza...utilizados com consciência...Além dessa energia do corpo tem que se transformar em labareda...chama...fogo. Yansã é essa energia fogueira que vai lá e queima...

atitude - movimentos mágicos

Você não pega a energia que não tem, é tudo muito mágico. Como é que você pode transformar esse movimento em uma coisa mágica, mas que tenha uma força de intenção? A energia está acima da força e da intenção, temos que liberar o movimento para que a sua comunicação com os espíritos seja mais forte.

Qual a energia e qual a intenção, isto é, quando o vento está em cima e quando o vento está em baixo - não se limite- o vento está o tempo todo, solte as pernas, traga o espírito, coloque mais emoção, não faça o movimento mecânico, não o transforme em uma coisa robótica.

...não começa de baixo para cima porque o vento começa de cima pra baixo essa é a grande diferença. Trabalhe mais com a sua inteligência física. Não se prenda à coreografia nem à forma do movimento mas na escrita do movimento...

O que faz um corpo quando cai? Tem que saber por que sai do chão e porque volta. O corpo em movimento tem força, emoção, poder - o poder de incorporação, uma coisa que fica, energia! Nunca se esqueçam vocês tem que trabalhar em cima da essência, criar uma estrutura e uma disciplina. Busquem sempre a essência em primeiro lugar.

Não é possível buscar a forma do movimento e depois o espírito. Você deve saber que essa energia é extraída da terra. O Orixá...é natureza! extraia a energia da terra e centralize-a dentro de você, para que ela saia pelas extremidades do seu corpo. Mantenha sua fortaleza, sua energia e seu controle interior. É lá dentro! Você não poderá ter essa energia se não buscar, se não for lá no fundo se não se entregar para conhecer essa força. Nada é assim livre, tudo é muito espiritual porque temos um compromisso com a vida e com a natureza. Temos que viver de acordo com a natureza, mantendo uma relação forte com ela.

Temos que dar força para esse espírito humano, a matéria não existe, ela é um papel! Uma coisa é mais forte do que a outra. Primeiro vem todo o espírito, uma intenção e depois a gente vê a forma.

o lugar da energia - inteligência física

Muita atenção não é o braço ou a mão que vão dirigir o movimento, o movimento deve ser dirigido pelos ombros e pelas costas. Em todas as danças dos

Orixás como também nas danças-afro, os movimentos das extremidades do corpo são muito livres.

Tenham a percepção de que seu corpo tem partes, desenvolvam a consciência do que estão trabalhando e de onde estão trabalhando. Coloquem a energia num lugar, naquele lugar, ela não deve estar solta, tenha foco, aqui estão os ombros é aqui que vou trabalhar. Não devem usar os ombros como artifício, isso não existe, não é o mesmo trabalho.

Em todos os momentos de nosso treinamento trabalhe bastante mesmo quando estiver só, aqueça os ombros circulando muito para ficarem bem lubrificados, trabalhando também as combinações com os pés. Desta forma é possível sentir o ombro como instrumento principal. Busque uma satisfação e um prazer busque um instrumento e uma musicalidade interna, use seu corpo como seu próprio instrumento musical rítmico de tempo de extensão...utilize o seu material.

Temos que construir esse pensamento senão fica muito mecânico, não passa emoção nenhuma, estamos trabalhando com a energia, estamos trabalhando com a alma, com o espírito do movimento, para ter esse conhecimento mais profundo temos que estar muito mais disponíveis de corpo, alma e pensamento, isto é, pensando e fazendo, essa conexão do corpo e mente está dentro das ações.

Se você tiver isso amadurecido com segurança poderá trabalhar as reduções. Seu corpo reage a uma emoção, muitas vezes não precisa mostrar um movimento, mas sim uma ação porque ela está viva, está incorporada e trabalhada, (demonstra o mestre movimentos reduzidos). tem sentido se você busca a verdade, *se você trabalha isso como uma disciplina ou como uma forma de construir um pensamento físico, ou seja, trabalhar com a inteligência física* buscando esse espírito do corpo juntamente com essa conexão do corpo e mente.

O Orixá é pura emoção, é pura vida e alma, é participação ele é inteiro...temos que estar muito preparados para recebê-lo. Direcione a intenção e a força senão criará uma confusão emocional no espectador, trabalhe muito com o sistema nervoso expressando claramente o que você está querendo dizer e o quê que está querendo falar com o movimento.

Busque sentido trabalhando em cima da lógica direcione o olhar, organize isso por dentro só assim conseguirão passar uma boa informação. A dança tem a sua lógica, a sua leitura e seu estudo, por isso ela fala tudo.

Dentro de todas as danças dos Orixás você encontra a precisão do tempo e do ritmo, isso é muito claro. Vou repetir o tempo todo. *Tem que trabalhar com os ombros aí esta a grande chave o grande segredo, se você não tem os ombros livres você não tem a dança livre nem incorporada, porque nele estão todas as nossas tensões nervosas* assim você ganha uma liberdade de expressão física, o corpo não tem que estar preso. Fuja desse sistema, tente buscar uma nova vida uma nova liberdade de expressão ...não tem opressão! Temos que fugir, não somos escravos.

XANGÔ - coisas que vêm antes da dança

Xangô é o Orixá do fogo e do trovão é o deus da justiça e da lei, o machado é o elemento que o simboliza. Prestem atenção na postura tem que manter essa força trabalhada - nos ombros com as mãos e os braços suspensos na frente do peito. E assim ele lança os raios... (demonstra os movimentos).

Está faltando por parte do grupo força de participação, em um nível que explora o sentimento para o movimento, essa qualidade sentimento e movimento tem que estar juntos, não é que seja uma coisa e depois a outra, essa emoção tem que estar contida tem que estar incorporada. Se estou lançando alguma coisa tenho que informar o que eu faço porque o tempo todo o Orixá está informando, é desta maneira que ele se apresenta, pelo movimento, mostrando o símbolo e os elementos que o identificam e ou caracterizam.

O tempo todo tem que incorporar com muita força, o deus do fogo, do trovão, dos raios, mantenham a energia de alguém que está segurando uma tocha, uma coisa que queima, os braços e as mãos exercem uma força, há uma presença muscular muito viva. Mantenha sempre a postura e tudo o que caracteriza um rei, cetro e machado, são os elementos, tudo isso são formas e possibilidades de você valorizar uma entidade ou um personagem. Então criem esses elementos, criem uma postura dêem uma roupagem, incorporem e mantenham esse elemento vivo.

Aqui está a lei eu sou dono da lei sou dono da justiça você escreve e mostra. Sou Xangô sou o rei e aqui está a ordem do rei... escreve...escreve...mostra...tem um jogo, é como se vocês estivessem desenhando as palavras com a testa, com a cabeça, com o corpo todo aqui está a lei que Xangô escreve. A energia de lançar com força e vitalidade

está no movimento que sai do seu braço. Com que intenção posso lançar o raio com o braço transformado nesse elemento? porque tenho que informar que estou lançando alguma coisa para algum lugar. Trabalhe com a alma e com o espírito trabalhe um pouco mais sua emoção em cada elemento.

Eu sei que é um começo, as idéias são possibilidades, detalhes para trabalhar que serve como exercícios, como treinamento tanto para ator quanto para bailarino.

Nesta aula o mestre pediu para que um dos participantes desenhasse o seu nome com partes do corpo

Aqui é uma construção cênica você pode escrever com os olhos, com a testa, ou com a coluna, ou com o joelho, ou todo corpo aí você percebe que o corpo se modela ...mas se modela a uma energia de pensamento. Ele criou o nome e foi transformando o corpo dando a informação. É importante a cada momento você colocar algo seu procure no seu interior, se não fica uma coisa apenas estética.

coisas que vêm antes da dança

Este nosso trabalho é um processo de pesquisa e de investigação muito profunda. As respostas para as perguntas: o que eu faço com o movimento? o que ele significa? o que ele simboliza? qual o elemento? como desenhar? porquê existe? tem que ser buscadas na Antropologia.

Existe outra coisa antes da dança que é estudar o movimento. A dramaturgia do movimento há nisso uma explicação, uma lógica, uma incorporação. Procure dar sentido, busque um valor, tudo tem a sua importância a sua leitura, temos que ter esse compromisso com o que estamos fazendo, o lado religioso pode ficar a parte.

Para o reconhecimento do lado artístico é importante que vocês procurem explicação pela leitura de cada coisa que estão fazendo ou aqui no Brasil ou no país de vocês. Mas é importante que vocês encontrem a explicação da existência daquilo, vão mergulhem profundo, os Orixás nos dão essa base porque eles já trazem tudo pronto.

Eu tive que buscar essa explicação dentro do ritual do candomblé, porque tudo o que fazia não passava de uma mera dança. Hoje para mim este tipo de trabalho tem uma importância muito grande a história da África hoje para o mundo tem uma importância muito grande.

Essa é uma pesquisa e uma busca incansável e infinita, quanto mais mergulhamos mais descobrimos coisas sérias. Trabalhem diretamente com as energias e

com os elementos, buscando profundamente, mergulhando no escuro buscando outra condição de pensamento e de explicação para o que existe. Percebiam o diálogo que faz o corpo e a mente pensar, porque acontece numa dimensão um pouco mais intelectual.

Vocês têm que trabalhar com um sistema mais profundo tem que se valorizar, apenas dançar não é o bastante. Trabalhem dentro da lógica, tanto profissional como também na sua vida cotidiana, para manter as esperanças de uma vida eterna dentro da sua arte.

Eis o fundamento de tudo, todo o tempo estaremos trabalhando dentro dessa lógica dentro desse pensamento, a cada momento eu vou cobrar isso de vocês, dando muito e também esperando receber muito, temos que criar uma grande família, buscar essas idéias para e desenvolver uma linha de trabalho e de pensamento construindo uma técnica específica com estilo próprio. Com isso é possível criar uma base que tenha um sentido para vocês construírem seu próprio material a partir da sua condição física e técnica. Vamos sentar juntos e vamos construir juntos esse pensamento.

Geralmente, principalmente nos inícios, o trabalho com ordem de tempo numérica para efeito de seqüência e de aprendizado, é para memorizar a transição de um movimento para outro. Porém vocês não têm que se prender à matemática, atenham-se ao significado dos elementos, pois sempre há correspondência de um com o outro.

Esse exercício requer uma forte recordação da memória física, assim vocês vêem a capacidade da inteligência física de criar uma ligação, uma correspondência entre um elemento e outro esse é o outro lado da arte, é o que te permite criar uma condição de organização própria. Faço um jogo, não no tempo de 1,2,3 mas no elemento com o qual eu posso estar aqui, ali, aqui! dessa maneira começo a criar um diálogo, posso trabalhar uma partitura, colocando tanto as ações físicas quanto um texto; posso trabalhar o texto passando pelas ações físicas, ou trabalho com uma coisa e com a outra criando um diálogo dentro da partitura, como um “arrumadinho”.

Posso trabalhar esses conhecimentos aliados a outros conhecimentos técnicos como o balé clássico ou a dança moderna. Para isso tenho um texto internalizado de todo esse conhecimento, conhecimento incorporado, não é por uma seqüência que se incorpora, também não é com esse nosso tempo curto que vocês vão conseguir essa incorporação. Tudo isso se incorpora dentro de um processo de tempo e de disciplina, mesmo se não estivermos juntos trabalhem a sós, cada um buscando a sua capacidade

em pouco tempo vão sentir a diferença, não é preciso ter outro na frente. Trabalhando com disciplina vocês vão construir e apresentar isso como seu material, para um diretor ou se quiserem criar solos.

Portanto busquem sua própria independência, sejam musicalmente independentes com movimento, som, ritmo, melodia, tenham isso como base. Vá buscar você a sua própria condição, construa, *trabalhe muito, vire um animal faminto, voraz, sempre engolindo o que lhe vem pela frente.*

OMOLU - Disciplina e comunicação

Essa é a dança de Omolu o velho - um dos Orixás mais respeitados do candomblé. Orixá da medicina, da saúde, das doenças, das enfermidades, da cura, enfim é o Orixá da vida e da morte. Todos os seus movimentos mostram seus símbolos que são a vida e a morte, o céu e a terra, ouvir, ver e falar. São esses os poderes e a energia de Omolu. É muito importante que a cada momento que estiverem fazendo Omolu vocês sintam a força desse velho que tem o poder da saúde e da Vida.

Orixá perigoso não é de brincadeira tem que ser respeitado é muito sério, ele sabe que entre a vida e a morte entre céu e a terra existe a energia do meio. Por isso é importante mostrar ou mais que isso viver todos os momentos em que vocês estiverem simbolizando suas energias, demarcando os elementos. Então incorporem essa idéia, transformem essa imagem em uma força, em algo verdadeiro.

O balanço é muito importante, é um velho (o mestre demonstra corporalmente essa movimentação) tem um ritmo, mantenha esse ritmo. *Com as mãos para baixo e após para cima* pode simbolizar a morte – cemitério. Tudo leva a essa energia de pensamento a essa força entre a vida e a morte. Todos esses elementos são os que caracterizam que simbolizam, que codificam esses Orixá que dão a sua identidade. Tudo isso simboliza um ponto de vista, ou seja, o que ele ouve, o que ele vê, o que ele fala enfim o que mostra sempre pelos gestos.

Pense o que significam esses elementos?! eles fixam o Orixá estão dando-lhe uma identidade; *A vida! o que é a vida, como é a vida pra você? como seria a energia da vida? como vocês querem a vida pra vocês? como vocês querem a sua via?!* Preste atenção como o corpo se transforma a partir do momento em que você coloca uma emoção, dessa maneira a sua intenção incorporada transmite um sentido, busque trabalhar dentro da lógica não faça os movimentos por fazer, simbolize, busque uma

energia e um corpo para ele dê nome a essa entidade e deixe-a falar sobre a vida. Cada um tem que assimilar o mais rápido possível a importância disso, eu já sei a importância de cada coisa dessas, passei muitos anos vivendo e aprendendo.

Tudo desse Orixá é importante para a vida humana, (demonstra pelos gestos) aqui tem uma força, um poder muito grande ... tudo é poder tudo é força.

Não é um movimento que a gente pode brincar, não! Ao contrário é para respeitar, não tem porque ficar dançando é importante sentir, incorporar a idéia, trazer toda ela. Saibam valorizar os mínimos detalhes isso tudo é uma grande fonte de informação, assimilem bem, porque ao mesmo tempo é também um processo de preparação e conscientização e principalmente de purificação espiritual.

É preciso entrar no espírito do velhinho, quem não conhece um velho, quem não tem um velho na família, quem nunca viu um velhinho, quem não sente a força desse velhinho? Como podemos incorporar esse velho? Como podemos incorporar esse símbolo? Tudo é processo de busca é investigação profunda do sentido e da lógica... aqui e aqui! (demonstra em gestos).

O corpo passa por uma transformação ele se modela ao seu pensamento, às suas idéias ao seu viver, expresse o seu viver interior. Sinalizo toda a minha força de pensamento e de intenção na palma da mão. (...) isso tem uma importância muito grande quando a gente é verdadeiro, quando buscamos a verdade dentro desse pequeno detalhe dentro desse pequeno movimento - mostre a energia, a energia da comunicação, da comunicação física, elas estão por trás do movimento.

É importante trabalhar mantendo os pés inteiros no chão porque essa mola dá a força, a segurança e a beleza do movimento, use essa mola como se estivesse extraindo a energia da terra, tudo para baixo, tudo para lá (direita e esquerda) acompanhando a música. Você só vai entender a partir do momento em que estiver disponível de corpo e alma.

Estamos estudando a energia do movimento buscando a sua qualidade, o fundamento é esse, essa é a base e isso é o processo não tem outro. Eu penso com a mão é a energia de pensamento que está localizada aqui. Sou Eu! *Estamos dentro de uma consciência muito mais profunda e muito mais longe da dança. Ela não vem primeiro Depois bem depois vem a dança, antes não tem como, não existe...*

O símbolo é o que faz existir, esse símbolo é o que faz dizer; Olha esse é Omolu! Temos que trabalhar dentro da lógica. É muito simples, muito simples! Não temos que criar confusão de pensamento ou de informação. Porque para o espectador fica um pouco difícil compreender que ali é o céu e aqui não é. No nível da informação é muito mais fácil ele entender que você está apontando para o céu se você fizer o gesto corretamente dentro da lógica.

Disciplina e comunicação

Não faça os movimentos, assim, sem verdade não dance por dançar. Se não tem uma pergunta e uma resposta de porque estar dançando não dance. Isso é valorização de uma identidade cultural, ou seja, dar a devida importância às próprias raízes. Faz parte do nosso processo buscar informações para saber explicar o sentido das coisas, se não, qual o sentido de trabalhar três horas por dia?

Vocês devem encontrar a força orgânica do corpo buscando no interior verdades, certezas, importâncias e valores. Trabalhem os movimentos tendo *o código como uma forma de comunicação ou de incorporação; tem que pensar e trabalhar o corpo como seu instrumento*. Não façam nada pensando em beleza estética por que esse sentimento é um grande ladrão. Você pode conviver com isso sem dar demais importância, se você quiser realmente isso não vai ser mais forte do que o seu pensamento do que a sua própria força.

Nessas aulas não existe cansar, descansar é em casa, aqui é *cem por cento energia*, porque estamos trabalhando com isso, tem que ser assim diariamente, temos que trabalhar essa condição física. Não é o mais fácil, o mais tranquilo, isso não existe porque a vida também não é tranquila, há muita coisa para fazer no dia a dia, muita correria, o tempo é curto exige ficar ligado o tempo todo.

Essa firmeza, essa segurança são importantes como processo de treinamento e de exercício. Peguem os pequenos detalhes para trabalhar como uma disciplina que temos que criar. Porque senão haja movimento, haja tempo, haja coisa jogada fora. Trabalhar com a inteligência física é perceber esses pequenos detalhes, vocês tem que trabalhar assim. busquem uma disciplina de pensamento, uma disciplina física. Assim como o balé clássico aqui também tem suas leituras e seu caráter científico.

Essa busca se dá nessa visão da antropologia teatral, porque ela possibilita trabalhar essa força interior dos Orixás.

Nós temos todas as informações que servem como treinamento de base para atores e bailarinos que queiram buscar dentro dos seus conhecimentos verdade e consciência, ou criar uma relação entre o corpo e a mente, além dessa conexão entre o que eu penso e o que eu faço. Eu penso que esse é o grande problema da humanidade, principalmente na área artística como a dança ou o teatro. Criamos um grande conflito entre o corpo e a mente, porque não trabalhamos não damos importância para o outro lado que faz parte também desse mesmo elemento. *Como estamos trabalhando com o corpo como material temos que criar um novo espírito, um novo mundo interior.*

Devemos fazer o possível para resolver a confusão de diálogo entre o ator e o espectador, trabalhando essa corrente de comunicação de energia, de força de pensamento e de lógica, só assim vamos ter a certeza de que chegamos próximos a uma perfeição.

