

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE CIÊNCIAS DA SAÚDE
ESCOLA DE EDUCAÇÃO FÍSICA E DESPORTOS
DEPARTAMENTO DE ARTE CORPORAL**



**Trabalho de Conclusão do Curso
(Memorial)**

ELO: NÓS E OS TAMBORES

Aedda Mafalda Penha da Silva

Prof. Orientador: Renato Mendonça Barreto da Silva

Prof^a. Co-orientadora: Laís Bernardes Monteiro

Aedda Mafalda Penha da Silva

ELO: NÓS E OS TAMBORES

Trabalho de Conclusão de Curso Apresentado
como Requisito Parcial à Obtenção do Grau de
Bacharel em Dança
Departamento de Arte Corporal
Escola de Educação Física e Desportos
Centro de Ciências da Saúde
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Orientador: Renato Mendonça Barreto da Silva
Co-orientadora: Laís Bernardes Monteiro

Rio de Janeiro, 2016

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE CIÊNCIAS DA SAÚDE
ESCOLA DE EDUCAÇÃO FÍSICA E DESPORTOS
DEPARTAMENTO DE ARTE CORPORAL**

O Trabalho de Conclusão do Curso: ELO: NÓS E OS TAMBORES

elaborado por Aedda Mafalda Penha da Silva e aprovado pelo professor responsável pelo R.C.C., professor orientador, professora co-orientadora e professor convidado foi aceito pela Escola de Educação Física e Desportos como requisito parcial à obtenção do grau de:

BACHAREL EM DANÇA

PROFESSORES:

Orientador:

Prof: Renato Mendonça Barreto da Silva

Co-orientadora:

Prof^a: Laís Bernardes Monteiro

Convidada:

Prof^a: Maria Alice Monteiro Motta

Responsável

pelo

R.C.C.:

Prof: Roberto Eizemberg dos Santos

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos Orixás por me permitirem passar por esse plano nesse corpo, com essa cabeça e à Dona Mafalda (*in memorian*) por TUDO que sou e construí e por tudo que me transmitiu corpo-oralmente.

Agradeço aos familiares,
aos amigos,
ao Colégio Ary Quintella,
à Creche Municipal Vila dos Mineiros,
à Companhia Mariocas,
à Companhia de Aruanda,
às comadres,
à Daz8,
à Lais Bernardes e ao Renato Barreto,
ao Alexandre Carvalho,
ao Rammon Costta,
ao Mestre Amaral,
à Maria Alice Motta,
ao Lucio Sanfillipo,
à Paula Eliane,
à Heloisa Novaes,
ao Davi Marques,
ao Alex Costa,
à Elizandra Sza,
ao Rafael Amorim,
à Marcia Christian,
ao Robson Soares,
ao Julius Mack,
ao Ismar de Souza
ao Bernardo e a
à Maria dos Anjos
por tudo que fizeram para que fosse possível essa conquista.

EPÍGRAFE

Pretinha Saliente

(Toada)

Por Aedda Mafalda

Essa pretinha é saliente!

Essa pretinha é saliente!

Essa pretinha é saliente!

Essa pretinha é saliente!

Tem saia de Tambor
E Jongo Também dançou
No colo do papai
Já tocou muito Tambor

Essa pretinha é saliente!
Essa pretinha é saliente!
Essa pretinha é saliente!
Essa pretinha é saliente!

Na roda com a mamãe
Sua saia já girou
E o povo aqui presente
Essa pequena encantou

Essa pretinha é saliente!
Essa pretinha é saliente!
Essa pretinha é saliente!
Essa pretinha é saliente!

Coração fica apertado
Quando ela está ausente
Mas hoje está alegre
Maria dos Anjos está presente

Essa pretinha é saliente!
Essa pretinha é saliente!
Essa pretinha é saliente!
Essa pretinha é saliente!

RESUMO

ELO: NÓS E OS TAMBORES

Aedda Mafalda Penha da Silva

Orientador: Renato Mendonça Barreto da Silva

Co-orientadora: Laís Bernardes Monteiro

ELO: NÓS E OS TAMBORES consiste em um trabalho de conclusão de curso para obtenção do grau de Bacharel em Dança. A pesquisa prática em dança contemporânea, que tem como estímulo a manifestação popular Tambor de Crioula do Maranhão, foi desenvolvida através de pesquisa bibliográfica e de campo tipo reflexiva.

Sendo a parte teórica dividida em dois capítulos: Panorama Histórico e Processo de Criação. O primeiro situa brevemente o leitor sobre em que circunstância surge no Brasil a referida dança de umbigada e o último revela como a autora concebeu a ideia para a pesquisa e seus desdobramentos considerando as relações entre corpo, dança, memória e afetos.

ELO emaranha histórias através de vivências, criando um entrelace e estabelecendo um diálogo corpo-oral entre essas formas de linguagem expressiva.

Palavras-chave:

Ancestralidade	Dança	Tambor
----------------	-------	--------

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	08
2. PANORAMA HISTÓRICO	11
3. PROCESSO DE CRIAÇÃO	18
3.1. CONSTRUÇÃO CÊNICA.....	27
3.2. STORYBOARD	32
3.3. RELATÓRIOS DO PROCESSO	40
3.4. DESCRIÇÃO DO ESPETÁCULO	48
3.5. RELEASE	49
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	50
5. REFERÊNCIAS	51
6. ANEXOS	53
6.2. CROQUIS FIGURINO	53
6.4. DIVULGAÇÃO.....	60

1. INTRODUÇÃO



Em um terreiro de candomblé nasci, fui criada e desde a primeira infância vivencio a dança, a transmissão oral de conhecimento, o respeito aos mais velhos, às forças da natureza (minha avó materna, Dona Mafalda, Yalorixá me ensinou a valorizar tudo aquilo que vem e volta para a terra) e a energia embriagante do círculo e me vejo hipnotizada pelo giro das saias.

A relação estabelecida entre eu e a dança se deu, além da vivência no candomblé, através do meu tio Silvinho Caim, DJ e dançarino dos bailes de soul na década 70 e posteriormente no Colégio Ary Quintella¹ onde estudava, que sempre realizava festas e eventos com dança, e eu participava muitas vezes com o apoio da direção da escola. Cresci, me inseri no mercado de trabalho em áreas administrativas, por um período nesta mesma escola, mas sempre que possível criava uma oportunidade de sair para dançar. Depois de um tempo apenas trabalhando, resolvi prestar vestibular, e então descobri a existência do Curso de Dança na UFRJ. Fui aprovada no THE e na discursiva e em 2009 inicia um novo ciclo na minha vida, desta vez com a dança contemporânea, um mundo completamente novo, desconhecido e diferente de tudo que havia experimentado. Passada a tensão inicial dos primeiros períodos, uma atividade chamava minha atenção, a Roda Cultural organizada pela Companhia Folclórica do Rio/UFRJ e então meu ciclo em culturas populares, iniciado pela vivência familiar no candomblé, é renovado a partir do contato com essas danças. Como é impossível aprofundar dentro do ambiente acadêmico os conhecimentos transmitidos sobre o assunto, a partir da semente plantada, fui buscar fora da faculdade possibilidades de imersão nessas manifestações.

Comecei então a frequentar rodas culturais em diversos locais, participar de oficinas e em um desses encontros conheço o Tambor de Crioula do Maranhão, que será explicitada no capítulo 3, na Lapa e me apaixono! Inevitavelmente essa paixão influencia meus estudos teóricos e práticos dentro da universidade e começa a germinar no meu corpo a ideia de aprofundar a pesquisa.

¹ Escola de ensino regular da Educação Infantil ao Ensino Médio, situada no bairro Abolição, Zona Norte do Rio de Janeiro. Meu vínculo burocrático com a referida instituição, se deu de 1989 à 1998 como discente e de 2004 à 2011 como funcionária pois o vínculo afetivo nunca foi desfeito.

Durante esse período, minha avó se despede desse plano e paralelamente me descubro mãe! Muitos acontecimentos fortes quase me fizeram desistir da pesquisa mas felizmente com apoio de amigos e familiares consegui transpor as adversidades e em outubro de 2013, eu e Karine Ramos decidimos fazer juntas o Memorial (Trabalho de Conclusão de Curso do Bacharelado em Dança da UFRJ) por vários motivos. Pela relação de amizade construída durante os anos de curso, por ambas estarem vivenciando a experiência da maternidade e pelo fato de terem escolhido como estímulo de pesquisa manifestações da cultura popular. Neste momento começou a ser gerado ELO, elo entre nós duas, mulheres, mães, amantes da cultura popular. Elo entre os estímulos de pesquisa, Jongo e Tambor de Crioula, danças circulares de umbigada que com suas particularidades e geografia distantes também são entrelaçadas pela forma oral de transmissão trazida pelos africanos que foram escravizados (o panorama histórico será esclarecido ao leitor no capítulo 2), pela devoção à São Benedito - o santo preto, pelo respeito aos ancestrais, pela preparação e aquecimento dos tambores e a expressividade desse corpo brincante.

Este escrito visa relatar o que me moveu e estimulou na elaboração da obra coreográfica através de pesquisa bibliográfica, pesquisa de campo tipo reflexiva e laboratórios realizados para imersão dos intérpretes no tema tornando a investigação mais aprofundada.

ELO: NÓS E OS TAMBORES, parte das experiências no fazer popular dos intérpretes criadores, através de seus corpos e vivências visando criar um entrelace e estabelecer um diálogo corpo-oral entre essas formas de linguagem expressiva, abordando as relações entre os intérpretes e seus corpos, danças, memórias e afetos.

2. PANORAMA HISTÓRICO



Entre os séculos XVIII e XIX foram traficados para vários países, negros de diversas partes da África como Guiné, Costa da Mina, Congo e Angola para serem escravizados, entretanto

O Brasil é o país que por mais tempo e em maior quantidade recebeu pessoas escravizadas vindas da África (...) ampla maioria embarcou em cidades do litoral da atual Angola. Segundo o historiador Philip Curtin, o Brasil recebeu 1.685.200 escravos no século XVIII, dos quais 550.600 vindos da Costa da Mina e 1.134.600 de Angola. O tráfico angolano abastecia principalmente o porto do Rio de Janeiro (...). As capitâncias de Pernambuco, Maranhão e Pará detinham 20% do tráfico de escravos de Angola no fim do século XVIII. (SOUZA, 2009, p.12)

Os recém-chegados eram chamados pelos colonizadores, de *boçais*, pois não falavam e nem entendiam a língua portuguesa e com esses termos os negros eram ainda mais inferiorizados. Os que aprendiam português, os costumes e realizavam sem resistência as tarefas atribuídas eram os *ladinos*. E os nascidos aqui, filhos dos escravizados, que se comportavam de acordo com as regras impostas e tinham como primeira língua o português eram os *crioulos*. (SOUZA,2009)

Culturalmente trouxeram na bagagem conhecimentos técnicos agrícolas e de mineração, práticas religiosas entre outros elementos contudo

O regime de trabalho escravocrata implantado no período colonial brasileiro e baseado na mão de obra africana, configura uma complexa estrutura de dominação cujos mecanismos básicos tinham a finalidade de reprimir, de todas as maneiras e em todos os níveis, as manifestações culturais dos dominados. (FERRETI, 2002, p.32)

O atual Maranhão, que até início do século XIX foi Estado separado do Brasil, é um dos estados brasileiros que mais recebeu população negra especialmente entre 1750 e 1850 (FERRETI, 2014)². Dominados e explorados, os negros eram forçados a cultivar hábitos diferentes, suprimindo suas memórias e vivências e impossibilitados de praticar seus rituais de origem. Apesar da repressão, da perversidade e agressividade dos colonizadores o povo negro retirado de sua terra, demonstrava sabedoria ao lidar com os opressores.