A preparação física deixa vocês prontos para trabalhar, quando estão cansados para mim tá ótimo, porque aqui deve haver o momento que vocês não tem o poder do controle. Neste momento estaremos falando do espírito porque o restante já foi ou é a verdade ou não é nada.

Veja quanto detalhe, quanta coisinha que a gente não percebe, quanta riqueza de informação que temos aqui. Preste atenção na quantidade de material que temos para estudar, se quisermos, a vida toda. Dessa maneira você poderá construir a sua técnica e o seu próprio estilo de trabalho, porque isso nenhum diretor vai dar.

Cada um tem que buscar a sua disciplina, aproveitar os momentos para estudar a partir de todas as informações, filmadas, escritas ou incorporadas. Se todos os dias que acabasse a aula você anotasse tudo o que foi feito teria um bom material para trabalhar o ano todo como manutenção. Não espere que nos encontremos de ano em ano no seminário. Trabalhe isso com disciplina para desenvolver uma memória física. Quando agente se encontrar vocês já estarão sabendo o que vai acontecer, aí poderemos avançar no processo. Caso contrário será um ano jogado fora.

YEMANJÁ - falas do corpo - compromisso com a dança

Temos que trabalhar com o invisível a partir da idéia e do pensamento. Não arraste os pés, procure desenhar mais o movimento da onda com o corpo, você tem que transformar seu corpo em água, em onda, procure essa imagem! Sinta como o corpo se modela.

Não pode perder a idéia da transformação da Yemanjá numa sereia metade humana e metade peixe, numa rainha com espelho, cabelos longos, com seu balançar. Não pense só na forma do movimento e na dança, fuja disso até a alma. Desenvolva a imagem de um redemoinho, a energia do movimento no corpo é veloz, energética, frenética, vocês devem ir aos limites para compor a idéia.

Todo movimento conta uma história não existe um movimento à toa, tem sempre um sentido uma importância e uma lógica. Os Orixás se comunicam com essas energias temos que trabalhar muito em cima dessa qualidade de energia. O Orixá consegue se comunicar com todas as intenções, na comunicação física do corpo o músculo fala. Existem muitas nuances nessas mudanças de força e de qualidade de expressão. Por isso temos que trabalhar e pesquisar muito para podermos conhecer os Orixás cada um com suas características, seus elementos e suas qualidades de energia.

Não busquem a dança em primeiro lugar, se for assim vão “dançar”, dessa forma não ficarão a mensagem nem a informação. O corpo não conseguirá assimilar esse espírito, porque tudo é espírito e energia, por isso temos que construir uma alma nova para esse novo corpo. Quando falo alma estou falando em pensamento e conscientização.

falas do corpo

Temos que construir uma estrutura de pensamento criando uma lógica e uma disciplina. O trabalho com o Orixá deve ser o parâmetro de essência porque está ali nossa fonte de pesquisa e de energia, isto é, a fonte para tudo. Deixe seu corpo falar, deixe seu corpo livre, dê a ele liberdade de expressão, sinta que tipo de energia está sendo usada, de onde vem a inspiração. Lembrem-se como os Orixás extraem a energia da terra, assim também fazemos nós. Nossa energia está lá e nossos pés são as tomadas, a energia sobe, centraliza e sai pelas extremidades, tudo é o mesmo a terra\ força\ energia.

Temos que pensar nessas duas extremidades de força, energia da terra e a energia do ar\céu, aqui nós estamos no centro, o que leva pra cima e o que leva para baixo. Concentrem-se nos centros de energia temos que polir\lubrificar a mente, esvaziar e tentar buscar outro pensamento outra idéia, construir uma estrutura pessoal para se proteger criando o próprio sistema de vida e de pensamento. Para fazer com satisfação e prazer é necessário buscar na vida interior.

Senão vamos viver a mercê do sistema eterno de governo que não paga o artista que não valoriza a arte que faz com que a gente desista do que amamos, temos que buscar uma proteção para isso uma força por que aí ninguém vai poder entrar. O governo não entra aqui, o governo somos nós, aqui quem manda somos nós, esse prazer ninguém pode roubar da gente. A partir do momento que começarmos a trabalhar e perceber dessa maneira descobriremos nossos valores. Aí está a base e o valor da cultura afro-brasileira. *Essa é riqueza que nos dão os Orixás muitas possibilidades de ver a vida. Vamos lá muita energia, muita purificação nesse processo.*

compromisso com a dança

Todo esse processo do seminário tem que estar muito mais enraizado, vocês tem que trabalhar com o interior, extrair energia da terra, extrair energia dos movimentos e trabalhar\relacionar-se com os elementos da natureza, isso é raiz. Precisamos ter essa relação forte com as raízes que na realidade são os deuses, com a terra e com seu interior. Comecem a trabalhar de dentro para fora comecem a buscar uma vida interior, não a vida exterior essa que vivemos de fantasia, tenham um pouco mais de clareza de sentimentos profundos sintam a vida, para isso temos o dever de ter uma relação com a natureza que cria a sua vida ou a sua força de vida.

É essa força espiritual que precisamos vocês estão fazendo os movimentos muito alegremente, mas está tudo muito exterior, procurem descobrir maneiras de se conhecer melhor, mergulhar no escuro, buscar uma nova consciência ou criar uma vida nova de valores e de sentidos. Por que existe? O que eu faço com isso? Qual a resposta disso, por quê? Quem sou eu? São perguntas e com elas você vai entender o que faz.

É muito fácil dançar não é fácil ter um compromisso com a dança porque todo mundo dança, todo mundo mexe, mas a consciência quase ninguém exercita, o sentido das coisas a importância, a leitura. Você deve descobrir como dar a devida importância, como reconhecer a lógica isso é sentimento\reconhecimento de valor, a partir daí ninguém vai tirar o seu poder a sua força nem vai quebrar a sua estrutura de segurança e de consciência porque você criou o seu próprio mundo, você criou a sua própria estrutura de pensamento de consciência e de lógica.

O corpo tem a sua vida própria, sua inteligência, então você tem que trabalhar com a inteligência física e como é que se trabalha assim? Criando um processo de diálogo do corpo com as ações. Eu estava analisando as pessoas aqui na frente cada um

tinha uma maneira de se mexer, de fazer os movimentos, isso também é uma forma de comunicação, mas não deixem de buscar uma explicação, um porquê, criem um sentido para esses movimentos não façam nada que não tenha lógica, uma explicação ou uma leitura, pois são formas de coerência física e de comunicação.

A dança tem a mesma função que o teatro, o bailarino não é diferente do ator e nem o ator é diferente do bailarino os dois têm a mesma função que é a comunicação, o ator não usa só o texto e nem só o corpo, o bailarino se utiliza do texto físico com as ações, ações físicas tem que ser muito claras assim como o texto do ator. Então onde está a questão? No compromisso e na consciência.

Faz um movimento X o que eu poderia fazer para transmitir essa sensação, qual seria o sentido do movimento? O que eu usaria para mostrar que é terra, mais primitivo, mais raiz, o que eu poderia fazer? *Busquem dentro de si a lógica do espírito, a energia do pensamento, deixem que o corpo fale* não queiram dirigir esse movimento como se tivessem o poder de dirigir o mundo ou a natureza, ninguém tem esse poder, se você quer dirigir o mundo e a natureza, então você quer ser Deus.

Não queira ser contra a natureza deixe seu corpo falar, deixe seu corpo se expressar. Procure uma harmonia com você mesmo. Nos momentos em que estiverem trabalhando, seja na cultura que for, tenham uma leitura, encontrem um sentido. Assim vão começar a descobrir a verdade, a consciência e o respeito.

Aqui é muito mais um processo de investigação do que um espaço para dançar ou se distrair, se alguém estiver com essas intenções está enganado eu não sou a pessoa certa! Aqui é para morrer, morrer e nascer de novo, estamos sempre ressuscitando. Na hora do alongamento eu vejo um monte de cadáveres, mas quando acaba todo mundo está vivo e muito vivo. *Vá gostar de sofrer! Mas não é gostar de sofrer, é buscar prazer numa carência física, na carência humana, estamos buscando uma clareza.*

Isso acontece com todo mundo no mundo, sede e fome, eu estou aqui dividindo por que também tenho fome, é uma troca e isso é que bonito. *Vocês não têm que copiar o Augusto, use isso como uma referência, assimile essas informações e construa você o seu caminho.* Construa sua filosofia dentro daquilo que acredita, para um mundo melhor, para ganhar mais amplitude, para conseguir mais coisas e poder fazer viagens mais longas. *Buscar um caminho da vida eterna é que nos estimula a resistir a esse massacre da arte.*

DIGRESSÕES DE MESTRE

Você tem que criar uma estrutura de ferro para se manter tem de criar alguma coisa que te estimule que te de prazer, uma fortaleza como condição de sobrevivência, pois você tem que se fazer acreditar porque tudo é processo.

É isso que acontece muitas vezes aqui na Bahia e claro em outros lugares do Brasil, onde as pessoas não estudam a sua cultura porque acham que são a cultura. Não estudam os Orixás do candomblé porque acham que já sabem quem é o Orixá e o que é o candomblé. Querem estudar outra cultura, mas não sabem nada sobre a sua própria, chega uma hora que tudo se acaba chega o momento da verdade onde a sua fortaleza é a sua identidade, se você não a tiver como fica? Não vai se sustentar com uma cultura que não é sua.

Não tem que abandonar a sua cultura, ao contrário tem que estudar outras culturas para relacioná-las com a sua, para gerar um novo mundo uma maneira de pensamento, criar conhecimento e não ficar com a cabeça pequena. Pensamos muito mais do que fazemos, é o normal porque fomos criados assim. Devemos criar um sistema próprio, um deus, porque essa força exterior, esse mundo em que vivemos foi criado para a gente. Temos que criar o nosso mundo para que tenhamos poder e força interior para combater essa força exterior. O tempo todo estamos querendo mostrar beleza porque o tempo todo somos cobrados por isso. Ninguém quer ver por dentro por medo ou por vergonha, mas o feio também é bonito, não se importe não se preocupe com o ridículo.

Use o movimento com o instrumento, com o canto, trabalhe com os músicos, dialogue com eles, promova a troca de comunicação. Há uma relação cósmica entre a música, o movimento e o canto.

Assim fazem os Orixás, eles não usam texto com palavras, usam texto físico, da percussão, do canto. *Canto que fala o que o corpo faz, o toque que toca o movimento que fala o canto, é toda uma harmonia de diálogo um triângulo amoroso é isso que é bonito é isso que faz a vida.* Os Orixás estão aí na nossa vida só que não enxergamos porque sempre criamos preconceitos, muitos dizem isso é coisa de vudu é coisa de feitiçaria, mas quando criamos preconceito com os deuses automaticamente criamos um com o outro.

O que importa é a relação humana com os Orixás porque eles estão presentes em cada momento que vivemos no dia a dia, por exemplo, num momento de enfrentamento, “de guerra”, recorremos a Ogum, recorremos a Yansã se estivermos querendo rasgar e criar uma tempestade ou também paz e tranquilidade. Comece a observar, desenvolva um jeito de extrair as mensagens que vê da natureza, pois o que ela fala você tem que ouvir.

Precisamos ser ouvidos para poder ouvir a natureza, estamos na natureza temos uma natureza que se comunica com a outra natureza. Não temos que apreciar o mar, mas ouvir o mar, ouvir o vento, sentir a terra, buscar uma estabilidade no pisar e sentir-se dono da terra, sentir a própria terra ou a mãe terra! São coisas muito fortes, somente nós podemos conseguir mais ninguém. O deus está dentro de cada um, não vamos viver na ilusão, vamos botar os pés no chão vamos enxergar a realidade a vida está aí em vida e morte....

Eu preciso enxergar\ver o rosto de vocês em cada movimento, eu não quero uma imitação de Orixá nem uma imitação de alguém manifestado. Esse é o grande crime, o grande pecado, as pessoas só conseguem trabalhar imitando o Orixá. Estamos no tempo de encontrar outra forma de dançar, compreender e estudar o Orixá buscando outra qualidade de consciência sem feridas. Aqui você não está trabalhando com a religião não está imitando; será que alguém vai à igreja católica imitar um santo Antonio ou uma santa Barbara, não! Ninguém faz isso. Então por que acham que podem fazer isso no candomblé?... ah! Lembro-me daquela senhora do terreiro X que botava um bico! Isso é caricatura, comece a transformar caso contrário vira falta de respeito. Admirar é uma coisa e imitar é outra, tem que trabalhar com a inteligência.

Na vida rotineira tenho sempre os Orixás me acompanhando. Todos nós temos um pouco disso por que naturalmente temos uma relação com os elementos da natureza, o que comemos, o que bebemos, o que respiramos também nos fortalece espiritualmente. Não é uma coisa distante, não é porque é o candomblé que seja coisa de vudu... não é nada disso, é outra coisa, é uma consciência que tem que estar em todo mundo.

É assim que tem que ser, seja você mesmo, porque a grande dificuldade está na prisão, vocês estão muito presos, deixem o movimento livre, é assim que você passa a informação, cada um fazendo do seu jeito e descobrindo a sua condição e a sua potencialidade, porque não tem dificuldade de coordenação motora! Que coordenação

motora? Quando estão todos deitados cada um faz dentro das suas possibilidades mas faz, porque a falta de coordenação? Para mim você está certo está fazendo corretamente bem, sinta-se bem, corresponda bem às expectativas vamos em frente criando essa relação essa harmonia trazendo essa energia e transformando isso aqui numa só energia de comunhão e de força.

Escute a música que é ao vivo, eles tocam para vocês dançarem e vocês dançam para eles tocarem, é uma relação de troca, ele quebra você quebra, crie uma brincadeira, aí sim seu corpo ficará lapidado, vá se educando de forma diferente com liberdade com conhecimento. Seu corpo vai virar seu instrumento, sua ferramenta, seu material com isso você tem a capacidade de trabalhar uma só parte e quando você tem esse conhecimento armazenado começa a ter a consciência de qual parte do corpo está trabalhando. Porque você construiu toda essa informação (joelho, coluna, pés, um com o outro e daí adiante) olha aí a ferramenta, o grande segredo. Não tem que estar comigo só, porque eu estou querendo mais, estou em busca de mais.

Tenho uma mensagem para vocês. Não fiquem parados entre quatro paredes esperando que venham... vão atrás estudem a dança, mas, com compromisso, sempre nesse sentido de buscar uma seriedade e uma verdade; uma explicação da existência do porque das coisas. Só estou dando a vocês possibilidades, é o que os Orixás estão me dando, os músicos estão dando a vocês e vocês estão me dando.

É um grande diálogo, entre a percussão o canto e o movimento - é um jogo de pergunta e resposta. A música está para nos dar essa base e se eles saem, nosso desafio é trabalhar essa musicalidade interna. Mais uma vez digo a vocês: nosso trabalho não é brincadeira também não é uma aula de candomblé. Não é um ritual religioso. É conscientização, profissionalismo e respeito. Aqueles que estudam sabem a importância disso.

...a linha de frente tem que ser um pouco mais rápida, não pode ficar passeando... Aqui não é lugar de passeio ao contrário, tem que estar na ativa (pápápá...ôôô), chego. ô!... não acertou tenta de novo, trabalha, se solta um pouquinho...vocês já viram, aqui não é lugar para descansar...nem espírito descansa aqui.

Não tem graça dar aula de Orixá ou dança afro e ficar pulando para baixo e para cima, sacudindo e rodopiando, sem saber o que faz e nem por que faz.... Pra que?

Não sou eu que estou criando, foram os Orixás que trouxeram isso, deste modo, temos que buscar como base o sentido das coisas, porque esse universo é muito perfeito tem tudo: lógica, explicação e sentido. Os movimentos não podem ser feitos aleatoriamente sem por que. Estamos aqui para estudar, sairemos daqui sabendo alguma coisa importante.



**Fotos de aula - março 2010 – (espaço do teatro XVIII,
Pelourinho)**

DANÇA DOS ORIXÁS; ANTROPOLOGIA TEATRAL; ATOR BAILARINO “TRIÂNGULO AMOROSO”

Subsídios para a metodologia da práxis artística da Dança dos Orixás

A dança é encontrada nas culturas populares que não se expressam através da palavra escrita, mas pela presença física; os narradores, os cantadores, os dançarinos. Uma comunidade se caracteriza pelo modo como bailam os seus membros. Os corpos adquirem vida e se pode ter neles a história e as normas da comunidade, *como se o dançarino fosse um livro vivo*. Daí o nome livro das danças. (BARBA, 1991).

Os aspectos abordados sobre a antropologia teatral não são novos, neste trabalho eles recebem uma nova coloração devido ao fato de estar em processo de confluência com a Dança dos Orixás, oferecendo-lhe subsídios para metodologia da práxis artística. Segundo Barba

Um dos principais focos de atenção da Antropologia teatral tem sido traçar um caminho entre as diversas especialidades disciplinares relacionadas com a representação. Neste sentido, a técnica é sempre buscada como uma maneira de aprender a aprender, porque a Antropologia teatral “é um estudo do comportamento cênico pré-expressivo que se encontra na base dos diferentes gêneros, estilos e papéis e das tradições pessoais e coletivas” (BARBA, 1994).

Assim a Antropologia teatral possui um método de ensinamento e forma de trabalho prático para o ator. Ela é um campo de investigação do corpo em sua totalidade, o que proporciona certo distanciamento da teoria, enfim é o território para desenvolver indagando, criando e recriando exercícios, a sub-partitura, a dramaturgia e a improvisação.

Mestre Augusto Omolu e seu mestre Eugênio Barba empreenderam um estudo/pesquisa profundo para que a Dança dos Orixás encontrasse um estofo artístico conceitualmente maduro que lhe conferisse o subsídios para justificar seus princípios como “técnica de dança”. Eles promovem outros parâmetros para recuperação dos princípios teatrais na dança e por outro lado dos princípios orgânicos /corporais para o teatro.

Nota-se nas entrevistas e nos seminários que Mestre Augusto tem como base de sustentação tanto técnicas *inculturadas* como a cultura religiosa do candomblé e a

cultura do balé clássico quanto *aculturadas* com a formação teatral que obteve no Odin Teatret e com a antropologia teatral.