² Registro do Tambor de Crioula: Política de Salvaguarda de Bens da Cultura Imaterial no Brasil, 2014. Disponível em [http://www.29rba.abant.org.br/resources/anais/1/1401145554_ARQUIVO_Tambordecrioulall\(artigorevisado\).pdf](http://www.29rba.abant.org.br/resources/anais/1/1401145554_ARQUIVO_Tambordecrioulall(artigorevisado).pdf) . Acesso 08/10/2015.

Concretamente, o ciclo mais longo da economia brasileira é o ciclo negreiro que vai de 1550 a 1850. Todos os outros - o do açúcar, do tabaco, do ouro e do café - são na realidade, subsídios dependentes do ciclo negreiro. (...) A dependência do tráfico negreiro e da escravidão também deixou efeitos perversos entre nós. O fato de pilhar durante três séculos a mão de obra das aldeias africanas facilitou o extermínio das aldeias indígenas, tornadas desnecessárias e gerou entre os senhores de engenho, os fazendeiros e o próprio governo uma brutalidade e um descompromisso social e político que até hoje caracterizam classes dominantes brasileiras. (ALENCASTRO,2009, p.30)

Na exploração, mesmo após a Lei Eusébio de Queirós, os africanos eram obrigados a realizar os mais diversos serviços utilizando seus conhecimentos tais como de moenda nos engenhos, de plantio, cultivo e colheita de cana e de café, beneficiando os europeus, física e financeiramente, com a força e resistência do corpo negro na realização das atividades citadas (essas mesmas atividades eram realizadas pelos indígenas escravizados antes dos africanos). Geralmente esse tipo de serviço era exigido dos homens negros enquanto as mulheres negras eram obrigadas a limpar, lavar, cozinhar, tecer, colher e servir literalmente às ordens do colonizador.

Independente da atividade realizada o negro, da lavoura que tinha pouco contato com os senhores ou o da casa grande, vivia na senzala no Brasil colônia após a independência foi habitar os cortiços. Com o trabalho dos escravizados, as atividades citadas anteriormente dinamizaram economia principalmente na produção de café, desde a derrubada da mata e preparo do solo, o plantio e limpeza dos cafezais, a colheita, o tratamento dos grãos e seu acondicionamento em sacos, (SOUZA, 2009) na região sudeste, elemento que proporcionou à elite brasileira a consolidação das suas riquezas e na produção de açúcar para exportação pela região nordeste.

Após horas exaustivas de trabalho, os africanos essencialmente musicais que têm por costume uma forma peculiar de celebrar, *donde la devoción se expressa a través de la música, del canto, de la danza, de mímica* (FRIGÉRIO,2011, p.54.) e que de acordo com registros do IPHAN,

originalmente as mulheres eram levadas a dançar em roda, na entrada da senzala, desviando a atenção dos senhores e encobrindo o fato dos homens estarem praticando cultos religiosos proibidos em seu interior. Não há comprovação histórica para nenhuma das teses apresentadas, mas sim, indícios que permitiram a construção destas

explicações sobre as origens e a forma do Tambor de Crioula no Maranhão. (Parecer técnico IPHAN,2007, p.8)

reuniam-se onde:

pelo correr do século XVIII, as autoridades começaram a distinguir nessas reuniões à base de danças, cantos e ritmos de percussão o que era culto religioso daquilo que constituía apenas ritos da vida social ou mera diversão para os escravos, os campos começaram a ser delimitados (...) os batuques da área urbana ou da periferia dos núcleos povoados da zona rural puderam ganhar, afinal, o caráter oficialmente reconhecido de local de diversão. (TINHORÃO, 2008, p.55)

Segundo BATISTA, embora não tendo uma data precisa quanto ao surgimento das chamadas danças de umbigada, fontes históricas, bem como depoimentos dos mais velhos participantes da brincadeira, apontam para sua existência desde os fins século XVII, como um ritual de louvor aos santos e como forma de lazer (BATISTA, 2009). FRIGÉRIO afirma que, se pode apreciar claramente nas cerimônias religiosas afro-americanas e também na maioria das manifestações culturais profanas esse caráter denso, performático e multidimensional.

Essas características afirmadas pelo autor, presentes e marcantes na cultura negra, que miscigenada à indígena e ao catolicismo português compõem o mosaico da cultura popular brasileira, vem se adaptando e se transformando até hoje. O Maranhão é um dos estados brasileiros que, ao meu ver mais exemplifica esse mosaico. A Festa do Divino Espírito Santo (referência católica), o Bumba-meу-boi seus variados sotaques (referência indígena) e o Tambor de Crioula (referência africana).

Ao meu ver, o Tambor agrupa essa miscelânea cultural visto que seu padroeiro é São Benedito (herança católica) e a dança de pés no chão e o canto que estabelecem, assim como na cultura africana, uma ligação do dançante à outra dimensão (herança indígena). Sendo esse o estímulo-tema de pesquisa do presente trabalho, exponho a seguir uma breve ambientação sobre a manifestação.