Técnicas de aculturação opõem-se a técnicas de inculturação, que se ocupam da dilatação da ‘naturalidade’ de uma determinada cultura, por meio de uma codificação mental, de uma espontaneidade elaborada. (BARBA, 95)

Barba aponta que, apesar, das diferenças, essas técnicas (de aculturação e inculturação) ainda se assemelham no sentido de trabalhar o nível pré-expressivo que consiste em presença pronta para representar. (BARBA, 95)

Marcel Mauss (1936) um dos primeiros a nomear e classificar as chamadas técnicas corporais, afirma que há duas maneiras de adquiri-las: uma referente ao aprendizado da criança (inculturação) e outra do adulto (aculturação), a criança vê e reproduz observa e assimila observado através da repetição. No adulto este aprendizado implica num confronto entre a sua técnica pessoal já assimilada e a aquisição de uma nova. Nossa maneira de andar, sentar, gesticular são igualmente técnicas corporais adquiridas, que estão diretamente relacionadas à cultura, ao meio onde se vive. (Mauss apud Strazzacapa, revista do lume).

Diante desses dois paradigmas de técnicas corporais que segundo Ferracini (2001) são complementares, pois a representação subtenderia a necessidade de uma técnica aculturada ou inculturada de utilização do corpo e da energia e, portanto *extracotidiana*, o que é consideravelmente distante da técnica de *interpretação*, que não tratarei aqui. Mestre Augusto, teve que explorar sua identidade cultural, ou seja, o seu horizonte histórico-biográfico, tão profundamente até descobrir que os resultados artísticos, que fazem parte das suas escolhas, são relativos à sua essência, pois dão nova forma e conteúdo à sua experiência e visão de mundo. Esta relação proporciona ao ator/bailarino um status de singularidade no seu fazer artístico.

Todas as tradições teatrais, que elaboram normas para o comportamento dinâmico do ator – o que chamamos codificação - têm como meta sobrepujar o natural, o espontâneo e, portanto, o automatismo. Construir uma nova tonicidade muscular: um corpo dilatado. (BARBA, 91)

Uma característica que transfigura e singulariza a Dança dos Orixás em relação à dança do Candomblé está na qualidade da energia empregada nos exercícios e nas execuções. Barba ressalta que a energia é um “como” mas que, para o ator, é útil pensar na energia em forma de um “que”. Diz ele:

Como movimentar-se. Como permanecer imóvel. Como evidenciar a própria presença física e transformá-la em presença cênica, e, portanto expressão. Como fazer visível o invisível: o ritmo do pensamento. Contudo, para o ator é muito útil pensar na energia *na forma de um “que”, de uma substância impalpável que pode ser manobrada, modelada cultivada*, projetada no espaço, absorvida e colocada para dançar no interior do corpo. (BARBA, 93).

A vivência e convivência no contexto da Dança em Salvador possibilitou-me refletir sobre o papel de Mestre Augusto neste universo da Dança dos Orixás no mundo das Artes Cênicas. Argumento seguindo minha observação que ele tem a intenção de desenvolver a dança dentro do campo específico da arte, não está em seu foco levar a questão da Dança dos Orixás para o campo da terapia, relacionando com a psicologia (quando relacionados com os arquétipos e símbolos), e nem do “entretenimento” no contexto de dança esportiva dialogando com a moda do *fitness*, ele também não faz uma dança que todos podem “fazer facilmente” porque os movimentos são marcados em “7/8”, isto é, com seqüências coreográficas que ligam um movimento no outro através da matemática, proporcionando ao dançante decorar as seqüências, aqui enfatizando a diferença entre decorar e aprender.

seminário e suas peculiaridades

É possível compreender a singularidade que o trabalho criativo e a história artística de Mestre Augusto forjam, devido ao fato de não estarem descolados um dos outro. Ele deseja e faz acontecer o fenômeno artístico relacionando a Dança dos Orixás com a Antropologia teatral e daí desenvolvendo uma produção artística, criando obras pessoais como intérprete e como coreógrafo e/ou ao mesmo tempo, criando, dentro de outras obras como as do Odin Teatret.

Em seus seminários ele prima pela qualidade de movimentos no sentido de entender o significado simbólico, arquetípico e físico de cada Orixá, tendo sempre o olhar voltado para o *corpo próprio* do dançante. Ele também relaciona os gestos míticos, que por outro viés formam *partituras corporais*, dialogando com o ritmo percussivo e com uma história mítica de forma orgânica.

Passeron fala da importância da história da obra e do artista....Sendo os homens responsáveis por sua história, a poiética desemboca em uma filosofia da responsabilidade. (REY, 2002)

Como os homens são responsáveis pela produção das suas formas históricas dois traços lhes são essenciais: historicidade e a responsabilidade; o homem não é tanto um animal racional quanto um animal criador. Uma vez que a própria razão é uma obra. (idem)

Mestre Augusto sempre relembra, exigindo, que não dancemos, que não façamos o movimento “estético” e ou apenas formal, o que acontece em muitas outras práticas de dança, inclusive e de certa forma outras danças dos Orixás e em muitas danças-afro, além, claro, de algumas danças ocidentais como o balé e a dança moderna. Como aponta o Mestre seu trabalho é principalmente de pré-expressividade, ou seja, o que antecede, o que prepara, o que alicerça o ator para a cena,

O nível pré-expressivo é a organização dinâmica e culturalmente variada, senão de todos, ao menos de muitos dos modos espetaculares que conhecemos.

O pré-expressivo se ocupa do como antes de se ocupar dos significados, ele funciona a parte, mas não independente, do nível semântico que expressa e ao qual confere apoio. A pré-expressividade, circunscreve um campo novo de investigação e abre um sem número de problemas a serem explorados...O COMO pode ser entendido com um mundo de modos liminarmente corporais de se fazer presente e, com isso, interessar, encantar, atrair a atenção do outro. (ICLÊ, 2010).

Os princípios de trabalho da metodologia de Mestre Augusto, isto é, o lugar da arte dança/teatro é primeiro na sala de trabalho ou no laboratório de pesquisa corporal e a posteriori no palco. É possível perceber nessa proposição que ele está apontando o lugar em que se torna possível constituir conhecimentos e conceitos acerca da arte, o lugar onde efetivamente acontece à práxis artística, onde os conceitos são desenvolvidos, criados, articulados com a obra. Os dois sentidos correspondem ao conceito de práxis, isto é, articulação de teoria e prática.

Desta forma é pertinente a exigência de Mestre Augusto de que seus seminários sejam prático-reflexivos, pois neste momento ele tanto provoca as habilidades e potencialidades corporais como as mentais pelas faculdades *emoção, memória, imaginação, sensação, pensamento*²³, pois temos que refletir sobre o trabalho corporal/físico como também o corporal/mental pensando no significado de cada ação, cada gesto, além da sua relação com o ritmo e com a história mítica, para tanto são

²³ Conceitos discutidos pela orientadora do pesquisador no artigo, expressões e impressões do corpo em cena, 2010.

necessárias muitas horas de trabalho/pesquisa, manipulando as energias espirituais, corporais, sociais, éticas e estéticas.

Barba (1995) esclarece:

(...) energia é uma temperatura de intensidade pessoal que o ator pode determinar, animar e moldar e que, acima de tudo, necessita ser explorada.
(...) a energia do ator é uma qualidade facilmente identificável: é a sua potência nervosa e muscular.
(...) estudar a energia do ator, portanto, significa examinar os princípios pelos quais ele pode modelar e educar sua potencia muscular e nervosa, de acordo com situações não cotidianas.

Com isso exige-se uma relação integral do corpo-mente que se revela corpo em vida, pois deve-se viver a “realidade” do Orixá em sua totalidade arquetípica/mítica/corporal.

questões estéticas e exemplos práticos

Sobre a sua relação com a antropologia teatral Mestre Augusto observa que:

A influência da antropologia teatral é enriquecedora, é uma importante fonte de informação. Antes de conhecer Eugênio eu trabalhava com os movimentos dançados dos Orixás, com seus símbolos e os levava também até uma visão contemporânea, que para mim formava parte dessa cultura brasileira. Depois de conhecer Eugênio fui transformando meu trabalho até uma dimensão mais teatral, mais de ator bailarino. Isso foi um enriquecimento muito grande porque aprendi a conhecer outros valores e outras particularidades culturais dentro do que já sabia a partir das riquezas que essas danças nos oferecem. (Augusto Omolu, entrevista concedida em janeiro de 2010)

Para exemplificar aponto alguns aspectos do Orixá Ogum²⁴: na sua dança devemos ter claro o que estamos cortando com as duas espadas, não é qualquer coisa, mas o inimigo. Quando Ogum vira de um lado para o outro ele esta se desdobrando em dois guerreiros, o corte de suas espadas é impiedoso e objetivo, forte e preciso. Isso acompanhado de passos que saem do chão e para o chão voltam, passos que não titubeiam que são precisos nos giros e nos saltos, eles acompanham a dinâmica dos braços que não simbolizam, mas que são definitivamente as espadas do guerreiro. O corpo inteiro age com essa certeza/clareza que é inteiramente presente no corpo e na mente. Em outras palavras é o corpo/mente do ator e ou bailarino que não apenas dança, mas que dá significado, que interpreta representando com veracidade e fé e crença e desejo, principalmente com toda a energia que uma ação desta requer.

²⁴ Apontamento a partir da vivência no seminário 2010.

Para o Mestre Augusto seus seminários não são aulas de dança são momentos de treinamento de pré-expressividade, pois ele condiciona o corpo/mente para ações que envolvem força e explosão, ritmo e dinâmica, energia e concentração: a pré-expressividade organiza a energia do ator/bailarino dando-lhe consciência e a produção dessa conscientização proporciona ao intérprete qualidades para a cena.

Como esclarece o professor Gilberto Iclê, tanto para a teoria quanto para a prática do trabalho do ator, nenhum outro termo parece mais consistente dinâmico e imanente à Antropologia teatral do que o conceito de Pré-expressividade,

Para Eugênio Barba “O trabalho sobre a pré-expressividade do ator serve para criar um corpo-em-vida que não seja idolatrado como um valor em si mesmo. Tem valor porque guia o ator e o espectador a descobertas de significados não óbvios na representação”. (BARBA, 1994 apud SAUL, 2007, p. 87)

Falando ainda de Ogum é necessário ter internalizado que é um deus guerreiro, ele é determinado, impiedoso, está freqüentemente à frente de batalhas com suas espadas e seu escudo se defendendo e atacando, em ambos os casos o seu corpo está forte, viril e vivaz. É aquele Orixá que sempre é convocado para cortar as demandas, ele vai na frente abrindo os caminhos. Não é a toa que os filhos de Ogum são reconhecidamente impetuosos e arrogantes, decididos e impiedosos, porém verdadeiros e companheiros.

Todas essas características são exigidas no momento de execução da dança deste Orixá. Como já dissemos, isso não só aparece no gesto de cortar apenas, é o cortar com decisão e precisão, está na curvatura exata da coluna para que fique clara a intenção, está na flexão do joelho que serve para dar sustentação e agilidade nos momentos de fluxo, por outro lado, está também nos focos do olhar e da respiração, sim, porque os olhos têm que acompanhar a espada e ver exatamente onde esta desferindo o golpe, ou para perceber a altura do escudo e a distância deste em relação ao corpo e que tipo de curvatura é necessária para que este escudo sirva ao seu propósito proteger o corpo de ataques de outras espadas. Segundo Barba

A exatidão com que é desenhada a ação no espaço, a precisão com que é definido cada traço, uma série de pontos de partida e de chegada precisamente fixados, de impulsos e contra-impulsos, de mudanças de direção, de sats, são as condições preliminares para a dança da energia (Barba apud Ferracini, 2010).

O entendimento dessa partitura corporal é um elemento metodológico fundamental para a execução orgânica pelo corpo/mente/espírito. Essa construção da corporalidade do Orixá faz parte do processo de Mestre Augusto que transfigura para a dança e para o teatro informações que contribuem para a preparação cênica. Sobre a constituição de partituras é possível afirmar, com Barba, que elas são:

- a força geral da ação, seu ritmo em linhas gerais (início, ápice, conclusão);
 - a precisão dos detalhes fixados: definição exata de todos os segmentos da o ritmo, a velocidade e intensidade que regulam o tempo de cada ação e de suas articulações (sats, mudanças de direções, diferentes qualidades de energia, variações de velocidade);
 - dínamo segmento. É métrica da ação, o alternar-se de longas e curtas, de tônicas e átonas;
 - orquestração da relação das diferentes partes do corpo.
- (idem)

A Dança dos Orixás não deve ser confundida com dança-afro nem com dança africana, ela deve sim ser entendida como uma dança brasileira que tem uma ancestralidade na África Yorubá, Jeje, Angola e Congo, mas que foi formada e desenvolvida aqui no Brasil e que por isso merece um olhar mais atento por parte dos artistas cênicos principalmente atores e bailarinos.

dança – treinamento

Uma questão fundamental no trabalho de Mestre Augusto é o treinamento corporal/físico e mental. Tal prática ele já havia adquirido, com mestre King e na sua carreira como bailarino do BTCA (Balé Teatro Castro Alves), o que ganhou reforço dentro da ISTA (escola Internacional de teatro Antropológico) e do Odin com Eugênio Barba.

O treinamento é a semente escondida da qual, depois, brota a planta com os frutos visíveis, isto é, o espetáculo. O treinamento permite atingir determinadas capacidades, determinados objetivos de condicionamento físico, mas, sobretudo, é o melhor momento da liberdade que permite se jogar à descoberta sem pensar no julgamento... O treinamento não ensina a ser ator, a interpretar uma máscara de *Comedia Dell'Arte* ou a interpretar um papel trágico ou grotesco, não dá a sensação de conhecer algo, de adquirir habilidades. O treinamento é um encontro com a realidade que se escolheu: qualquer coisa que se faça, faça-a com todo o seu ser. Por isso falamos de treinamento e não de escola ou de um período de aprendizagem.(BARBA, 91, p. 56)

Para Mestre Augusto a mente é um forte aliado no processo de trabalho/pesquisa como diz freqüentemente “pense no que vai fazer, não simplesmente faça...”, esse pensar que é o olhar interno, a atenção e a concentração, está ligado aos pés que tem para cada Orixá uma postura e cuja função de deslocamento espacial é fundamental, tem haver com as mãos e braços que a cada desenho dirigem a percepção para um determinado estado do corpo e do Orixá, enfim para a organicidade do corpo mítico.

...uma forma de se mover no espaço é uma manifestação de um modo de pensar: é o movimento do pensamento desnudado. Analogamente um pensamento também é movimento, uma ação – isto é, algo que sofre mutação, que começa num lugar para chegar a outro, seguindo rotas que abruptamente mudam de direção. O ator pode começar do físico ou do mental, não importa desde que na transição de um para outro, uma unidade seja reconstituída. (BARBA, 95).

O estudo da “técnica” da Dança dos Orixás de maneira sistemática e cotidiana, enquanto treinamento é um dos diferenciais em relação à dança do Candomblé. A técnica é a priori a diferença entre o ator e o homem comum, ela é marcadamente perceptível quando olhamos a ambos executando uma ação equivalente das mais simples às mais complexas. Aqui consideraremos que a dança do Candomblé insere-se no “contexto cotidiano” com os filhos(as)-de-santo, na dança do Candomblé, executando a dança de forma ritual. Enquanto que a Dança dos Orixás técnica será a extra-cotidiana.

No contexto cotidiano a técnica do corpo está condicionada pela cultura, pelo estado social e pelo ofício. Em uma situação de representação existe uma diferente técnica do corpo. Pode-se então distinguir uma técnica cotidiana de uma técnica extra-cotidiana. (idem)

É interessante apontar que na Dança dos Orixás não acontece diferenciação, como na dança do Candomblé, ou seja, os filhos (as)-de-santo/ dançadores dançam de um jeito e os Orixás corporificados de outro. Na dança técnica/artística/estética, esta dicotomia não existe, os dançantes experimentam todas as etapas e ainda mais.

Pertence ao universo das Danças dos Orixás, no contexto artístico, uma prática corporal intensa, ou seja, estar na sala de aula fazendo exercícios físicos como alongamentos, fortalecimentos e aquecimentos, repetição de movimentos isolados, composição de seqüências coreográficas e a repetição delas, exercícios de improvisação e criação de cenas e ou *partituras corporais* tudo isso em consonância com os ritmos e

cantos tocados pelos percussionistas sempre com a reflexão do processo, em outras palavras uma abordagem, uma pesquisa, uma experimentação e uma conseqüente reflexão sobre os dados extraídos.

Uma partitura de ações físicas e vocais na qual a sucessão dos detalhes seja fixada de maneira iniludível obriga a uma disciplina que parece negar o livre fluir da vida, da espontaneidade do ator, até mesmo a sua individualidade. Ao contrário, a alma, a inteligência, a sinceridade e o calor do ator não existem sem a precisão forjada pela partitura.

O nível pré-expressivo, é aquele que o ator trabalha, em seu treinamento cotidiano, sua energia, sua presença, “o bios de suas ações e não seu significado” (BARBA, 94) .

Mestre Augusto tem uma formação no balé e na dança moderna e isso proporciona-lhe uma forma de preparação corporal endereçada nessas técnicas. É interessante perceber como ele adapta muitos desses exercícios para as necessidades corporais que a Dança dos Orixás exige. Preocupando-se com uma semiótica do corpo e do movimento: existem muitos exercícios para o ombro e escápulas porque todas as Danças dos Orixás/africanas têm como base necessária um jogo de ombros e uma movimentação das escápulas muito forte. Outra necessidade é a do joelho que precisa estar bem lubrificado, alongado e resistente porque muitos movimentos e gestos são executados em flexão, desde uma flexão muito baixa quanto uma flexão quase alta. Outra necessidade muito premente é a da coluna que num momento está ereta e no outro está curvada, em outro arqueada e no outro dobrada, e em outros até torcida fazendo também movimentos curvilíneos para lateralidade e frontalidade.

Isso tudo não acontece isoladamente, mas ao contrário juntando/ confluindo, constituindo a tridimensionalidade do corpo africano e conseqüentemente do brasileiro. A Antropologia teatral apóia as relações de troca entre as técnicas sejam elas de que lugares forem, contanto que a elas subsistam as confluências.

Para dar-se conta não das técnicas mas sim da técnica das técnicas nos concentramos em repetir os critérios do processo criativo, aqueles princípios-que-retornam substancialmente iguais nas distintas tradições e nas distintas escolhas estéticas que estudamos na Antropologia teatral. (BARBA, 95)

Aqui justifica-se a mistura dos princípios, e ou estéticas/técnicas, que Augusto promove para trabalhar o corpo do dançante. É importante apontar aqui que Mestre Augusto no seu processo teve e tem a oportunidade de conhecer outras técnicas

corporais de outros artistas pelo mundo afora tanto nas suas atividades individuais quanto nas com o Odin, ressalto isso porque ele não mais tem como fonte primordial o balé clássico e o a dança moderna, mas sim as artes corporais orientais além das técnicas teatrais.