É importante ressaltar ainda, que o Tambor de Crioula, manifestação cultural que vem ganhando destaque e visibilidade em sua trajetória, não conta até agora com um volume de pesquisas à altura de sua antiguidade, de sua importância e densidade no conjunto das práticas culturais de tradição afro-descendente no Maranhão. (Parecer Técnico IPHAN, 2007, p.3)

O Tambor de Crioula é uma das inúmeras danças circulares de umbigada do folclore brasileiro e o antropólogo Édison Carneiro formula,

uma proposta de classificação das formas de canto e danças folclóricas brasileiras derivadas dos batuques, tomando por base a existência entre elas de um traço comum de nítida origem crioulo-africana: a umbigada (...) sua proposta de identificação da fonte comum do lundu ou baiano, do coco, do bambelô, do tambor de crioula, do jongo, do caxambu, do bate baú e das várias modalidades do samba de roda baiano e carioca (batuque, batucada e partido alto) tem toda procedência (...) derivam todas da existência, dentro dos batuques de negros dos três primeiros séculos da colonização, de uma sobrevivência africana: a umbigada, simbólica das danças rituais. (TINHORÃO, 2008, p.56)

A referida manifestação caracteriza-se por ser dançada somente por mulheres,

A rigor podemos dizer que não existe uma indumentária específica para se dançar Tambor de Crioula. Sabemos, entretanto que é uma característica inerente à mulher negra o gostar de vestir-se bem, com suas saias rodadas em cores vivas, anáguas largas, ponteadas com renda de almofada, blusas rendadas e decotadas; enfeitam-se com flores, colares, pulseiras, torsos coloridos na cabeça, principalmente em dias de festa. (MORAES e FERRETTI, 2002, p. 61).

Segundo SOUZA (2007), a blusa de renda, turbante, joias de ouro(...) faziam parte da indumentária das mulheres africanas e afro-descentes no Brasil. Os homens, coreiros³ ou tambozeiros, usam calças lisas, blusas estampadas e chapéu de palha. Contudo esse figurino é usualmente aderido por grupos em apresentações geralmente pagas, nos centros urbanos (em São Luís no Maranhão principalmente como atração turística). Considerando que o Tambor de Crioula ocorre muitas vezes em pagamento à promessa ao santo preto - Benedito, em casa, no quintal a utilização da indumentária completa não é imprescindível, sendo apenas nesse caso obrigatório o uso da saia, que ao meu ver e por experiência se torna uma extensão do corpo da coreira. BATISTA ressalta que:

³ O termo coreiro está associado à tocar o couro, fazer o couro gemer, ou seja tirar o som do couro batucando. Logo, as mulheres que dançam ao som do batuque dos coreiros são denominadas coreiras

seja na vida cotidiana ou em um momento ritualístico, assim como na arte, (...) neste sentido a coreira do Tambor de Criola se apresenta como uma performer cultural, uma artista criadora desta dança e, por isso, uma criadora de cultura popular, realizando seqüências de movimentos, dilatando seu corpo, voz e sua potência criativa e os apresenta para o público. (BATISTA, 2009, p.60)

A música é de acordo com registro do IPHAN,

o conjunto instrumental que produz a música no Tambor de Crioula inclui básica e obrigatoriamente três tambores de madeira, afunilados e escavados, e cobertos com couro em uma das extremidades, preso por cravelhas. Além dos tambores, alguns grupos utilizam-se também de matracas, bastões de madeira que são percutidos aos pares no corpo do tambor maior. A esse conjunto de percussão dá-se o nome de parelha. (Parecer técnico IPHAN, 2007, p.8)

No livro *Mestre Felipe por ele mesmo*, organizado por Sergio Costa e Marco Aurélio Haikel lançado em São Luís, Seu Felipe como era chamado, crítica o uso das matracas: “*P’que eu quero vê tambô berrá é na ponta do dedo!*” (COSTA e HAIKEL, 2013, p.118). No meu entendimento, pelas vivências nas rodas o que Seu Felipe valorizava era a cadência do Tambor pois o uso das matracas acelera o andamento e a brincadeira fica “currida”.

A parelha é composta por três tambores sendo eles: *Tambor grande*, que é o maior e fica preso a cintura do coreiro e é o responsável pelos improvisos percussivos; o *Meião* é o responsável pelo pulso, como o coração e estabelece o ritmo básico proporcionando ao Grande os improvisos e *Crivador* que realiza toques rápidos no intervalo do toque do Meião. Estes dois últimos ficam apoiados no chão, sobre um pedaço de madeira e os coreiros batucam sentados com os instrumentos entre suas pernas.

O canto se dá de forma responsorial ou seja o cantador (que pode ou não ser um dos tambozeiros) puxa uma *toada* e os brincantes respondem em coro aos improvisos de quem puxou a toada. Esses cantos podem ser de: Auto-apresentação, saudação e cumprimento aos companheiros e à assistência; Auto-elogio como cantador e brincante; Reverência e homenagem aos seus santos protetores; Sátira, descrição de fatos do cotidiano, recordações de situações de pessoas e lugares já vivenciados; Recordações amorosas, homenagens as mulheres; Desafio entre cantadores e despedidas. (FERRETI, 2002)

Seja em louvor à São Benedito por decorrência de promessa (e nessas rodas as coreiras dançam com a imagem do santo, segurando-o junto do peito ou com ele apoiado sobre sua cabeça), seja quando uma parelha é batizada ou quando um bebê é apresentado à roda (este é embrulhado no colo pela mãe e por todas coreiras presentes, iniciando sempre pelas mais antigas) uma brincadeira de Tambor acontece sempre, independente da ocasião ou do motivo, com muita alegria mantendo viva e pulsante essa herança ancestral.