Ele entende e nos proporciona tal entendimento sobre os princípios que retornam, ou seja, todas as técnicas corporais sempre desenvolvem estratégias para que as partes mais exigidas do corpo daquele que pratica receba uma atenção e cuidado, para ficar mais forte, mais flexível, mais resistente a impactos, mais veloz, mais vivo, mais presente e mais cômico.

Este conjunto de necessidades físicas para uma boa execução, tanto estética quanto para a saúde do corpo, exige o despertar do corpo/mente com uma qualidade de exercícios de preparação e fortalecimento visando à resistência e o aquecimento, em outros termos, para a entrada na Dança dos Orixás mesmo. Quem vivencia se considera corporal e mentalmente transformado para a movimentação dos Orixás, juntamente com a sua dramaturgia e ações.

O corpo dilatado é um corpo quente, mas não no sentido emocional ou sentimental. Sentimento e emoção são apenas uma consequência, tanto para o ator quanto para o espectador. O corpo dilatado é acima de tudo um corpo incandescente, no sentido científico do termo: as partículas que compõem o comportamento cotidiano foram excitadas e produzem, mais energia, sofreram uma incrementação de movimento, distanciam-se, atraem-se opõem-se com mais força e mais velocidade em um espaço mais amplo. Tudo isso fascina e às vezes engana; acredita-se que se trata somente de 'corpo', de ações físicas e não mentais...mas um modo de mover-se no espaço manifesta um modo de pensar. É um movimento do pensamento que se torna visível. Ou movimento que guia o pensamento. (BARBA, 1994)

Além desses aspectos é relevante apontar a necessidade da repetição e do exercício cotidiano como fortes instrumentos de preparação do corpo/mente para a energia, a postura, a respiração, a força, o ritmo, enfim, para características que marcam a composição da ação física e das partituras corporais.

O exercício ensina a repetir. Aprender a repetir não é o problema. O problema é saber executar uma partitura sempre com maior precisão. É importante descobrir e motivar novos detalhes, novos pontos de partida dentro da partitura. (idem)

É pertinente aqui o apontamento de Ferracini²⁵ enquanto adepto desta metodologia;

Não simplesmente o seu corpo, mas o seu corpo-em-vida, como diz Eugênio Barba. O corpo-em-vida [...] O treinamento cotidiano é o arar da terra desse corpo-em-vida. É o espaço que o ator tem para trabalhar, não a personagem, nem a cena ou o espetáculo, mas a si mesmo; tanto esses laços e essas ligações fundamentais de seu corpo com sua alma, como o modo operativo de transformar suas emoções em corporeidades. [...] este processo determina o nível pré-expressivo²⁶, no qual o ator trabalha, em seu treinamento cotidiano, sua energia, sua presença, “o bios de suas ações e não seu significado” como nos coloca Eugênio Barba. (Barba apud Ferracini, 1998, p. 62/3/4).

Depois de um período experienciando e vivenciando este trabalho é possível compreender que o momento do aquecimento/alongamento, pode ser feito a partir de qualquer base que seja de domínio do ministrante. Esse tipo de preparação não acontece no terreiro/barracão porque lá a dança tem outros estímulos correspondentes às necessidades específicas do ritual e da cultura religiosa. Mesmo que haja paralelos à dança artística, isto é, uma necessidade de resistência devido às várias horas de dança nas festas e em alguns rituais, isso não requer do membro uma preparação corporal com exercícios físicos aquecimentos etc. no barracão/roça/terreiro esta preparação dá-se a partir da imersão espiritual e da crença.

Os exercícios são como amuletos que o ator traz consigo, não para exhibir, mas para extrair determinada qualidade de energia da qual lentamente se desenvolve um segundo sistema nervoso. Um exercício se torna memória e age através do corpo inteiro. (idem)

Entretanto o mais importante nesses trabalhos é precisar a atenção para aqueles pontos do corpo que na hora da execução da Dança dos Orixás são mais exigidos, como já foi dito principalmente os ombros, a coluna os joelhos e os pés.

Interessante apontar o trabalho das diagonais, que promovem a dilatação do corpo, sempre feito com uma “dança-afro”²⁷, isto é, movimentos que juntam à criação pessoal do ministrante movimentos dos Orixás sem necessariamente uma seqüência, porque a

²⁵ Renato Ferracini, grupo Lume, Luis Otávio burnier....

²⁶ Conceito utilizado por Eugênio Barba para definir um nível básico de organização comum a todos os atores.

²⁷ Aqui guardadas todas as controvérsias sobre a nomenclatura, conceito: podemos citar o próprio Augusto e a pesquisadora professora Inaicyra Falcão dos Santos.

intenção é elevar a temperatura do corpo e o combustível é o ritmo fortemente marcante e necessário dos percussionistas.

O exercício é uma ficção pedagógica. O ator aprende a não aprender a ser ator. Não aprende a atuar. O exercício ensina a pensar com o corpo-mente. Os exercícios ensinam a executar uma ação real (não realística e em si mesma real)
Os exercícios ensinam que a precisão da forma é essencial para uma ação real. O percurso entre estes dois pontos não é linear e sim rico de peripécias de mudanças, de saltos e curvas e contrastes. (idem).

Na Dança dos Orixás existem alguns posicionamentos dos pés que compõe o estado e a estrutura do corpo do Orixá. Assim o Mestre sempre chama atenção para que os pés estejam “atentos e inteiros” no conjunto do movimento, porque, são eles que promovem a locomoção.

Como diz muitas vezes no seminário fique atento para os seus pés: “os pés pensam”. As diversas fases dos exercícios criam a materialização do próprio corpo como algo não sectarizado, no sentido de uma parte ser mais importante que outra.

O pé expressa um tipo particular de vida como em um microcosmos. Porém ainda que a primeira vista o pé desnudo possa parecer livre ele não deve levar-nos ao engano: em todas as formas do teatro codificado o pé desnudo é obrigado a deformações ou a posições deformantes como se levasse um tipo particular de calçado.
São estas deformações as que permitem a variação do equilíbrio, as especiais formas de caminhar e manter uma tensão distinta em cada parte do corpo. Tanto quando estão envoltos por calçados especiais, como quando são deixados em liberdade, os pés são os que decidem a forma do corpo e movimentação pelo espaço.(BARBA, 94/95)

Barba vendo um artista cênico japonês; percebe um intenso treinamento de equilíbrio postural, da posição da coluna em relação ao tronco, do leve arquear dos joelhos, reforçando este desequilíbrio, e remetendo o peso do corpo para a base do pé. Observou que algo parecido ocorria com seus atores. Nas aulas sobre o caminhar solicita que o ator procure de um novo equilíbrio, que deveria ser o utilizado pelo ator, diferentemente do andar comum.

preparação física e formação corporal - corpo/físico e corpo/mente

Abro este tópico criando estas duas designações, a partir da minha experiência como artista cênico e das vivências no contexto Salvador, pois considero-as eixos importantes

nas nossas discussões. Assim estabeleço as características singulares entre *preparação física e formação corporal*, a partir da metodologia da Dança dos Orixás.

A preparação física está ligada a esses momentos de aquecimento e de alongamento e aos momentos das diagonais quando o Mestre Augusto, trabalha exaustivamente movimentos dos mais diversos tipos misturando movimentos dos Orixás com movimentos inspirados nos Orixás, transformados pela sua forma de criador intérprete.

Esses exercícios acontecem normalmente explorando as várias qualidades do corpo, a expressão, a representação, a resistência, a superação de esgotamento, sempre em diálogo permanente com a música dos percussionistas. Tal trabalho exige que o dançante explore sua expressividade enquanto faculdade do corpo até o máximo de suas possibilidades. A professora Renata Meira com a sua pesquisa oferece oportunidade para um diálogo frutífero segundo ela,

O primeiro elemento de expressão é o próprio corpo. Corpo que se movimenta das extremidades em direção ao centro ou que expande em movimentos do centro para as extremidades. Corpo formado de partes, como as pernas, braços, tronco, cabeça, rosto e vísceras. Partes que assumem posições no espaço desenhando linhas e curvas, aproximando e distanciando de outras partes do corpo, de outros corpos e de objetos e adereços. O estudo das articulações e sua amplitude de movimento, sempre relacionado às impressões corporais, têm o objetivo de desenvolver a consciência do corpo, ampliando o conhecimento acerca dele e sensibilizando a percepção do movimento. (MEIRA, 2010)

A exigência do mestre neste momento é de que o corpo entre num estado catártico que é provocado pela exaustão, pela exigência de coordenação motora, pela velocidade em vários níveis, exigência também para que o dançante acompanhe o ritmo proposto, entre na dinâmica solte o corpo desamarre os fios sociais, religiosos, políticos, artísticos. Neste trabalho de diagonais estabelece-se uma sorte de ritual devido à constância, ao fluxo de movimentos ao tanto de transpiração, em outras palavras, os corpos choram e chovem, escorrem e derretem. A respiração não suporta o corpo ou o corpo não suporta a respiração, diante disso é necessário transcender.

Após o aquecimento, alongamento e diagonais entramos num outro estágio, o da *formação corporal*. A Dança dos Orixás tem seus próprios códigos com forma e conteúdo característicos e tem plenas condições de instaurar nos corpos aspectos técnicos e conceituais através da sua própria *poética*. Na Dança dos Orixás existe uma poética, isto é um processo para a criação de um corpo mítico como o de um rei, ou uma

rainha, ou de um guerreiro ou de uma sereia. Para criar um corpo de Orixá é necessário agregar conceitos e fundamentos práticos como o gestual, a relação mítica e as ferramentas de cada Orixá. Isso só acontece quando confluem as impressões e expressões do corpo-em-vida. Faz parte das intenções de Mestre Augusto estimular o dançador a “pensar sua própria prática enquanto corpo em vida, enquanto corpo em treinamento e enquanto corpo em cena”. (MEIRA, 2010).

Além disso, é necessário que estejam completamente acesas as faculdades: neste momento continua o diálogo com a professora Renata Meira, que como veremos desenvolve uma metodologia de análise do movimento própria mas que dialoga proximamente com Barba e Burnier²⁸ outro brasileiro com seu trabalho arraigado na Antropologia teatral.

Para a professora as *impressões* podem ser entendidas como as faculdades intra-corporais, ao passo que as *expressões* como as formas observadas extra-corporais que são os aspectos físicos e mecânicos, independente de ser artista ou espectador.

Falamos de cinco vias para sistematizar o conhecimento corporificado das impressões - sensorial, mnemônica, imagética, emotiva e cognitiva. Estas impressões são mobilizadas em íntima relação com as ações corporais e são interdependentes. A emoção, a memória e a imaginação são sempre mobilizadas nas atividades que colocam o corpo em movimento, juntamente com as sensações e o conhecimento. As considerações apresentadas sobre as impressões apontam possibilidades de desenvolver o trabalho corporal mobilizando o universo interno do artista. Com isso deixamos claro que as palavras escolhidas nesse texto estão enraizadas no contexto da experiência e não apenas em teorias disciplinares. (idem)

Nesta articulação é pertinente relacionar as chamadas de Mestre Augusto de que devemos ficar atentos para tornar visível o invisível o que revela as ações corporais e as relações do dançante com as suas próprias questões corporais. Incorporação: conforme o Mestre Augusto aborda em seus seminários é paralelo aos conceitos de representação e de interpretação. Considerando que o conceito de representação está nas bases de Barba e Burnier enquanto que interpretação está nas bases de Stanislavski .

Encontramos um diferencial neste conceito de incorporação proposto por Mestre Augusto, pois tal sentido tem correlato imediato com a cultura do candomblé e suas matrizes africanas.

²⁸ Luis Otávio Burnier, falecido, fundador do grupo LUME

No terreiro não há representação do Orixá quando ele vem a terra, a incorporação estabelece crença na energia do Orixá que está presente. Dessa maneira são conduzias as instruções nos seminários, nos é exigido freqüentemente que incorporemos a energia do Orixá e isso significa estar de posse consciente do arquétipo e do gestual do Orixá.



Foto retirada da internet – aula de Mestre Augusto em algum lugar a Europa



Foto retirada da internet – aula de Mestre Augusto em algum lugar da Europa

HISTORIOGRAFIA

A dança estava tão intrinsecamente ligada à cultura ancestral africana que, com certeza, poderíamos considerá-la como mais um órgão que tivesse em seu corpo (ASSIS).

Desvelamento do candomblé e das nações de candomblé - ocupação do povo negro-africano em Salvador/Bahia /Brasil; hegemonia Nagô e as inter-relações com outras nações: Jeje, Angola, Congo

Neste momento trago as abordagens que dizem respeito à relação da religião com a arte e vice versa. Em Salvador pude visualizar o relacionamento intrínseco entre a dança artística e a dança religiosa. Mesmo concordando com Mestre Augusto e os interlocutores que não seja necessário conhecer e muito menos ser do candomblé para praticar a Dança dos Orixás para mim ou na minha vida foi necessário para responder a uma sensação subjetiva. Quando comecei a freqüentar as festas de Candomblé, a visualidade que pode ser traduzida em impressões do trabalho artístico tomou outra dimensão, pois, percebi singularidades que proporcionam o distanciamento entre uma e outra. Entretanto, também reconheci os gestos e os passos que “aprendemos” no seminário e as resignificações das danças de cada nação dentro das casas de santo e da dança artística.

As festas de Candomblé ofereceram para a pesquisa a *matriz estética das danças*, o que acrescentou conhecimento às leituras de pesquisadores sociólogos, antropólogos e artistas. Neste contexto me foi revelada outra realidade acerca do mundo dos Orixás, isto é, de que existem outras nações culturais da diáspora africana cuja existência influi consideravelmente na sociedade religiosa local, conseqüentemente nas relações interpessoais éticas e estéticas.

Os cantos e movimentos de *nações* diferentes apontam para novas corporalidades com ritmos, dinâmicas, qualidades e para posturas corporais singulares. Porém, mesmo tendo diferenças singulares entre as práticas litúrgicas e cerimoniais na essência todas fazem referências aos mesmos Orixás.

Movido por conversas e discussões sobre as *nações* de candomblé, senti a necessidade de ter esclarecimento do contexto que proporcionou a estruturação deste conceito, reconhecendo seus envolvidos, a configuração das comunidades religiosas

como também sociais e políticas do povo negro-africano e conseqüentemente do povo negro-brasileiro.

Considerando o fato de que o meu trabalho não é histórico/sociológico pretendo aqui apontar sucintamente trechos que esclarecem minhas dúvidas e que de certa maneira clareiam questionamentos e argumentações surgidas no seminário sobre Dança dos Orixás de Mestre Augusto. Nesta discussão interessa-me, sobretudo, pontos que abordam a reunião, a vinda, a nova reunião e a proliferação, em outras palavras as confluências entre “nações africanas” que ofereceram esta designação para os candomblés e contemporaneamente está refletida no fato de cada casa/barracão/terreiro tornou-se uma “subnação”.

Edson carneiro (2008) comenta que

A identidade no candomblé segue soluções étnicas chamadas de nações de candomblé. Não são em momento algum transculturações puras ou simples são expressões e cargas culturais de certos grupos que viveram encontros aculturativos intra e interétnicos, tanto nas regiões de origem quanto na acelerada dinâmica de *formação da chamada cultura afro-brasileira*. (CARNEIRO, 2008, p. 28)

É possível encontrar no texto de Parrés (2006) uma interessante discussão acerca desta questão Segundo ele

Os traficantes e os senhores do Brasil foram responsáveis por uma série de denominações. Uma e outra das facetas do tráfico se combinaram para, sobre o denominador comum da escravidão, anular as peculiaridades nacionais das tribos africanas, desse modo os escravos chegados ao Brasil encontravam uma pluralidade de denominações de nação – umas internas (entre eles) outras metaétnicas (externas) – que lhes permitia múltiplos processos de identificação. Maria Inês de Carvalho Soares utiliza o conceito de *grupo de procedência* para referir-se ao conjunto de povos englobados sob uma mesma denominação metaétnica. Essa autora distingue entre o uso do termo “nação” como emblema da identidade de procedência (nação angola, nação mina) e o uso do termo nação como referência a uma identidade étnica (nação ketu, nação makii).

Por outro lado cabe notar que as denominações metaétnicas (externas) impostas a grupos relativamente heterogêneos, podem com o tempo, transformar-se em denominações étnicas (internas), quando apropriadas por estes grupos e utilizadas como forma de auto-identificação. Assim a formação de *nações africanas* no Brasil é aqui entendida especialmente como o resultado de um processo dialógico e de contraste cultural ocorrido entre os diversos grupos englobados sob as várias denominações metaétnicas. (PARRÉS, 2006, p.25/26/27).

A partir desta discussão proponho um diálogo com Edison Carneiro que mostra como foi formado candomblé na Bahia a partir de matrizes diversas oriundas do continente africano, com isso é possível perceber inclusive, como foi formado o conjunto do povo baiano e conseqüentemente do povo brasileiro. Esse povoamento do Brasil forjou novos e criou outros tantos modos e meios de arte e religião.

O desenvolvimento, econômico e político impôs modificações substanciais na primitiva localização de escravos no território nacional, foram as sucessivas mudanças de interesse econômico que realmente transformaram o país num cadinho de tipos físicos e de culturas da África. As cidades de todo o país reuniram, nessa dinâmica de transferências de mãos de obras negras de norte a sul, elementos de todas as tribos, quer agregados à camuflagem do senhor, quer alugados a particulares, quer trabalhando por conta própria, quer engajados em explorações de tipo industrial. As levas de negros chegados da África ajuntavam-se, em toda a parte, cada vez em proporção maior aos negros crioulos, nascidos e criados no Brasil. (CARNEIRO, 2008, p. 8/9).

Compartilhando um pouco mais das idéias do autor, ele aponta que o tráfico preparou o terreno no Brasil, proporcionado o intercâmbio lingüístico, sexual e religioso entre escravos e ex-escravos sendo que todos tinham as suas religiões particulares. O cume deste movimento deu-se, na Bahia, com a chegada em massa dos negros nagôs muito próximo do final do século XVIII, época em que os mineradores, desinteressados das minas, descartaram a comunidade procedente da Costa da Mina, recusando-se a pagar pelos negros, os preços exigidos pelos traficantes.

A religião dos nagôs, com as suas divindades «já quase internacionais», como diria Nina Rodrigues, haviam dado o padrão para todas as religiões dos povos vizinhos, com a ajuda das divindades "apenas nacionais-" dos jêjes, — isto é, *todos os negros procedentes do litoral do Golfo da Guiné professavam religiões semelhantes a dos nagôs*. Como reflexo do estado social que haviam atingido na África e do conceito que deles se fazia no Brasil, os nagôs da Bahia logo se constituíram numa espécie de elite e não tiveram dificuldade em impor à massa escrava, já preparada para recebê-la, a sua religião, com que esta podia manter fidelidade à terra de origem, reinterpretando à sua maneira a religião católica oficial. A presença de bom número de jêjes entre os escravos da Bahia serviu a esse propósito. E, quanto aos negros muçulmanos (*malês*), que poderiam ser os êmulos dos nagôs, afastavam de si a escravaria, dado o seu extremado sectarismo, como iriam atrair sobre si, mais tarde, as iras de toda a sociedade. (idem)

O modelo nagô arraigou-se por todos os lugares e devido à sua marcante e decisiva preponderância sobre os jêjes, mais antigos no Brasil, tornaram-se a referência de culto

religioso na Bahia e em Pernambuco, enquanto que no Maranhão com os jêjes tiveram igualdade de condições.

A partir desta indicação de Edison Carneiro sobre a hegemonia nagô faz-se necessária uma discussão breve, sobre essa questão que é definidora do quadro religioso/artístico/social dos barracões/roças de candomblé de Salvador no século XX e XXI. Qual seja a de esclarecer que no Brasil havia a presença de outras nações antes dos jejes e nagôs. Esse fato colabora com a moldagem da cultura multiculturalizada do “Brasil negro” e da sua cultura religiosa que é o Candomblé. Essa moldagem se deu por uma espécie de “bricolagem”.

Creio que essa cultura jeje-nagô levou os africanos da Costa da Mina escravizados na Bahia a absorver mais facilmente algo que encontraram nas terras brasileiras e que muito lhes facilitou a tarefa. Quando os nagôs chegaram à Bahia já encontraram uma tradição de base jeje bem implantada, com alguns elementos fundamentais, como a organização espacial do terreiro e os ritos de iniciação bem estruturados, com sua terminologia bem estabelecida de base angolana e congoleza, e dela absorveram “fundamentos”, procedimentos, iconografias e terminologias. (SILVEIRA, 2006, p. 459)

O professor Renato Silveira (2006) aponta com pertinência a partir de Yeda Castro, pesquisadora Angolana, que *“a estrutura religiosa do Candomblé da Bahia é muito semelhante a dos ‘hunkpame’ ou conventos daomeanos*. Esse apontamento esclarece as configurações de cada uma dessas nações e como cada uma contribuiu com a sua ética naquilo que é pertinente às crenças religiosas e conseqüentemente a estética enquanto formas de desenvolvimento dos rituais e da liturgia.

A literatura afro-brasileira tem sofrido, até recentemente, de uma certa tendência a privilegiar os terreiros que supostamente preservaram a “pureza” da tradição africana, valorizando suas divindades africanas como Orixás e voduns, mas sem prestar a devida importância às adaptações e às influências locais do candomblés mais “misturados”. A proliferação no candomblé das entidades brasileiras chamadas caboclos – sejam espíritos de índios, sejam encantados associados a tipos populares como boiadeiros, pescadores, marinheiros etc., mas em todo caso entidades criadas no Brasil - embora sua presença em alguns cultos de origem africana possa ser muito mais antiga. (PARRÉS, 2006, p.306)

Edison Carneiro observa acerca das designações das palavras Candomblé, Macumba, Batuque, Tambor²⁹ que até mesmo nessas designações se reflete a assimilação desses cultos pela sociedade brasileira, o que os torna podemos dizê-lo com absoluta certeza – nacionais, de existência somente possível no Brasil, e não mais africanos. (CARNEIRO, 2008, p. 13)

O “panteão” ou a identidade dos espíritos é ao que tudo indica aquilo que distingue e peculiariza as diversas “nações de Candomblé”. Atualmente nos inúmeros terreiros jeje-mahis baianos é comum encontrar o culto de uma complexa variedade de divindades, tanto voduns como Orixás, com características diferenciais às vezes sutis e outras mais aparentes.

Justapostas a esses voduns cultuam-se também uma série de Orixás nagôs, especialmente as yabas ou Orixás femininos, resultando num panteão misto, freqüentemente chamado “nagô-vodum”. Essa justaposição interétnica, que caracterizou não apenas as casas jejes como também, de um modo geral, o processo formativo do candomblé, poderia ser interpretado, como uma dinâmica inspirada no princípio de agregação, operativo no sistema religioso vodum da área gbe. (PARRÉS, 2006, p. 278)

O panteão nagô-vodum dos terreiros jeje-mahis contemporâneos, apesar da presença à margem dos caboclos e da complexa agregação de Orixás nagôs – dinâmica aparente na área gbe desde muitos séculos atrás e cujo desenvolvimento no Brasil deu-se no decorrer do século XIX - caminha singularizando-se por intermédio da identidade de algumas divindades como os voduns, estes que possuem nomes e exigem práticas e rituais especiais. *Apesar de todas as suas transformações e processos miméticos com os Orixás nagôs, voduns como Sogbo, Azonsu e Bessen continuam constituindo o fator diferencial mais importante para demarcar o que seria a nação jeje de candomblé.* (idem, p. 306/7).

Quem são os jeje:

A identidade dos terreiros jejes articula-se em primeira instância nas suas divindades, os voduns. Por sua vez, o culto dos voduns comporta uma diversidade de modos de expressão, como a língua e os cantos, os ritmos de tambor, as danças, o vestuário, o comportamento e interações sociais dos voduns e dos membros da comunidade religiosa, as oferendas, assim como uma série de segmentos rituais ou obrigações, em que é possível identificar

²⁹ Como esse não é foco fundamental indico que as minúcias desta discussão encontram-se nas pags. 12/13 do livro de Edison carneiro.

elementos que distinguem as práticas jejes daquelas de outros terreiros. (ibidem, 315).

Discorro um pouco mais sobre a noção de que a formatação dos Candomblés do Brasil, ou seja, esse modelo de mistura de espíritos e o seu culto num único espaço seja exclusividade deste país. Segundo suas pesquisas, Parrés explica que

especialistas religiosos jejes, com suas experiência e memória das tradições do culto de voduns na área gbe, proporcionaram importantes referentes para a institucionalização do candomblé. A justaposição de várias entidades num mesmo templo e a *organização de performance ritual seriada*, características do candomblé contemporâneo, encontram nas tradições voduns da área gbe um claro antecedente desde pelo menos o século XVIII... portanto, a constituição de cultos de múltiplas divindades não seria, como tem sustentado a literatura, apenas uma “invenção” local resultado das novas condições socioculturais do Brasil, especificamente da Bahia mas encontraria no culto de vodum na África um modelo organizacional que teria sido replicado por vários grupos étnicos com suas divindades particulares. (ibidem, p. 19 – grifo meu)

É possível argumentar diante deste relato do professor Parrès, que, mesmo que esse modelo de culto tenha uma matriz na África gbe, esse fator não é o único porque no Brasil as condições do povo negro estava atrelada à cultura econômica e ideológica escravista. Esses fatores são indispensáveis para pensar e refletir sobre essas configurações, mas é inegável a contribuição desta informação, pois demonstra a inteligência e a perspicácia da comunidade africana no sentido de ter generalizado uma prática que era presente numa determinada região africana. Outro aspecto levantado, ainda como argumento acerca do que diz Parrès, é que a configuração ética e, principalmente, a estética são sem dúvida exclusividade brasileira.

Para re-situar a conversa, ainda se mantém a discussão que relativiza o nagocentrismo nas comunidades de candomblé assim Costa Lima (apud Silveira, 2006) observa que *nem se pode ignorar, no processo jeje-nagô, a contribuição das culturas dos grupos étnicos de Angola e do Congo, e a pesquisa do CEAO (Centro de Estudos Afro Orientais) evidencia a extensão, nada desprezível, da participação daqueles grupos no candomblé jeje-nagô da Bahia.* (Lima apud Silveira, 2006, p.460)

É possível que elementos dos inquices angolanos cultuados na Bahia dois séculos antes da chegada em massa dos iorubás, tenham passado para a tradição baiana de keto. (SILVEIRA, 2006, p. 460). Ao lado da influência jeje, a influência dos congos e angoleiros parece, portanto ter sido maior do

que a literatura antropológica tem admitido, exigindo pesquisas específicas no setor.

Importante, também, é a presença de um outro grupo os Ijexá; segundo Silveira o Orixá Ibualama (Erinlé ou ainda Inlé) veio de Ijexá (Ijèsà), na região centro leste do país ioruba. Os ijexás eram guerreiros famosos que algumas vezes foram subordinados a Ifé, mas tinham tradições políticas, lingüísticas e culturais próprias, embora muito próximas das da capital espiritual da nação ioruba. (idem, p. 467).

De qualquer maneira, é evidente que o candomblé da Barroquinha integrou ao seu ritual ingredientes, estruturais e vocabulários que já estavam funcionando com sucesso por aqui, ao agregá-los às poderosas tradições vindas de várias regiões da Iorubalândia, particularmente quatro terminaram sendo as mais importantes: a tradição jeje-nagô; ioruba-tapá; Aon Efan, Ijexá. (ibidem, p.460).

Seguindo para o final dessa breve conversa sobre a supremacia nagô-ketu, recoro às palavras de Parrés, pois suas ponderações evitam a sensação de, uma inimizade entre as nações. Segundo ele no processo das relações sócio-religiosas as congregações jejes com as angolas, estão há muito tempo “medindo forças”, no sentido de afirmar sua presença, com os terreiros nagô-ketus, socialmente mais visíveis.

Parrès reconhece nessas relações sócio-religiosas o sentido contemporâneo do “politicamente correto”;

Logicamente os membros das casas nagôs-ketus “tradicionais” (ou aqueles que com elas se identificam) não gostam de falar em hegemonia nagô, ou em nagocentrismo e, cientes da sua influência generalizada no Candomblé, tendem a certo ecumenismo intra-africano, destacando a semelhança entre Orixás, voduns e inquices. (PARRÉS, 200, p. 320)

A abordagem a que me dediquei nesta secção foi no intuito é de esclarecer, minimamente, a composição das nações e suas contribuições para a sociedade religiosa que tornou-se fonte, principalmente na Bahia, para a constituição de uma cultura artística ímpar no país, e indo mais fundo no recorte encontrar as raízes das danças dos Orixás, desenvolvidas por artistas de muitas áreas como é o caso de Augusto Omolu .

Aqui abre-se uma fonte para futura pesquisa, isto é, promover uma leitura de cada nação, percebendo a totalidade das confluências e divergências em relação ao gestual, toques e cantos, como também às vestimentas. E após voltar para o campo artístico visualizar como, principalmente, o canto os toques e as danças são transfigurados para a

prática das artes cênicas, no caso da dança desdobrando-se para além da Dança dos Orixás, em dança-afro³⁰.

tradição e etnias - corporalidade africana

Neste tópico trato das origens africanas, mesmo que a cultura dos Orixás tenha uma configuração que lhe dá status de patrimônio brasileiro, não é possível suspender a idéia de que suas matrizes são africanas. Por isso cabe dialogar com idéia de *matriz estética*, inscrita nas formas de entendimento acerca da definição de uma origem social comum, enquanto território e lugar ao longo da história. Apresenta-se como uma família de formas culturais aparentadas, como se fossem “filhas de uma mesma mãe”, identificadas por suas características sensoriais e artísticas, portanto estéticas. (BIÃO, 1998, p. 48)

Diante disso entende-se a África como transmissora de uma história da arte na qual as expressões artísticas têm movimento e gestualidade, sendo perceptível na movimentação corporal e em outras expressões como as esculturas e as pinturas... “a arte africana transmite a força vital expressando-se dinamicamente e em movimento. A dança é a única que pode transmitir a transformação do objeto secreto misterioso, o espírito, em presença visual que se movimenta, que dança”. (Thompson apud Bárbara, p.76).

As danças africanas, como aponta Martins (2008), são compostas por três pilares, fundamentados pela filosofia e pela estética (...) esse conjunto funciona como mola propulsora da estética negra, seja nas artes, na religião, na vida cotidiana da comunidade; são eles: *a polirritmia ou múltiplos metros, o policentrismo e o holismo*. A cultura do candomblé assimilou esses pilares estéticos como herança dos africanos, e como a cultura do candomblé está inserida numa “cultura mais ampla”, isto é a brasileira, tal herança chega em todas as manifestações da vida dos afro-descendentes . (MARTINS, 2008, p. 118).

³⁰ Outro aspecto que se mostrou muito frutífero, foi a indicação “pequena”, mas muito forte das danças e atividades sócio-religiosas que antecederam o candomblé e os Orixás como o calundu e o candombe. Como relata Verger. A instituição de confrarias religiosas , sob a égide da igreja católica separava as etnias africanas. Os pretos de Angola formavam a Venerável Ordem Terceira do Rosário de nossa senhora das Portas do Carmo, fundada na Igreja de Nossa senhora do Rosário do Pelourinho. Os daomeanos (jejes) reuniam-se sob a devoção de Nosso Senhor do Bom Jesus das Necessidades e redenção dos Homens pretos, na Capela do Corpo Santo, na Cidade Baixa. Os nagôs, cuja maioria pertencia à nação queto, formavam duas irmandades: um de mulheres, a de nossa Senhora da Boa Morte; outra reservada aos homens, a de Nosso Senhor dos Martírios” (VERGER, 1981, p.28)

A partir das leituras de Barbara, Carneiro, Martins, Parrès e Verger é possível reconhecer princípios comuns de formação de artistas dentro da tradição das etnias africanas, nelas um artista aprende e apreende, na base da convivência e da coletividade. Determinadas danças são vividas e com as mesmas características, e aqueles dançarinos que acompanham tem liberdade de expressão e de interpretação, porém dentro dos limites do código que lhes foi transmitido.

A imitação e a interpretação corporal, dos conteúdos transmitidos produzem os fundamentos para o trabalho do artista. De posse desse conteúdo, que também fornece possibilidades de amadurecimento, o dançarino pode criar seu próprio estilo, isto é, o jeito de dançar, de se expressar e de jogar com o público.

Welsh Ashante³¹ apud Suzana Martin - observa que “... em todas as modalidades de dança africana existem traços culturais comuns, mesmo que sejam representadas por diferentes grupos étnicos. Além da polirritmia, do policentrismo e do holismo, há outros sentidos que constroem as bases de uma estética própria e complexa que valorizam, em geral, as danças africanas. (MARTINS, 2008, p. 120-121)

É possível inferir, então, que aspectos recorrentes no candomblé encontram ressonância nas danças africanas ocidentais. São aqueles *princípios que retornam*, como a importância do grupo, o uso do corpo, a gestualidade, a postura dos pés, a relação com a terra, a pulsação rítmica que dá origem ao movimento, a repetição dos gestos, além da mobilização social. Como é possível ver e vivenciar, a dança africana exige de todo o corpo uma movimentação incessante por meio de uma dinâmica normalmente intensa oferecendo para pernas, pés os braços possibilidades de movimentação sem pausas.

Assim é clara a exigência das articulações sobretudo dos joelhos e dos cotovelos que dão a impressão de amplitude ininterrupta, “a ampliação do movimento encontra-se em oposição a algo de interior que está imóvel” isso porque o dançante fica conectado com suas internalidades devido ao alto poder mobilizador dos corpos que deve sempre mexer-se por inteiro, esses momentos requerem alto grau de concentração, mas não uma concentração cinza ao contrário colorida e festiva para aquele que dança. Outro fato decisivo é a comunicação com a terra, com a mãe terra que nos sustenta, que nos abrange. (COURLANDER, 1981). *Os pés são quase sempre nus e batem o solo com toda a planta, num movimento de ida e volta que é transmitido ao corpo inteiro. O fato de bater com o pé todo agora, de não termos que fugir para outro mundo, um mundo de felicidade, como mostra o balé clássico com os pés que dançam apoiados na ponta e movimentos que nos inspiram leveza*

³¹ Welsh-Ashante no seu artigo commonalities in African Dance: Na Aesthetic Foundation (1985:71-82) .

e quase um mundo de visões. Pelo contrário, na dança de origem africana os movimentos do corpo nos falam da vida cotidiana, do trabalho dos homens e das mulheres, do ninar as crianças, do caçar, enfim, da vida voltada para aquilo que ela é. (BARBARA, 2002, p. 133 - grifo meu)

O ritmo e a ritmização na vida cotidiana, artística, religiosa e social, ou o ritmo das coisas da vida, promove uma percepção do tempo singular, pois, promove uma intrínseca conexão com a natureza e seus tempos que são em si e para si repetitivos, mas não contínuos e nem iguais. *A repetição do gesto nos permite entrar no movimento, de vivenciá-lo profundamente no nosso corpo a fim de encarná-lo em nós.* (idem, 134).

A dança na África e nas tradições da diáspora é uma fonte de conhecimento sensível, e sentimental, isto é, que abarca tanto as impressões quanto as expressões (Meira, 2010). O poeta Seghor escreve “Je dance l’autre, donc je suis” que significa quase literalmente “eu danço o outro, logo eu sou”. Sempre dando ênfase ao arraigado poder mobilizador que esta arte possui para o ser africano e suas raízes para fora do continente. Enfatiza a grande importância da comunicação que cabe ao corpo social que nunca é individualista.

Welsh Asante (apud Martins), referindo-se à dança africana, aponta para os critérios de avaliação, nos quais são dirigidos aos sentidos (senses):

Eles dão à dança africana o toque, o sentimento, a voz, e a emoção. Continuando explica que todas as formas e estilos de dança africana apresentam semelhanças; sejam urbanas ou rurais, tradicionais ou modernas, demonstrando muitas qualidades, e dinâmicas que formam um todo complexo, mas, caracteristicamente, cheias de detalhes sutis. (Asante apud Martins, 2008, p. 48)

Asante e Thompson (apud Martins) reconhecem na pulsação, quer dizer, no movimento, o aspecto mais importante e profundo da estética das culturas africanas e das afro-americanas, tanto na dança e na música, quanto em todas as artes. A dinâmica é um dos conceitos fundamentais da ontologia africana segundo a qual há a possibilidade de transformação da vida através da união e da troca com o mundo espiritual.

Há alguns critérios estéticos que são aplicáveis a todas as artes, como por exemplo, o conceito de polirritmia, no qual a existência de vários padrões rítmicos nos acentos principais não coincidem, mas se sobrepõem uns aos outros crucialmente. Correspondente a um movimento no qual cada parte do corpo está trabalhando: os pés seguem a base rítmica musical, os ombros e os braços contam as histórias; enquanto que o corpo inteiro executa as variações de direções. O corpo está dividido em partes que se harmonizam numa única sinfonia, porém, como sugere Thompson, existe um *patten* (padrão ou

módulo) de pulsação elementar interna que coordena e sincroniza cada parte do corpo. (Asante e Thompson apud Martins, 2008, p.123)

O movimento , o corpo e o ritmo são influências africanas que compuseram a diáspora e a noção de nações. O ritmo, e a dança são heranças culturais para os nossos corpos. Essa herança, corporal, marca a nossa certeza de termos uma matriz que ultrapassa os tempos contemporâneos para além da reconfiguração do Brasil com tantas etnias.