3. PROCESSO DE CRIAÇÃO

Meu ciclo em culturas populares, iniciado pela vivência familiar no candomblé, é renovado a partir do contato com a disciplina de Folclore e como não era possível aprofundar dentro do ambiente acadêmico, os conhecimentos transmitidos sobre jongo, samba de roda, carimbó, pastoril, batuque, caboclinho, mineiro pau, coco entre outras, a partir da semente plantada, fui buscar fora da faculdade possibilidades de imersão nessas manifestações. O pontapé foi dado pelo Professor Alexandre Carvalho⁴ que apresentou à turma a Roda Mensal do Jongo da Lapa⁵. Comecei a frequentar a roda e em uma das visitas conheço o Tambor de Crioula do Maranhão, realizado pela Companhia Mariocas⁶. Fiquei encantada, foi arrebatador e senti que precisava viver o Tambor. Era como um encontro aguardado por anos, tamanha foi a identificação com a brincadeira. Participei da oficina realizada pelo grupo no SESC MADUREIRA durante três sábados de agosto, em 2010. Nesse momento tem início meu elo com o Tambor, com a Companhia e com o ministrante da oficina Rammon Costta.

Com toda essa vivência e experimentação houve uma transformação considerável em minha corporeidade, uma mistura de tudo que meu corpo carregava até aquele momento com todo conhecimento recebido com as danças populares.

⁴ Professor do Curso de Bacharelado em Dança da UFRJ, ministra a disciplina de Folclore e coordena o Projeto PADE (Projeto Africanidade Dança Educação)

⁵ Mais do que um grupo de música, o Jongo da Lapa é um movimento cultural que teve seu início em 2004, a partir de uma roda realizada em homenagem a Mestre Darcy Monteiro. No seu repertório, este grupo trabalha não só com releituras de canções tradicionais das comunidades jongueiras, mas também com trabalho autoral que inclusive renova este gênero musical a partir do “jongo-canção”. Atualmente o grupo possui três discos gravados: Jongo de Terreiro (2008), Jongo da Lapa (2010) e Pontos de Sinhá (2014). As rodas do grupo são realizadas a partir das 22 horas, na última quinta-feira do mês e estão localizadas sob a parte central dos Arcos da Lapa. Disponível em <https://www.facebook.com/viagememprebranco/photos/a.412387452291362.1073741859.237955896401186/416211591908948/?type=3&theater>. Acesso:07/01/2016

⁶ Fundada em 2002 e dirigida pelos gêmeos maranhenses, Rômullo e Rammon Costta, a Companhia Mariocas é formada por maranhenses e cariocas e desde a sua fundação difunde a cultura popular maranhense tendo como carro chefe a Tambor de Crioula

Inevitavelmente, esse contato reverberava nos estudos (teóricos e práticos) de dança dentro da universidade e toda pesquisa acabava tendo como estímulo algum conteúdo da cultura popular. A partir daí começa, intuitivamente, a pesquisa que viria se tornar o tema do presente Trabalho de Conclusão de Curso.

A Teoria Fundamentos da Dança foi desenvolvida por Helenita Sá Earp, professora emérita da UFRJ, que introduziu o curso de Dança na Escola de Educação Física e Desportos. A TFD é interdisciplinar, tendo como eixo norteador a exploração dos movimentos básicos do corpo, de forma a potencializar as características de cada indivíduo. Segundo Motta, a Teoria apresenta uma tríade de ações: os fundamentos, as técnicas e os laboratórios⁷. Os fundamentos enfocam o entendimento teórico dentro de um parâmetro, as técnicas à ampliação do repertório de habilidades físicas e nos laboratórios às experimentações e análise dos princípios a partir de atravessamentos. Os laboratórios podem ser analíticos-relacionais, de improvisação e de roteirização coreográfica. (MOTTA, 2006, p.129). Inseridos na teoria estão os Parâmetros da Dança, que são a estrutura teórico-prática a partir dos quais a diversificação do movimento corporal pode ser enfocada, didaticamente segmentada em Movimento, Espaço, Forma, Dinâmica e Tempo. Dentro do Parâmetro Dinâmica é estudado o caráter, delimitado para fins didáticos a partir de categorias expressivas de ações/movimentos, divididas em místico, sensual, jocoso e dramático. (MOTTA, 2006, p.153)

Neste sentido, cada intérprete-criador tem a liberdade de desenvolver seus próprios métodos de criação e pesquisa de movimento, dialogar com toda e qualquer linguagem e a escolhida para esta pesquisa foi a da cultura popular onde os brincantes já têm impregnado no corpo naturalmente essas características.

Segundo a denominação vocabular, caráter é o conjunto das qualidades (boas ou más) que distinguem alguma coisa. No caso da dança, a denominação caráter se faz mais coerente quando dedicada ao conjunto de uma obra e, ainda assim, esta coerência demanda uma série de padrões estéticos, normas e regras estilísticas preconizadas. (...) o caráter que se estabelece num dado movimento/obra dançada atende a uma miríade de conjunções, como, por exemplo, a intenção impressa pelo dançarino, pelo roteiro da proposta, pela estilização formal, pelo cenário, figurinos, iluminação, ambiente escolhido, dentre outros. (MOTTA, 2006, p.153)

⁷ Denominados carinhosamente de Tambores de Helenita em referência ao trio percussivo.

Embora os caráteres estejam fragmentados didaticamente para fins de estudo, observa-se que as ações se relacionam simultaneamente no que se refere ao comportamento dos brincantes. Quando as coreiras se preparam para a roda, ao mesmo tempo em que há uma sensualidade no ato de se adornarem, há o aspecto sagrado pelo próprio ritual de preparação. As qualidades de suas ações atuam concomitantemente, de maneira a complementar uma ação em relação à outra e todo esse apanhado de características que compõem o vasto mosaico que é a manifestação. Da mesma maneira, na Teoria Fundamentos da Dança, os parâmetros e todas as suas vertentes compõem o corpo global em toda a sua complexidade e inúmeras possibilidades de criação.



Referente ou próprio das experiências do misticismo. (FERREIRA, 2005, p.557).