Conhecendo e reconhecendo os Orixás – deuses e heróis

Das nações do candomblé, constata-se uma atenção especial ao panteão dos Orixás iorubanos por parte dos pesquisadores e dos artistas. Por isso as análises que seguirem, quase na sua integralidade estarão referindo-se a esta nação, caso contrário haverá indicações.

A história dos Orixás são referências do mundo dos mitos, das lendas de uma era clássica de deuses e deusas, heróis e heroínas todos com poderes mágicos com capacidade para transformar as realidades em que estão inseridos. Nos mitos, os Orixás estão sempre em relação com os seres humanos, em situações de conflito, de respeito, de festa, de veneração. Os Orixás e os seres humanos estão numa práxis constante, discutindo e exercitando arte e ética, religião e política.

O Orixá seria, segundo o olhar de Pierre Verger, em princípio, um ancestral divinizado, que em vida, estabelecera vínculos que lhe garantiam um controle sobre certas forças da natureza, como trovão, o vento, as águas doces e salgadas, ou, então, assegurando-lhe a oportunidade de exercer certas atividades como caça, o trabalho com metais ou, ainda, adquirindo o conhecimento da propriedade das plantas e de sua utilização.

O Orixá é uma força pura, à se imaterial que se torna perceptível aos seres humanos incorporando-se em um deles. (VERGER, 2002, p.18/19)

Percebi não só em Salvador como também em Minas que é comum entender os africanos como um povo “politeísta”, entretanto, os pesquisadores, todos que aparecem neste trabalho, e outros mais, argumentam o contrário; suas pesquisas demonstram que existe sim um deus supremo que criou os Orixás para criarem e cuidarem do mundo e de tudo o que existe dentro dele, natureza, animais e homens. *Olódùmarè* (para alguns *Olóòrun*) é o deus supremo distante dos homens, que resolve as desavenças entre os Orixás.

Os arquétipos são definidores dos gestos, movimentos e relacionamentos entre os Orixás e sucessivamente aos seres humanos.

Africanos e não-africanos têm em comum tendências inatas e um comportamento geral correspondente àquele de um Orixá, como a virilidade devastadora e vigorosa de Xangô, a feminilidade elegante e coquete de Oxum, a sensualidade desenfreada de Oiá-Iansã, a calma benevolente de Nana Buruku, a vivacidade e a independência de Oxossi, o masoquismo e o desejo de expiação de Omolu, etc.... podemos chamar essas tendências de arquétipos escondidos das pessoas.

Os arquétipos de personalidade das pessoas não são tão rígidos e uniformes, pois existem nuances provenientes da diversidade de “qualidades” atribuídas a cada Orixá. Oxum por exemplo, pode ser guerreira, coquete ou maternal, dependendo do nome que leva. Dizem que há doze Xangôs, sete Oguns, sete Iemanjás, dezesseis Oxalás (na África eles seriam cento e cinquenta e quatro), tendo cada um suas características particulares. Eles são, segundo os casos, jovens ou velhos amáveis ou ranzinhas, pacíficos ou guerreiros, benevolentes ou não. (idem, p.34).

Observa-se que essas variações de “personalidades” e de comportamentos, de jeito de ser, de se vestir, de dançar, a preferências por cores, por alimentos, as relações amorosas e sociais, a maneira de conduzir os ritos e os cantos estão presentes e justificadas nos mitos, ou seja, os mitos carregam a dramaturgia dos Orixás a que Mestre Augusto se refere em seus seminários. Assim em seu aspecto espiritual os homens e mulheres herdaram do Orixá de que provem suas marcas e características, propensões e desejos, como está relatado nos mitos. (PRANDI, 2001, p. 24)

O povo ioruba tem uma percepção que indistingue divindades e espíritos. Assim alguns deles acreditam ter estado com o ser supremo em tempos que antecederam a criação do mundo e da humanidade; Divindades primordiais segundo Awalolu (apud Martins, 2008). O antropólogo observa que os Orixás sejam personificações da força cósmica da Natureza ou ainda surjam representados em fenômenos naturais como as árvores, os rios, as cachoeiras, as montanhas, os oceanos e as pedras. Outros Orixás foram personalidades históricas que morreram, entretanto receberam status de deuses e divindades enquanto reis e rainhas, heróis e heroínas de guerra.

Os mitos dos Orixás originalmente fazem parte dos poemas oraculares cultivados pelos babalaôs. Falam da criação do mundo e de como ele foi repartido entre os Orixás. Relatam uma infinidade de situações envolvendo os deuses e os homens, os animais e as plantas, elementos da natureza e da vida em sociedade. Assim foi na sociedade iorubana, na África mais antiga, que a ausência de escrita proporcionou um corpo mítico transmitido

oralmente. Atualmente esses mitos estão compilados por vários pesquisadores europeus, brasileiros e africanos. (PRANDI, 2001, p. 24)

A cultura transmitida pela via da oralidade é ainda um fenômeno muito presente nas casas de Candomblé, cabe ressaltar que a essa prática estão alinhavados outros estímulos presenciados pela visão, ou seja, olhar/ver é uma ação necessária para o aprendizado de como são os gestos míticos, os gestos sociais, a postura perante os mais velhos e durante as atividades cotidianas com os Orixás. Conseqüentemente aquele que está em fase de aprendizagem, tem que exercitar o tempo todo, uma *mimese corpórea* para agregar os conhecimentos que se tornarão subsídios da independência e autonomia dentro da comunidade.

Os arquétipos e os mitos formam a dramaturgia e norteiam em todos os momentos a composição da Dança dos Orixás, pois Mestre Augusto recorre a eles em sua metodologia. A dramaturgia a ação física, a preparação e a formação do corpo/mente do ator/bailarino. Tudo isso com as características intrínsecas à cultura da *oralidade alinhavada* do Candomblé a qual ele está inserido.

especificidades das danças dos Orixás – dança religiosa e origens africanas.

As danças representam a vida dos Orixás e suas características. Para Bastide (1978) – a dança constitui a evocação de alguns episódios da história da divindade e são fragmentos do mito e o mito tem que ser representado ao mesmo tempo que contado para adquirir todo o poder evocador. Assim a dança pode ser considerada uma forma de literatura oral, evidenciando seu caráter de conto. (Bastide apud Barbara, 2002, p. 23)

É interesse refletir sobre esse movimento cultural que a dança do candomblé promove naqueles que praticam fora do terreiro, ela suscita uma relação de proximidade, respeito, conhecimento de algo distante enquanto religião como também de arte. Vendo os Orixás no candomblé é mais fácil visualizar aquelas informações e referências dadas pelo Mestre, tornam-se palpáveis os instrumentos e símbolos e com isso o desempenho nas aulas ganha mais vigor uma vez que

os símbolos em geral e os das danças, em particular, podem “consensar” vários significados dos grupos sociais contemporaneamente, sejam eles corpóreos analógicos, sejam arbitrários. Por isso as danças sagradas expressam e manifestam vários sentidos numa única dança. Nessas, corpo e espírito, conteúdo e forma ligam-se numa síntese única e transcendental. (Turner apud Barbara, 2001, p. 163)

Quando assistimos às festas do candomblé e ou temos alguma explicação, ou mesmo lemos algum estudioso confiável, entendemos que todos os gestos e movimentos, ou seja, as danças têm uma origem, um fundamento, uma história que é contada, dá-se normalmente por intermédio dos cantos e toques (a música) que evocam determinada movimentação e energia do Orixá.

Tanto a dança quanto a 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 em função dos movimentos e gestos, os quais possuem relação direta com a musicalidade da dança do Orixá”. (MARTINS, 2008, p. 37).

Gostaria de enfatizar, neste fragmento da professora, a referência que faz sobre os rituais e cerimônias serem e/ou conterem *expressões artísticas* essa observação apresenta-se como foco de argumentação para nossas análises. É também um argumento forte para nossas opções nos recortes das leituras das fontes.

A dança no contexto religioso tem música sempre e dá forma aos aspectos estéticos dos corpos dos dançadores e suas relações com as energias físicas e espirituais dos Orixás no âmbito das festas e dos rituais dentro dos barracões.

As filhas nagôs e as vodúnsis jejes, quando possuídas pelos deuses, dançam de olhos fechados, com movimentos para dentro do círculo. Os candomblés de angola e do congo seguem mais ou menos esse mesmo exemplo, mas os encantados caboclos dançam de olhos abertos, com movimentos para fora. *A dança dos candomblés nagôs e jejes, e em menor escala Angola e congo, é pesada, desgraciosa e monótona, quase senhorial, exigindo movimentos apenas de braços e pernas, exceto em determinadas ocasiões, enquanto a dança dos candomblés de caboclo é animada, vivaz e decorativa, permitindo muito de iniciativa pessoal, com flexões de joelhos e súbitas reviravoltas do corpo.* (CARNEIRO, 2008, p. 68 - grifo meu).

Nota-se referências claras à questão das nações e suas diferenças cerimoniais e uma adjetivação que parece carregar juízo de valores o que é polêmico.

O caráter hierático da dança ritual dos nagôs se modificou, no Brasil, primeiro, pela sua aceitação por elementos angolenses e congueses, na Bahia; em segundo lugar, pela imitação do que se supunha fosse a dança ritual dos tupis, — a cabeça baixa, o corpo curvado para frente, grande e contínua flexão de joelhos, movimentos principais para fora do círculo, — em homenagem às novas divindades caboclas, na Bahia e na Amazônia; e, finalmente, nas macumbas, pela tradição anterior de danças semi-religiosas,

sem estruturação associativa que lhes permitisse fixar um padrão a que se subordinasse a iniciativa pessoal. Somente na área A³² a dança ritual permanece hierática, e não um abandono desordenado do corpo, ao menos naqueles cultos que apontamos como tipos-padrão de cada subárea, — com maneiras estabelecidas, diversas e especiais para cada divindade, na Bahia e em Porto Alegre, ou tendendo para uma única maneira, comum a todas elas, mas ainda hierática e digna, no Recife e no Maranhão. Até mesmo o círculo em que se desenvolve a dança de acordo com o modelo nagô pode ser substituído, como acontece nas macumbas, pela carga em fileira cerrada, a seis, oito ou dez de fundo, em direção aos atabaques. (idem)

Esta abordagem é um dos alicerces do projeto de Mestre Augusto, ou seja, a referência feita às confluências nas danças rituais das nações vindas para o Brasil. Isso tem caráter justificatório para a afirmativa de uma dança brasileira.

cada Orixá tem sua maneira especial de dançar

Nesta secção mostrarei uma diferenciação em relação à dança do candomblé. Farei uma demonstração da seguinte forma: de um lado as formas e maneiras que os pesquisadores, coincidentemente homens antropólogos e sociólogos, observam e descrevem os movimentos dos Orixás e por outro, as pesquisadoras, coincidentemente mulheres artistas e bailarinas. Este exercício não tem a intenção de promover juízo de valor, mas ao contrário de esboçar os elementos da Dança dos Orixás no candomblé assim como também dos filhos(as)-de-santo. Justifica-se também porque todos os pesquisadores entendem que há diferença entre os dançadores antes e depois da *corporificação* (Martins, 2008), pois, na roda, estão desenvolvendo um exercício mimético, copiando os movimentos mais tradicionais dos Orixás, ou seja, aqueles que invariavelmente remetem àquela energia, cada um dentro das suas capacidades corporais.

Por outro lado há a dança após a *corporificação* que é do Orixá em si, neste momento não há mimetismo, apesar de também acontecer conforme a capacidade corporal de cada um.

Barbara observa que as danças aqui tornam-se um modo de se ligar ao Orixá e, portanto, são quase técnicas de meditação profunda, na qual os movimentos ligados a respiração, numa contínua contração e relaxamento, mobilizam a energia do Orixá e o apresentam. (BARBARA, 2008, p.138)

³² Área litorânea entre Bahia e Maranhão (candomblé – Xangô – Tambor) ; Rio Grande do Sul (batuques ou paras).

No trajeto que proponho será possível perceber o xirê e a Dança dos Orixás, isto é, a dança que acontece antes e a que acontece depois da *corporificação*. O recorte que faço é com o intuito de compreender como é possível desenvolver uma metodologia do olhar e da percepção artística acerca da dança do Candomblé e quais referências do mundo da arte da dança podem contribuir para tal exercício. O conjunto de relações teóricas produz conhecimentos enquanto meios e modos de trabalhar artisticamente a Dança dos Orixás. Tais enfoques, é necessário dizer, são sempre referentes às opções subjetivas, individuais de cada pesquisador.

Assim sendo as leituras desenvolvidas são também referenciais para além do conhecimento deste universo da dança religiosa, elas servirão de alicerces para compreendermos a práxis da Dança dos Orixás de Augusto Omolu.

Retomo a seguir o caminho ao qual me propus:

Martins (2008) discorre acerca da roda de xirê, com a seguinte observação-descrição da postura corporal: Nesse início da roda do xirê, evocando os Orixás, os corpos “rodantes” que estamos chamando de dançadores, adotam uma postura comum a todos eles ao se locomoverem, embora cada um deles possua a sua própria interpretação e jeito de dançar.

Essa atitude que denomino “atitude corporal básica”, consiste em, o filho-de-santo alinhar verticalmente todo o corpo, acomodando a coluna vertebral em posição ereta, mas curvando o tronco levemente para frente. (...)

A articulação dos ombros é acionada de maneira relaxada, com os braços semi-flexionados e os cotovelos apontado para fora; os joelhos também se mantêm semi-flexionados. (...)

Mantendo essa atitude os filhos de santo se locomovem da seguinte maneira: o corpo se desloca para frente, através de um pequeno passo que abre e que fecha para um lado e para outro, alternando os pés, sucessivamente, impulsionando todo o corpo, enquanto os braços semi-flexionados balançam num movimento de “ir” e “vir” sutilmente acentuados pelos cotovelos.

Entre um movimento e outro há transição dos pés com o ritmo do contratempo, para que o corpo possa se deslocar no espaço. Assim, nessa coordenação de passos e movimento dos braços, o corpo desliza na locomoção em círculo. (MARTINS, 2008, p. 45\46)

A seguir estarão expostos os olhares e as percepções dos antropólogos e sociólogos que, em suas importantes pesquisas, arvoraram-se em *descrições* das danças do Candomblé, este conceito é importante para as fronteiras que estamos tentando estabelecer. Entenda-se que *descrição* é diferente de *análise*. Mais uma vez, reforço, não

proponho valorizações, ao contrário, a intenção é refletir sobre tais formas de olhar a dança do candomblé e as suas transfigurações.

Pelo olhar de Edison Carneiro

Oxalá, nas suas duas formas, dança quebrando o corpo, com ligeira flexão de joelhos; Xangô, com suas mãos para cima, os braços em ângulo reto; Iansã, como que afastando alguma coisa de si; Omolu, velho com as mãos para o chão, o corpo curvado, cambaleando; Obaluaiê, dando passos rápidos para um lado e para o outro, com o braço em ângulo obtuso apontando para a direita ou para a esquerda, conforme o caso; Ogun, traçando espada, com movimentos de esgrimista; Oxoce, com as mãos imitando uma espingarda, apontando para atirar; Oxum, sacudindo a mão direita como se fosse um leque; Iemanjá curvada para a frente, encolhendo os braços para si, à altura do baixo ventre; Nanã, como se estivesse com um menino nos braços; Loco, de joelhos, coberto de palhas da costa, Oçãe, pulando num pé só, como a caipora; Obá, com a orelha esquerda coberta pela mão...(CARNEIRO, 2008, p. 91).

É possível perceber uma descrição “realista/naturalista”, acerca dos gestos, ela dá um panorama de alguém que presencia a cerimônia observando os acontecimentos sem “interferências artísticas”.

Como já foi levantada a questão, em outro tópico, acerca dessa diferenciação entre as nações, ou seja, da hegemonia Nagô-Iorubá em relação à Jeje, a Angola e Congo, aqui ela também aparece com força e fornece material para apreciação. Pelos olhares, dos pesquisadores, vem à tona, também, a questão das confluências que constituíram uma “nova” estética da dança ritual da diáspora no Brasil.

Na sua contribuição o professor Nicolau Parrés, acerca da arte da dança jeje revela que

Os toques e danças do quebrado e mundubi dividem-se em duas partes ou movimentos alternados. Durante o primeiro movimento, o *time line* do quebrado é “/x.xxx./” (Sató), e o do mundubi “/x.x/ (bravun). A dança coincide com o deslocamento da vodúnsi da posição inicial diante dos tambores até aporta do barracão, da porta até o extremo oposto do salão (onde está sentada a gaiaku) e daí de novo até os tambores, formando um itinerário triangular que segue no sentido inverso dos ponteiros do relógio. No momento em que a dança está diante dos tambores, da porta ou da gaiaku, produz-se a variação do *time line*. Nesse segundo movimento, a dança também muda; as mãos são agitadas como se estivessem batendo num tambor no baixo ventre ou, alternadamente, o torso se dobra para frente, ao tempo que os braços e pernas se abrem e fecham para os lados, com gesto de aparência pesada.

As transições do segundo para o primeiro movimento são marcadas pelo chamado jiká, gesto que consiste numa leve genuflexão e um estremecimento das omoplatas. No candomblé é um signo distintivo dos

voduns, por vezes considerado sua saudação, e só as vodúnsis mais experientes conseguem fazê-lo com graça. (PARRÉS, 2006, p.323)

Abaixo o professor descreve aspectos da coreografia vodum.

Do ponto de vista coreográfico, cabe notar que, embora possam ser executadas algumas danças de roda coletivas, como no xirê ketu, a maioria dos cantos são dançados individualmente ou por um grupo reduzido de vodúnsis pertencente á mesma categoria de vodum....

As coreografias são variadas, com diversos passos e gestos adequados aos ritmos instrumentais e ao conteúdo dos cânticos, que podem fazer referência a fragmentos da mitologia das divindades. No entanto muitas dessas danças apresentam uma coreografia que pode ser considerada como característica da nação jeje e que contrasta com as danças de roda coletivas próprias da nação nagô-ketu. Essa coreografia, além da gestualidade e ritmo característicos, tem um itinerário “triangular” e não circular; a vodúnsi se desloca dos atabaques à porta do barracão, da porta ao extremo oposto da sala e, de lá, de novo até os atabaques. (idem - p.344)

Ao pesquisar a Dança dos Orixás, é possível pensar que os gestos estão impressos na sociedade independentemente das palavras. Por exemplo:

Quando um Orixá estava zangado com o povo (...) ele expressava com um gesto movimento sua ira. Assim lançava sobre o povo um raio ou uma tempestade, uma peste ou algum tipo de castigo. O povo sabendo que aquela manifestação da natureza era fruto da ação física do Orixá resolvia a querela com outras ações sem palavras, como pedidos de súplicas com oferendas. Tal atitude representada por gestos e ações que eram capazes de controlar e convencer o Orixá de que aquilo era um agrado para se “desculpar”.

Essa digressão permite reconhecer que os gestos/movimentos/ações físicas são algo arraigado na vida do ser humano e na sua relação histórica e mitológica com os deuses. Em outras palavras o gestual pode ser considerado primordial na origem das relações humanas e das divindades. É possível inferir, diante dos diálogos que estabelecemos nesta secção, a presença de princípios corporais comuns entre os negros, dos diferentes territórios, chegados no Brasil. Esses princípios estavam nas danças tanto religiosas quanto festivas. No Brasil as comunidades africanas reunidas deram origem a uma comunicação gestual que contemplava o entendimento de todos.

Nessa inserção pelos terreiros/roças e barracões iremos conhecer a visão de Pierre Verger acerca da dança sagrada. Cito algumas circunstâncias em que ele descreve danças de Orixás na África e no Brasil seguindo ainda aquele olhar “documentarista”.

Neste primeiro recorte o antropólogo descreve as danças em honra de Nana Brukung (no Brasil Nanã Buruku). Que ele e seu grupo assistiram em Tchetti,

Os dançarinos de idade avançada, faziam evoluções ao som de tambores *apinti* e de sinos de percussão.(...)todos traziam na mão um cajado salpicado de vermelho...a dança consistia num lento desfile dos iniciados de Nana Buruku e parecia rememorar a peregrinação por eles realizada no passado. Iam apoiados em seus bastões, andando um pouco de lado, com passos lentos e circunspectos. Os pés tocavam o chão com precaução, suas atitudes imitavam a fadiga de uma longa viagem através das planícies (...). Elas param vez por outra, inclinando-se para frente para saudar e depois arqueiam o corpo para trás. ...em seguida dançam com precaução, apequenos passos, inclinando-se para a esquerda e para a direita...(VERGER, 2002, p. 239).

A seguir uma breve descrição do ritual oferecido para Obaluaye (“rei dono da terra”) ou Omolu (“filho do senhor”). A primeira da África e a segunda do Brasil.

...suas evoluções eram acompanhadas pelas (evoluções) de seus iniciadores e de diversos sacerdotes de Obaluaê, ...os transe manifestavam-se com grandes gestos de braços, inclinações de corpos para frente e para trás e com uma tal violência que os elegun pareciam estar a ponto de perderem o equilíbrio... estes tinham uma vassoura nas mãos, chamada na África *ilewo* e no Brasil “xaxará de Obaluaê”, símbolo de propagação e da cura das doenças. (idem) No Brasil; seus iaôs dançam totalmente revestidos de palha da costa...as mãos brandindo o xaxará. Dançam curvados para frente, como que atormentados por dores, e imitam o sofrimento, as coceiras e os tremores de febre. Seu ritmo é o *opanije* que significa em iorubá “ele mata qualquer um e come”, expressão encontrada também na África. (idem, 216)

Após essa imersão nesse mundo das danças sagradas pode-se lançar algumas reflexões, por exemplo, no que diz respeito aos símbolos de uma maneira geral, no nosso caso das danças, particularmente, abrangem um sem número de significantes e significados dos grupos sociais, sejam eles físicos e ou metafísicos, corpóreos e ou naturais, tradicionais ou contemporâneos.

Assim sendo entende-se que as danças sagradas articulam no âmbito das impressões e das expressões, manifestações que indicam sentidos múltiplos. Tais danças promovem confluências entre os planos, corporal e espiritual, e entre o conteúdo e a forma, reunindo-se numa síntese única e transcendental. A forma enquanto elemento da estética transfigura-se em conteúdo e mito vivo. *Essas danças, portanto, não podem ser chamadas de diabólicas, pois no transe assistimos à manifestação em si do sagrado; é a transcendência que está dançando, uma vez que as pessoas do candomblé acreditam ser o Orixá manifestado que dança.* (Turner apud Barbara, 2008, p 165 - grifo meu).

Essa afirmação juntamente com a conseqüente abre-nos precedente para alicerçar um princípio essencial da metodologia de Mestre Augusto, quando este diz que é necessário *transformar o invisível em visível* no sentido de que o corpo deve expressar a energia do Orixá juntamente com as características que lhes são peculiares enquanto arquétipos, símbolos e ferramentas. Continuando com Turner (apud Barbara)

O corpo transformar-se mimeticamente no objeto ou no anima que materializa a energia daquela divindade que está sendo homenageada. Oiá-iansã, sendo o Orixá do vento e da tempestade, manifesta o elemento ar que, em movimento, gera o fogo, dentro do qual existem partículas de água; mas também é o próprio búfalo, é a própria borboleta, é também a própria espada, é uma corrente de transformações Ao infinito. Assim oxum é uma onda do rio, é uma feiticeira potente, é uma doce mãe, é a sedução de ser mulher, é um peixe que nada, é uma sereia que atrai. Iemanjá é a mãe, é também uma sereia. É aquela que orienta todos os seus filhos e torna-se uma espada para protegê-los. (idem)

Segundo a filosofia do candomblé o universo é dinâmico e ao manter-se em movimento ele está em equilíbrio. A dança é o testemunho mais correto e expressivo desse ritmo universal. A vida faz parte desse processo rítmico e dinâmico de criação e destruição, de morte e renascimento, expresso no ritmo das danças dos Orixás, que simbolizam as energias da natureza nesse eterno e alterno ritmo, que continua em ciclos infinitos. (BARBARA, 2002, p. 35).

Com isso torna-se evidente e fundamental tanto na dança do candomblé quanto na Dança dos Orixás a diferença entre ser (que é tornar-se) e parecer (que é representar).

Música e Instrumentos

Nos seminários de Mestre Augusto Omolu, além da dança, faz parte do processo de trabalho cantar e às vezes tocar, quando isso não é possível, ao menos conhecer ritmos principais.

(...) o ritmo se expressa através dos meios mais materiais: através de linhas, cores superfícies e formas de pintura e na arquitetura (...) *Através dos acentos na poesia e na música; através dos movimentos na dança. Com esses meios o ritmo reconduz tudo no plano espiritual: na medida em que ele sensivelmente se encarna, o ritmo ilumina o espírito.* (Senghor apud Barbara, p. 87 - grifo meu).

Em todas as nações os ritmos, também chamados de toques são entendidos com chamados ou apelos, isto é, “locuções ritmadas”, “palavras de chamado”, invocações, em outras palavras, tentativas de aproximações com o mundo dos deuses e deusas pela voz do corpo e dos instrumentos. O som/voz dos atabaques é uma linguagem que os

ogãs acompanhados da comunidade estabelecem para a comunicação com o mundo das divindades.

Segundo Edison Carneiro (2008)

O único elemento comum da liturgia é o atabaque, acompanhamento preferencial para as cerimônias religiosas está presente em todos os cultos, seja percutido com varetas, seja com as mãos, de pé, montado em cavaletes, entre as pernas ou cavalgado pelo tocador, quer sozinho ou em conjunto com outros instrumentos tradicionais, cabaças, agogôs, ou ajudado por palmas (CARNEIRO, 2008, p. 25-26).

A orquestra do candomblé se compõe de três instrumentos principais – o atabaque (ilu), o agogô e a cabaça.

Há três espécies de atabaque, o grande (run), omédio (rumpi) e o pequeno (lé). Os atabaques são considerados essenciais para invocação dos deuses.(idem p. 87/88)

Cada nação tem suas características particulares no desenvolvimento das suas cerimônias e rituais. A música tem um papel de protagonista nessas atividades e para que cada nação e ainda cada terreiro afirme a sua presença é necessário que os instrumentos sejam como Orixás; Segundo Verger,

As formas e os sistemas de tensão do couro dos atabaques são diferentes, de acordo com as nações dos terreiros. O sistema de tensão por cunha é freqüente nos candomblés de origem banto (congo e angola). Os sistema de tensão por cavilhas enfiadas no corpo do atabaque é característico, no Brasil, nas ações nagô e djêdje”. O último sistema é utilizado no BOgum e no Huntoloji, onde o couro é estirado com cordas amarradas a tornos inseridos no corpo do tambor. ...hoje como na maioria dos terreiros nagôs, utilizam-se tensores metálicos.

Nos candomblés nagôs, e jejes, segundo Carneiro, os atabaques são percutidos com cipós chamados *agdavis*; nos candomblés de Angola e do Congo ora com os *agdavis* ora com as mãos; nos candomblés de caboclo, invariavelmente com as mãos.

O etnomusicólogo Xavier Vatin identifica no Candomblé contemporâneo 20 “fórmulas ritmicas”; 8 seriam originárias da nação nagô-ketu (agabi, aguerê, alujá, bata, daró, igbí, opanijé, tonibobe), 7 da nação jeje (adarrun, avaninha, ramunha, bravum, Sato, jicá, vassa), 4 da nação angola (arrebate, barravento, cabula, congo) e 1 da nação nagô-ijexá (ijexá). Cabe notar que, como em outros aspectos litúrgicos, há nesse âmbito uma forte interpenetração entre as diversas nações. (Verger apud Parrés, 2006, p. 322).

Sabemos que para cada Orixá existe um certo tipo de toque, assim recorremos a Barbara para tal descrição:

O ritmo identidade de Xangô é o *alujá*, forte e corrido. Mas toca-se também o *bata* que indica nobreza. Iemanjá possui o *jincá*, que significa “ombros” e indica danças reais e que estimulam respeito, são de caráter muito lento. Já o *ijexá*, que representa Oxum, é alegre e festeiro. O *ilú*, o *quebra-pratos*, é o ritmo específico de Oiá, é rápido e agressivo como a deusa. O compassado e altivo *agueré* é de Oxossi, enquanto Oxalá é manifestado pelo ibi, lento e

pesado. O Sato é de nana, o *savalu* de oxumaré, o *opaniyé* de Omolu. Essas três últimas divindades, que são do grupo jeje, possuem ritmos de caráter lento e pesado, como se algo os estivesse atirando para o chão”. É claro que estes ritmos não são absolutamente rígidos existindo entre eles cruzamentos. (BARBARA, 2002, p. 128)

Isso posto, percebe-se que embora o discurso do povo-de-santo aponte os toques dos tambores como dos principais componentes de diferenciação e mesmo distinguem entre as liturgias das nações mais presentes na cultura local, é possível presenciar uma recorrência desses ritmos com grande fluidez entre as nações. *Não obstante haja toques e coreografias específicas dos terreiros jeje-mahis, como o quebrado e o mundumbi de cachoeira* o mesmo acontece com muita sutilidade entre os ritmos sobretudo nas nações jeje e ketu principalmente por tocarem, ambas com os agdavis, ao passo que tais diferenças sejam mais notórias quando ouve-se a nação angola, por que eles tocam os instrumentos, exclusivamente, com as mãos. (PARRÉS, 2006, p. 321)



Turma de janeiro – FUNCEB (2010)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao final desta pesquisa foi possível perceber que o que individualiza e dá tal *status* ao trabalho de Mestre Augusto é primeiro a sua formação antes de conhecer Eugênio Barba e segundo as orientações e aprendizados dentro dos fundamentos da antropologia teatral além claro da sua relação com artistas cênicos de outras partes do mundo.

Na pesquisa de campo procurei observar aspectos do desenvolvimento artístico e psicofísico-social de atores/bailarinos brasileiros com raízes, arraigadas, na miscigenação Brasil/África, como é o caso de Augusto o meu próprio e dos Interlocutores³³ que colaboraram imensamente com a minha pesquisa prático-teórica. Tal desenvolvimento refere-se às formas de preparação sócio-artística além do gesto e do movimento de representação cênica que individualizam o artista formado em uma cultura francamente *trasculturalizada* (BIÃO, 2009) como a do Brasil.

Apresento a seguir alguns apontamentos sobre os resultados desta pesquisa, tanto na minha experiência pessoal como artista e pesquisador quanto na questão específica das confluências entre Dança dos Orixás de Augusto Omolu e a antropologia teatral de Eugênio Barba

Contextos e convivências

I. Impressões pessoais

Percebi durante, a realização desta pesquisa, que o contexto tornou-se definidor das metodologias e das estratégias considerando o fato de desenvolver o projeto em duas Culturas artísticas e religiosas, que mesmo sendo brasileiras guardam singularidades e distinções naquilo que é pertinente a esse estudo, a Dança dos Orixás.

Apresentei ainda algumas questões relativas a formação e preparação psicofísica, social e artística do ator/bailarino, surgidas nos seminários e na minha convivência com o Mestre e com aqueles artistas que denominei Interlocutores. Isso posto, observa com pertinência o prof. Pavis (1998) que *O intercultural é também alguma coisa que pode existir no interior do intracultural*. São mais marcantes, nestes contextos, as diferenças do que as semelhanças considerando que sou um pesquisador que transitou do Sudeste – Minas Gerais – Uberlândia para o Nordeste – Bahia – Salvador, diante disso registro que

³³ Para relembrar Interlocutores são aqueles profissionais com os quais fiz aulas de dança-afro brasileira e Dança dos Orixás: Mestre King, Nildinha, Bira da ONG Diáspora e Zé Ricardo.

tenho o interesse de observar e refletir criticamente o que é muito diferente e mesmo contrário a julgar e classificar. Sobre essa relação com o contexto Silveira observa que,

O contexto é a grande estrela, a mais poderosa fonte de informações, de confirmações. É ele quem ordena uma multidão de dados empíricos, indícios e probabilidades, checka trajetórias, orienta a dedução, resolve a dúvida, preenche o ponto cego com uma imaginação sensível aos modos de funcionamento, às escalas de valores, aos sentimentos estéticos. (SILVEIRA, 2010, p. 22)

O contexto Salvador iniciou-se com o seminário de Mestre Augusto Omolu em suas três etapas ao longo do primeiro semestre de 2010. Nesse ínterim tive contatos práticos com os interlocutores, isto é, os profissionais que trabalham com Dança dos Orixás e com dança - afro³⁴. Assim foi possível promover reflexões e discussões a partir de estudos empíricos sempre no contexto da arte da dança de matriz africana. (Renata B. Meira, 2010): Reflexão sobre a prática é uma constante construção de conceitos vividos e está no campo multidisciplinar (p. 12).

Ofereci a meu corpo a oportunidade de experimentar técnicas de dança contemporânea, balé clássico, danças populares brasileiras com enfoque no nordeste, estilos de dança-afro, uma delas nomeadamente dança-afro contemporânea, dança Mandinkí (do Senegal) e outros estilos de Dança dos Orixás. Todos esses trabalhos estiveram, para mim, interligados no sentido de que um resolvia as carências do outro e ao mesmo tempo oferecia ao meu corpo/mente reflexões múltiplas sobre o *corpo negro na dança*, isto é, as criações transmissões e recepções de conhecimentos sócio-artísticos e técnicos. Diante disso pude refletir sobre o meu corpo na Dança dos Orixás dentro do processo de Mestre Augusto e perceber de que forma os *princípios* de trabalho corporal, oferecidos pelas outras danças, colaboraram para a minha corporalidade. Colaborando com essa perspectiva Barba diz:

Assim é possível comparar a origem dos mais diversos métodos de trabalho e penetrar no *substrato técnico comum*. Daqueles que trabalham com teatro experimental ou tradicional, de mimica, de balé ou de dança moderna. *Este substrato comum é o terreno da pré-expressividade*. Este é o nível no qual o ator compromete a sua própria energia segundo um comportamento extra-cotidiano. (BARBA, 94/95)

Essa observação de Barba colabora com a minha perspectiva metodológica no sentido de que expus o meu corpo a diferentes metodologias de trabalho, vivenciando e experienciando, corporalidades e reflexões sobre dança.

Estive focado no processo de criação/recriação do meu próprio corpo e com isso desenvolvendo reflexões críticas da formação e preparação corporal de artistas cênicos visando o texto dissertativo para o mestrado. As fontes que fundamentam teoricamente este trabalho promovem a multidisciplinaridade apontada pela professora Renata Meira: Armindo Bião, Edson Carneiro, Eugênio Barba, Márcia Strazzacapa, Sandra Rey, Sônia Rangel, Suzana Martins. Digo isso devido ao fato de que os principais autores aos quais recorro para a fundamentação artística estão inseridos no contexto da Teatralidade como também o arcabouço que alicerça a Dança dos Orixás de Mestre Augusto Omolu, é também do teatro. Isso abre possibilidades para discussões sobre fronteiras artísticas, ressonâncias estéticas, confluências e identidades.

Foi no contexto (Escola de Dança - Funceb e Pelourinho) que tive confirmação de que há sim uma diferença, estética e conceitual, considerável entre a Dança-Afro e a Dança dos Orixás. As duas não são opostas, mas tem suas singularidades marcantes e fundamentais para o entendimento de quem pratica e pesquisa e assiste.

O recorte epistemológico orientou meu olhar para aqueles profissionais que declaradamente trabalham com a Dança dos Orixás.

II. A Dança dos Orixás e a sua confluência com a antropologia teatral

Um dos resultados dessa investigação é a afirmação de que as danças brasileiras tradicionais com raízes africanas oferecem princípios para o trabalho do corpo do artista cênico; “enquanto resistências musculares, oposições corpóreas, exaustão física, contatos profundos com a pessoa, assim os atores conseguem depois de contatos intrínsecos, uma dilatação, uma certa manipulação da energia e suas variações”. (FERRACINI, 2000, p. 108).

Mestre Augusto construiu um conhecimento sobre teatro e dança caucado nas suas experiências e convivências enquanto bailarino e professor de dança de transito internacional e origem baiana.

É pertinente reconhecê-lo como um “artista da cena” que constrói seus conhecimentos na práxis da vida como artista. Sua inserção no trabalho de Barba o

aproximou do papel de “griot” pelos seus conhecimentos da Dança dos Orixás e conseqüentemente da cultura religiosa do candomblé.