Segundo Schechner os rituais são uma forma de as pessoas lembrarem. Rituais são memórias em ação, codificadas em ações. Rituais também ajudam pessoas (e animais) a lidar com transições difíceis, relações ambivalentes, hierarquias e desejos que problematizam, excedem ou violam as normas da vida diária. (Schechner, 2012, p.50;51). Para Batista,

os rituais são uma forma de fazer as pessoas terem lembranças, são memórias emoção, ou seja, invocar um santo, glorificar sua imagem, exaltar seu milagre, é uma maneira de rememorar o mito e fazer com que ele viva através das práticas sacras destinadas a ele. É importante ressaltar, que ao realizar esse ritual sagrado voltado à crença de um povo, deparasse muitas vezes com linguagens artísticas, pois estes utilizam a música, a dança, o teatro, os figurinos, a maquiagem, tudo a serviço de um ritual, e os participantes são transportados do lugar comum do dia-a-dia para o espaço do extraordinário, extracotidiano. É claro que o termo ritual abre infinitas possibilidades do cotidiano, desde o acordar, a escovar os dentes diariamente etc. (BATISTA, 2009, p.57)

É muito comum os termos rito, ritual e sagrado serem associados a alguma religião, qualquer que seja ela, e não quero com isso discutir religião apenas apresentar meu olhar no que diz respeito à preparação dos tambores para uma roda. Há um misticismo encantador, no ritual de acender a fogueira, assentar os tambores próximo a ela (não muito para não furar o couro), aguardar o tempo de afinação, aguçar a audição para saber a hora de levantá-los e formar o que LANGER denomina círculo mágico, o reino sagrado que simboliza uma das realidades mais importantes na vida dos homens primitivos (LANGER, 1980, p. 200).

Minha reflexão acerca do misticismo na TFD também se dá pela progressão das ações/movimentos corporais ou não, que antecedem a formação do círculo propriamente dito. Vejo toda sucessividade e simultaneidade, presentes no Parâmetro Movimento nesse ritual de formação da roda. A roda, o círculo, a aliança são signos importantes para mim. A roda da saia que gira e me encanta desde a primeira infância, o círculo de amizade e amor construído no decorrer da graduação e as alianças afetivas, umas feitas outras desfeitas, que compõem minha trajetória.



Adjetivo comum de dois gêneros “relativo aos sentidos; que tem ou denota sensualidade”. Sentidos, “conjunto das funções orgânicas que buscam o prazer sensual”. Sensualidade, “intenso prazer sexual, lubricidade, luxúria”. (FERREIRA, 2005 p.733)

A sociedade em geral tem o hábito de associar o sensual ao sexual e as definições acima confirmam a afirmativa. Contudo para ser/estar sensual não é preciso estar despidos ou ter ações vulgares. A sensualidade é um estado que pode e deve ser acessado por qualquer pessoa (até crianças). O artista cênico pode/deve manipular esse estado através da respiração, do olhar, da atitude corporal e principalmente do despudor. Ser/estar sensual não é vergonhoso, impuro, sujo principalmente quando se trata da cultura africana, mas a sociedade ocidental que vivemos, por conta de fatores históricos, familiares, religiosos impostos pelos colonizadores europeus negativam esse estado que na verdade é divertido e prazeroso.

O tambor é um ritual de fertilidade da terra, (...) Se é um ritual de fertilidade é também um ritual sagrado. O tambor hoje está mais para a sensualidade (...) a sensualidade que eu vejo no tambor é da alegria da gente ser mulher, a mulher tem um papel fundamental na vida, ela que é a mãe, ela que dá o desejo e quanto mais a mulher é fogosa e quente, mais o tambor vai ficar quente. Quem anima o tambor é a mulher. Se não tiver a mulher não tem tambor, então é necessário, faz parte do ritual a sensualidade. (BATISTA, 2009, p.81)

Assim que comecei a brincar Tambor na Companhia Mariocas, como coreira nova ainda sem muita experiência fui apelidada de “coreira cabaço” pois segundo BATISTA *uma coreira que desde criança dança no Tambor, tem uma maleabilidade e uma desenvoltura na roda bem maior do que aquela que teve contato apenas na fase adulta* (BATISTA, 2009, p.61) logo eu não esquentava Tambor nenhum. Algumas brincantes entravam na roda de forma mais branda como a chama da vela e outras já como fogueira em brasa. Eu, com o passar do tempo, fui adquirindo experiência, observando as coreiras mais antigas e construí minha performance mesclando essas formas. Entrei como chama branda e depois me transformo em fogueira em brasa, com isso fui me tornando aos poucos uma “coreira saliente” dessas que jogam a saia na cara do coreiro, que o penetra com olhar e o chama ondulando o quadril nesse jogo sens-sexual que se estabelece entre os brincantes. Esse fator fica ainda mais evidente com a imagem do Tambor Grande acinturado em riste no coreiro, dando alusão ao falo que em oposição ao ventre ondulante da coreira representam a fertilidade e renovação presentes na cultura africana.

o corpo grotesco é um corpo em movimento. ele jamais está pronto nem acabado: está sempre em estado de construção, de criação, e ele mesmo constrói outro corpo; além disso, esse corpo absorve o mundo e é absorvido por ele (...) Por isso o papel essencial é entregue no corpo grotesco àquelas partes e lugares, onde se ultrapassa, atravessa os seus próprios limites, põe em campo um outro (ou segundo) corpo: o ventre e o falo; essas são as partes do corpo que constituem o objeto predileto de um exagero positivo, de uma hiperbolização. (BAKHTIN, 2008, p.277)



Alegria, sorriso, divertimento, brincadeira, brincante! Mas ser brincante é coisa séria. E por que não trabalhar brincando? O bom humor aumenta a produtividade de qualquer indivíduo. E a fé? Na cultura africana, as cerimônias em sua maioria são cantadas, dançadas e tem a presença do sorriso. Conforme afirma Bakhtin, no *folclore dos povos primitivos* encontra-se, paralelamente aos cultos sérios (...), a existência de cultos cômicos, que convertiam as divindades em objetos de burla e blasfêmia (“riso ritual”). (BAKHTIN, 2008, p.5)