Na sua pesquisa e metodologia encontra-se a perspectiva da antropologia teatral, da comunicação como uma das bases para a sua Dança dos Orixás. A antropologia Teatral valoriza os códigos gestuais precisos, que quando bem apreendidos pelos dançantes e conseqüentemente bem realizados tal comunicação acontece independentemente do conhecimento do público acerca da cultura religiosa dos Orixás. A precisão dos movimentos das Danças dos Orixás do Mestre Augusto Omolu incorpora e ensina a incorporar os conceitos de:

- i. Energia: É uma temperatura de intensidade pessoal, a potencia nervosa e muscular porque pode ser determinada, animada e moldada pelo ator.
- ii. Técnica: técnicas de aculturação opõem se a técnicas de inculturação, que se ocupam da dilatação da ‘naturalidade’ de uma determinada cultura, por meio de uma codificação mental, de uma espontaneidade elaborada.
- iii. Pré-expressividade: o nível pré expressivo é aquele que o ator trabalha, em seu treinamento cotidiano, sua energia, sua presença, o bios de suas ações e não o seu significado.]
- iv. Dilatação: o corpo dilatado é um corpo quente, mas não no sentido emocional o sentimental. O corpo dilatado é acima de tudo um corpo incandescente no sentido científico do termo.

A pesquisa permitiu ainda as percepções de possibilidades que levam a uma prática pedagógica cuja metodologia abre novos caminhos para pesquisa de artistas cênicos.

Foi possível observar com clareza que o artista cênico e ou ator/bailarino e ou Mestre de Dança dos Orixás, Augusto Omolu forjou, sim, um procedimento metodológico que dá conta das necessidades psicofísicas e artísticas do artista cênico contemporâneo.

Após o reconhecimento desta metodologia pode-se considerar que amplia-se um horizonte para aplicação de novos procedimentos metodológicos nas danças brasileiras de matriz africana.

Obrigado Mestre Augusto

AXÉ

BIBLIOGRAFIA

BARBA, Eugênio. **A canoa de papel**: tratado de Antropologia teatral. trad. Patrícia Alves. Campinas: Hucitec, 1994.

BARBA, Eugênio. **Além das ilhas flutuantes**. Trad. Luís Otávio Burnier. Campinas: Hucitec, 1991.

BARBA, Eugênio. Barcos de piedra e islas flotoantes. **Revista Máscara**. Cuaderno iberoamericano de reflexion sobre escenologia, México, n. 19-20, p. 4–9, 1994/1995. Edición especial de homenaje: Odin Teatret.

BARBA, Eugênio. La teoría después de la accion. **Revista Máscara**. Cuaderno iberoamericano de reflexion sobre escenologia, México, n. 19-20, p. 103–109, 1994/1995. Edición especial de homenaje: Odin Teatret.

BARBA, Eugênio. Um amuleto feito de memória Significado dos exercícios na dramaturgia. **Revista do Lume**. UNICAMP, Campinas, n.1, p. 62-77, ago. 1999.

BARBA, Eugênio. La casa con dos puertas. **Revista Máscara**. Cuaderno iberoamericano de reflexion sobre escenologia. México, n. 19-20, p. 168–171, 1994/1995. Edición especial de homenaje: Odin Teatret.

BARBA, E. e Savarese, N. **A arte secreta do ator**. Trad. Luís Otávio Burnier. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

BARBARA, Rosamaria Susanna. **A dança das aiabás**: Dança, corpo e cotidiano das mulheres de candomblé. 2002. 217 fl. Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo. 2002.

BIÃO, Armindo Jorge de carvalho (org.). **Artes do corpo e do espetáculo: Questões de etnocenologia**. Salvador: P&A Editora, 2007. 492p.

BIÃO, Armindo; GREINER, Christine (orgs.). **Etnocenologia: textos selecionados**. São Paulo: Annablume, 1999. 389 p.

CARNEIRO, Edison. **Candomblés da Bahia**. 9ª ed. São Paulo: WMF Martins Fontes - (Raízes). 2008. 169 p.

CHAUÍ, Marilena. **Convite a Filosofia**. 13ª Ed. São Paulo: Ática. 2005. 421 p.

EVREINOV, Nicolas. **El Teatro em la vida**. Buenos Aires, 1956, p. 35-36, s/ ref. de editora

FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Organização Liv Sovik; trad. Adelaine La Guardia Resende...[et al.]. Belo Horizonte: editora UFMG. 2009.

ICLÊ, Gilberto. **Da antropologia teatral à Etnocenologia: pré-expressividade e comportamento espetacular**. Vº colóquio Internacional de Etnocenologia. Salvador. 2007.

MARTINS, Suzana Maria Coelho. **A dança de Yemanjá Ogunté sob a perspectiva estética do corpo**. Salvador: EGBA, 2008. 161 p. il.

MEIRA, Renata Bitencourt. **Baila Bonito Baiadô: educação, dança e culturas populares em Uberlândia, Minas Gerais**. 2007. Tese (Doutorado) - faculdade de Educação, UNICAMP, Campinas. 2007.

MEIRA, Renata Bittencourt. Corpo cênico, um meio de estudo de si mesmo, do outro e da sociedade. **Ouvir ou ver – UFU**. Uberlândia, ago. 2008.

MEIRA, Renata Bittencourt. Impressões e expressões do corpo em cena. **Ouvir ou Ver UFU**, Uberlândia, jan. 2010.

PANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PARÉS, Luis Nicolau. **histórias e ritual da nação jeje na Bahia**. Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

RANGEL, Sônia Lucia. **Olho Desarmado – objeto poético e trajeto criativo**. Salvador: Solisluna design Editora, 2009. 132 p. il.

RANGEL, Sônia. **Perguntas passaporte mão dupla na fronteira da criação**. Artigo sala de aula (PPGAC/UFBA), Salvador jan. 2010.

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. **O meio como ponto zero: Metodologia da pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre: Editora da Universidade - UFRGS, 2002.

SANTOS, Eufrásia Cristina Menezes. **Religião e espetáculo: Análise da dimensão espetacular das festas públicas do candomblé**. 2005. 229 fl. Tese de Doutorado - Departamento de Antropologia Social/ USP, São Paulo. 2005.

SAUL, Luciana. **Rituais do candomblé: uma inspiração para o trabalho criativo do ator**. 2007. Dissertação de mestrado- ECA-USP. In concurso nacional de Monografias, Prêmio Gerd Bornheim: teatro no Brasil, teatro no Rio Grande do Sul, coordenação: Maurício Guzinski. Porto Alegre. Editora da Cidade, V.1, 2007.

SILVEIRA, Renato da. **O candomblé da Barriquinha: processo de constituição do primeiro terreiro de Keto**. Salvado, Edições Maianga, 2006.

STRAZZACAPA, Márcia. Técnicas corpóreas à procura do outro que somos nós-mesmos. **Revista do Lume**. Campinas, n.1, out. 1998.

VERGER, Pierre Fatumbi. **Orixás deuses iorubás na África e no Novo Mundo**. trad. Maria Aparecida da Nóbrega. Salvador: Corrupio, 2002.

ANEXO

A presente entrevista tem como objetivo apresentar o bailarino\ator Mestre Augusto Omolu, na ocasião do primeiro módulo do seminário de pesquisa em Dança dos Orixás na cidade de Salvador-Bahia

Mestre Augusto Omolu é ator do Odin Teatret e mestre em Dança dos Orixás na ISTA (escola internacional de teatro antropológico) passa a maior parte do ano na Dinamarca onde fica a sede do Odin, paralelamente ministra seminários de Dança dos Orixás em diversos lugares pelo mundo afora, principalmente na Itália. Em Salvador, sua terra natal, ele também oferece seus seminários, além de administrar uma fundação cultural.

A presente entrevista foi a primeira concedida ao pesquisador no final do primeiro módulo do seminário dia 25 de janeiro de 2010.

Antonio Junior – como você promove e ou entende a transição da Dança dos Orixás da religião para a arte?

Mestre Augusto - Preservo muito o lado religioso, fui por muitos e muitos anos de dentro do candomblé, toda a minha vida foi dentro dele.

Comecei em 1976 com o grupo folclórico, naquela época todos os grupos tinham samba de roda, maculelê, capoeira e candomblé. O candomblé era no que eu mais me destacava porque já tinha familiaridade com todas as danças dos Orixás. Mas era como uma coisa folclórica

Esse termo folclore hoje me incomoda muito por que utilizavam e utilizam muito a figura dos Orixás ou às vezes muita coisa de fundamento religioso. Então eu senti que estava ferindo um pouco com a religiosidade com a religião, porque o folclore usava o candomblé no palco, no teatro como espetáculo.

Então eu resolvi trabalhar de forma diferente dando a minha continuação e me aprofundando mais nos estudos da dança. Quando comecei a desenvolver um trabalho em cima da Dança dos Orixás fui misturando, criando um estilo como a dança afro-brasileira. Eu trabalhei o que eu tinha de conhecimento técnico com a dança moderna e com o balé clássico e a minha experiência de vida e de convivência com a os Orixás.

Como movimento eu comecei a estilizar, usava um pouquinho o movimento dos Orixás e estilizava também com a dança clássica, juntava, mesclava um pouco. Fazia o movimento do Orixá e dava uma pirueta, um jeté. Assim contemporanizava um pouco.

Não estava totalmente focado nos Orixás, mas sim nos seus movimentos. Isso já separava um pouco, era menos comprometedor, eu estava falando da arte do movimento.

A. Jr. – como foi a relação de Eugênio Barba com a sua cultura de religioso e artista?

M. A. - Quando eu fui trabalhar com Eugênio, ele começou como antropólogo queria saber muita coisa sobre fundamentos. Quanto mais fundamento para ele mais interessante seria. Mas eu busquei preservar, dei a Eugênio o material que ele queria, mas dentro do limite dizendo *Isso aqui é permitido, isso aqui não é permitido; isso aqui é religioso isso é sagrado é coisa de fundamento, não é importante mexer*. Isso foi o que eu consegui falar com Eugênio pra que ele entendesse essa diferença e respeitasse. Ele como grande mestre respeitou. O que ele trabalhou, trabalhou porque era permitido dentro da Dança dos Orixás.

As outras coisas são importantes o movimento é importante, a dança é importante então começamos a trabalhar a *dramaturgia da dança*. Porque o que interessava a Eugênio não era tanto o fundamento do candomblé, mas a arte do movimento. Todas aquelas coisas: a codificação, a energia do movimento, as mudanças de codificações e da energia como também o trâmite de elementos, a troca de elementos que codificam os Orixás, os estados, a relação com os elementos da natureza. Isso tudo para Eugênio era muito rico.

Eu fazia os Orixás, mas fazia dentro daquela coisa muito religiosa onde pra mim só existia aquilo, então ele dentro dessa visão da antropologia despertou em mim todas essas possibilidades e riquezas que tem os Orixás. Assim comecei a descobrir também, além do que eu tinha feito a nível contemporâneo mais valores, não só a contemporaneidade, mas os conteúdos ricos que servem de metodologia. Descobri a possibilidade de se criar um estilo ou se criar uma identidade especificamente brasileira, essa é a grande lição de ter uma técnica específica brasileira baseada na Dança dos Orixás.

A. Jr. – como foi o desenvolvimento dessa descoberta?

M. A. - Eu vi todas essas possibilidades na Dança dos Orixás devido a um conhecimento técnico que eu já tinha na dança moderna e na dança clássica. Descobri o mesmo potencial na Dança dos Orixás, ou seja, não era uma coisa primitiva mas uma coisa clássica também. Ela tem seus valores e suas possibilidades de estudos científicos como

dos movimentos, de como você pode trabalhar o seu corpo, como adaptar-se aos movimentos, como trabalhar em forma de técnica, preparação corporal para o ator, criação das partituras e de personagens, muitas coisas... a Dança dos Orixás é muito rica! Eu trabalho dentro desta diferença e faço questão de alertar a todos os alunos, e todos que trabalham comigo do que é o religioso e do que não é religioso.

Às vezes as pessoas vêm com esse pensamento de querer fazer o candomblé, como é o candomblé, o que eu faço, eles se sentem um pouco surpreendidos, outras vezes são pessoas de candomblé que não acreditam que estão fazendo aquilo, essas pessoas estão no mesmo pensamento que eu tinha antes, sempre a coisa religiosa e sagrada que tem que ser guardada e preservada, mas não tem que ser trabalhada.

A. Jr. - Porque é importante trabalhar com essa outra visão da cultura do candomblé?

M. A. - Porque muita coisa se perdeu com o tempo, o lance da preservação de manter essa coisa secreta e religiosa um segredo se perdeu muito. Se Perdeu para os antepassados, para os antigos, que de tanto proteger a sua cultura a sua religião a sua coisa sagrada morreram com muitas dessas informações, não tiveram a oportunidade de revelar toda essa beleza e essa riqueza.

Acho que agora é o momento, cada um de nós tem a oportunidade de revelar e passar para o mundo esses valores para que reconheçam e que respeitem. Antes os Orixás não tinham esses valor era de bruxaria, coisa de vudu, coisa que não prestava, não era coisa boa.

Hoje eu sinto em cada lugar no mundo que vou trabalhando a Dança dos Orixás como seminário, sinto que isso desperta neles a curiosidade, o carinho e o respeito é diferente, eles respeitam a religião não mexem muito nessa parte. Os Orixás são muito bem aceitos, respeitados e compreendidos.

Por causa dessa curiosidade que meus seminários despertam, as pessoas já começam a me procurar para estudar e ou trabalhar com a Dança dos Orixás. Hoje eu dou seminário no mundo desenvolvendo essa nova filosofia de trabalho, essa metodologia em cima da Dança dos Orixás. Isso é interessante, é muito rico.

A. Jr. – como você analisa a relação dos brasileiros nessa história?

M.A. - O que me surpreende é porque o Brasil não se interessa por isso?! Porque poucos brasileiros (se interessam) você viu, na sala tinham trinta e poucas pessoas, dessas de brasileiros eram você e mais três de baiana só tinha uma, realmente é muito pouco. Então cadê as pessoas porque não têm o interesse de criar sua própria cultura?!

Porque não se interessam em revelar sua identidade cultural de uma maneira muito mais intelectual muito mais forte com muita força e poder para mudar toda uma consciência para mudar tudo. Agente fala do preconceito racial e social mas nós somos os verdadeiros preconceituosos porque a todo tempo estamos nos escondendo e protegendo o que é nosso. E sem abrir para o mundo sem revelar para o mundo esses poderes essas riquezas esse potencial que tem a nossa cultura.

A. Jr. - Na sua percepção porque há tão poucos brasileiros e principalmente baianos participando dos seus seminários?

M. A. – Acho que é falta de esclarecimento, talvez falta de interesse. Aqui (em Salvador) pouquíssimas pessoas trabalham com os Orixás, mas existe uma relação forte eles. Há de um modo geral (no Brasil) um distanciamento da religião e ao mesmo tempo um grande respeito, muitas pessoas ainda se sentem incomodadas com isso.

A. Jr. – Tomando como base o que disse anteriormente, a Dança dos Orixás é uma dança brasileira o uma dança afro?

M. A. - Eu vejo muito falar em dança-afro, mas não vejo nenhuma definição do que é dança- afro. Falam de afro-descendente e danças africanas, mas dança africana se faz na África, nós somos brasileiros.

Para trabalhar dança africana tem que ir a África ou trazer um africano porque é completamente diferente. Esse pensamento aqui é um pouco deturpado, se faz a dança afro-brasileira com a imitação da dança africana então ainda continua um país sem identidade. Estamos sempre buscando a identidade da África para colocar num país que não é a África.

Também existem os índios então porque não vão buscar estudar essas misturas de raças aqui dentro e começar a trabalhar um estilo próprio ou uma identidade ou uma condição que seja só nossa... brasileiros.

A base que temos aqui das influências africanas é a Dança dos Orixás, não tô dando aula de danças africanas é diferente. Temos de essência brasileira a Dança dos Orixás que tá

aí na nossa frente, é o que temos que pegar como essência, como nossa identidade e desenvolver.

Caso contrário tá tirando o direito do outro ... então vamos convidar um africano para trabalhar, dar aulas da dança africana (qualquer uma) ... e você vai dar aula de dança africana. Aí pode ser dança afro-brasileira de influência africana.

O que temos como base de dança de influencia africana?! A Dança dos Orixás - eu acho que é base de tudo para se começar a estudar.

A. Jr. - Nós fomos ao terreiro BOgum que é da nação jeje, lá tem uns Orixás bem diferentes em relação aos outros terreiros como o da casa branca e o da sua família. O que você diz sobre essas diferenças.

M. A. - Não existe diferença, os Orixás são um só em todas as nações. Existem assim a nação angola, a nação ketu, coisas que as diferenciam, mas o Orixá é único, não tem diferença que Ogum aqui é um e Ogum lá é outro, é o mesmo Ogum.

É como se fosse assim eu sou de Salvador você de minas Gérias, ela de São Paulo, mas todo mundo é brasileiro então é o mesmo não tem muita diferença. A grande diferença que se fala das nações é como se fossem tribos.

Aqui no Brasil agente tem o costume de misturar todos os Orixás, é uma casa ou um terreiro que tem todos os Orixás. Mas no continente africano os Orixás são separados.

Na época do tráfico vieram escravos de várias partes do continente africano angola, ketu e cada região dessas era uma nação onde cada um cultuava do seu jeito.

Angola se cultua só um Orixá que é oxum, a terra de oxum, é a nação de oxum. Então é toda uma aldeia uma cidade que é de oxum. Lá tem um outro que é todo de Ogum. Na África é assim que se separam as nações.

Aqui no Brasil chegaram negros de várias partes do continente africano e se espalharam pelo país. O que mais predominou aqui foram a angola, o ketu, Benin, Senegal, Nigéria, Gana, e com esses a sua religiosidade, sua maneira de lidar com os Orixás, mas também seus costumes, as suas cores.

Aqui é só a casa de Ogum...tem sim mas como um patrono... aqui é a casa de Omolu mas onde tem várias pessoas de vários Orixás, entende?! Esse terreiro é o terreiro de Oxum, mas não quer dizer que só tenha Oxum ali dentro, ali você vai encontrar Oxum, vai encontrar Ogum, vai encontrar Yemanjá, vai encontrar Exu, vai encontrar Xangô, vai encontrar todos os Orixás.

E é assim o Brasil é tudo isso aí! Na verdade é o que abraçou a mãe África, é uma forma de proteção, porque às vezes o Brasil é muito mais África do que a própria África. Lá com a colonização muitas coisas se perderam e se preservaram aqui. Teve muitos pais de santo ou yalorixá, babalorixá que viajaram para a África, muito mais para passar algumas coisas que eles já tinha perdido. Como mãe Stela, Olga de Araketu, que foram pra lá pra fazer esse intercâmbio, levar algumas coisas daqui que tinham se preservado e trazer algumas coisas de lá pra cá.

A. Jr. - Quando você vai para o mundo levar a Dança dos Orixás, como os terreiros e ou o povo-de-santo reage?

M. A. - Isso ainda não é bem compreendido ainda tem um pouco de resistência. Aqui na Bahia algumas coisas ainda no gueto, eu acho que agente tem que abrir a cabeça para o mundo tem que se globalizar um pouquinho...

ATOTÔ³⁵

³⁵ Saudação ao Orixá Omolu