A partir dos estudos na TFD, uma das formas que o interprete-criador pode acessar essa categoria expressiva é através de variações de dinâmica na execução do movimento corporal e que complemento esta reflexão a seguir:

No realismo grotesco (isto é, no sistema de imagens da cultura cômica popular), o princípio material e corporal aparece sob a forma universal, festiva e utópica: cósmico popular), o princípio material e corporal aparece sob a forma universal, festiva e utópica. O cósmico, o

social e o corporal e são ligados indissoluvelmente numa totalidade viva e indivisível. É um conjunto alegre e benfazejo. (BAKHTIN, 2008, p.17)

Já no Tambor de Crioula essa associação fica a cargo das toadas de sátira, do deboche exagerado, do prazer em “*arremedar*” (ironizar) como se diz no Maranhão os parceiros de brincadeira. Que sempre é finalizada com energia revigorante e alegre.

3.1. CONSTRUÇÃO CÊNICA



Desde que decidimos gerar juntas esse memorial, nos encontramos acompanhadas por nossas crias, algumas vezes no Fundão outras na casa da Karine e graças ao advento da tecnologia sempre nos encontrávamos virtualmente. O fato de ambas estarem vivenciando a experiência da maternidade e de terem escolhido como estímulo de pesquisa manifestações da cultura popular facilitou muito nossa vida pois as ideias se complementavam. Começa a ser gerado ELO, elo entre nós duas, mulheres, mães, amantes da cultura popular. Elo entre os estímulos de pesquisa, Jongo e Tambor de Crioula. O entusiasmo com a pesquisa era tamanho que no primeiro dia já tínhamos pensado em intérpretes, roteiro de cena e iluminação. A seguir o roteiro que desde que foi criado não precisou de alteração.

CENA 1: LABUTA

Essa cena representa historicamente a chegada e as condições de vida dos negros escravizados no Brasil. Aborda o trabalho exaustivo a que eram submetidos e como faziam para amenizar as dores, angústias e incertezas desde que foram extraídos de suas terras.

CENA 2: ESCAVAÇÃO

Rito de passagem. Representa a árvore e suas transformações desde a germinação, crescimento, maturidade, reprodução e interferências. Neste solo coreográfico, a intérprete mostra com toda sua potência a metamorfose sofrida pela madeira ao virar tambor e os atravessamentos que este proporciona aos que o escutam.

CENA 3: ELO

Mandala, a importância do círculo, o hipnotismo causado pelo giro das saias, o poder que a roda tem de me transporta para outra dimensão. A partir do mergulho nela me

transporto e me transformo na primeira parte do duo para então poder partilhar desse afetamento com Karine e a partir daí a raiz dos nossos caminhos se entrelaçam em toque, olhar e cumplicidade.

CENA 4: PÉS

Festa, celebração, alegria, enraizamento, transição, partilha. Todos esses elementos estão presentes nessa cena, que como num túnel, liga ancestralidade e contemporaneidade. Através dos pés me ligo à terra, recebo dela sua energia, me conecto com a origem e o destino.

CENA 5: VESTIMENTA

Preparação da mulher para a roda, o ritual de embelezamento. Ela escolhe a saia mais bela para se embriagar na magia do círculo com outros corpos dançantes. Além do aspecto sagrado da preparação, a intérprete diz uma poesia, ela transite oralmente ao expectador, **Corpos e Afetos**, um texto composto a partir de nossas histórias entrelaçadas e gentilmente cedida por Lucio Sanfillipo.

*São corpos que bailam ao som de alma
E almas que dançam ao som de histórias
Que falam de mitos de fé e luta
Que guardam, recontam nossas memórias*

*São redes de dedos que pescam sonhos
Cirandas tecidas de graça e glória
São pungas de Alcântara, pés de Santo Amaro
Cafés que o Vale amassa na Serrinha*

*São toques de pele de gente e atabaque
Afetos trançados, sorrisos, lembranças
São mãos em correntes, suor, resistência
Gestos lapidados por nossas andanças*

*São saias que giram, são dias, são noites
Inverno, verão, outono, primavera
São flores, são frutos, rezas, movimento
Mãe que cuida e embala o filho que gera*

*É terra fecunda, é sol que dá norte
 Sembas, umbigadas de centro de roda
 Da vida que soa, retumba, chacoalha
 Coração que vibra de dentro pra fora*

São palmas que dão tom de comunidade

*De cores, de troca, de celebração
 É festa de povo, de santa energia
 É povo que encanta em forma de oração*

CENA 6: EMBRIAGUEZ

Partilhar, sorrir, brincar de roda, brincar em roda. Essa cena evidencia o corpo que brinca e abraça com o umbigo. Que troca energia com olhar, que se vê no outro e o outro se vê em você.

Quando participo de uma roda de Tambor de Crioula, a partir do momento em que coloco a saia, sinto-me tocada de imediato pela espontaneidade que essa manifestação me veste, pelo ritmo que permite bater o pé no chão de forma firme, rodeada de uma mistura de movimentos e cantos que atravessa o meu cotidiano, me lançando a um lugar especial que a arte proporciona, embora tendo consciência da minha presença enquanto pessoa e não personagem, ainda assim me sinto afastada do meu cotidiano. Esse é um momento a serviço de uma outra realidade, naqueles minutos surge uma energia diferente da que utilizo costumeiramente. Estar em frente da parelha, dançar para o tambor grande, me transporta para um lugar diferente e distante do habitual, a prontidão corpórea é outra, é como representar a mim mesma, ou a coreira que vive em mim, onde faço com que a mesma saia do recanto onde está guardada e se liberte exprimindo a alegria. (BATISTA,2009, p.77)

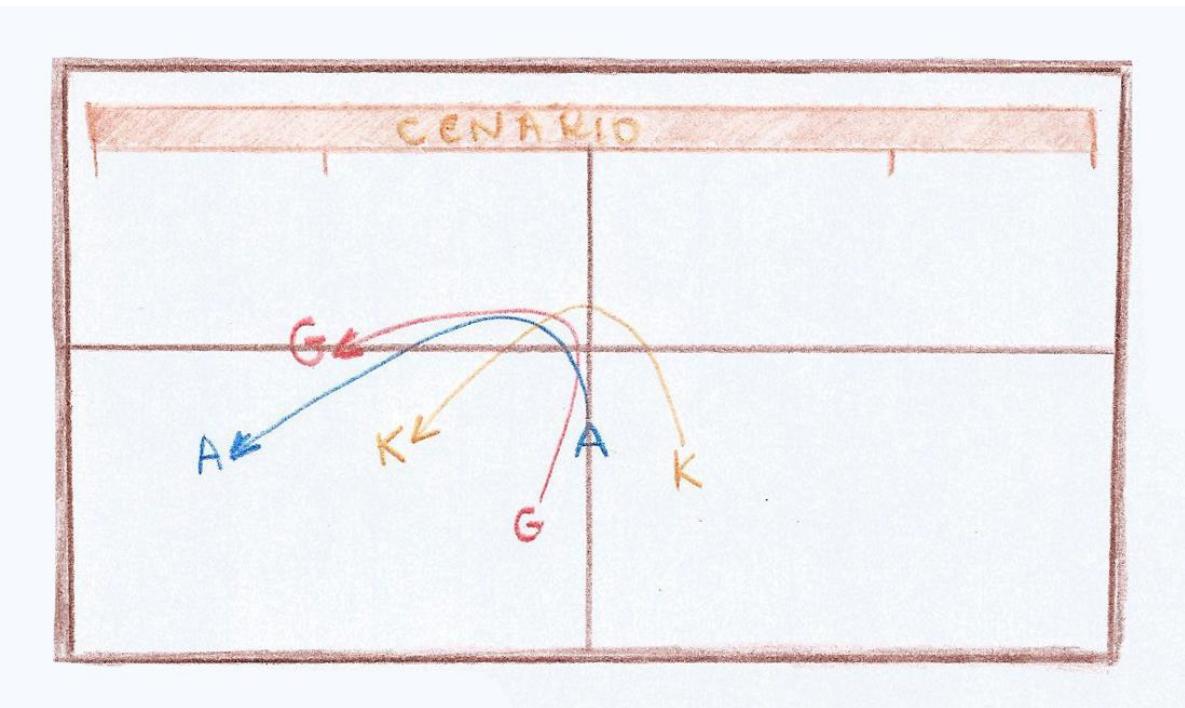
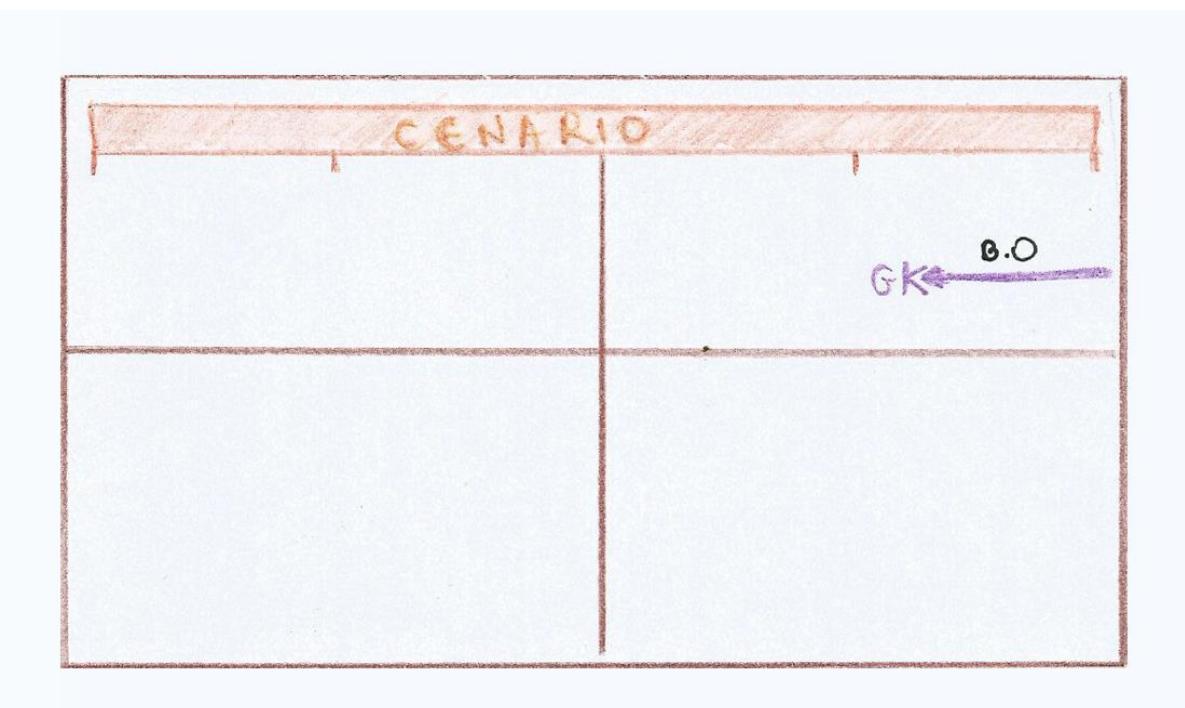
CENA 7: AS CRIANÇAS

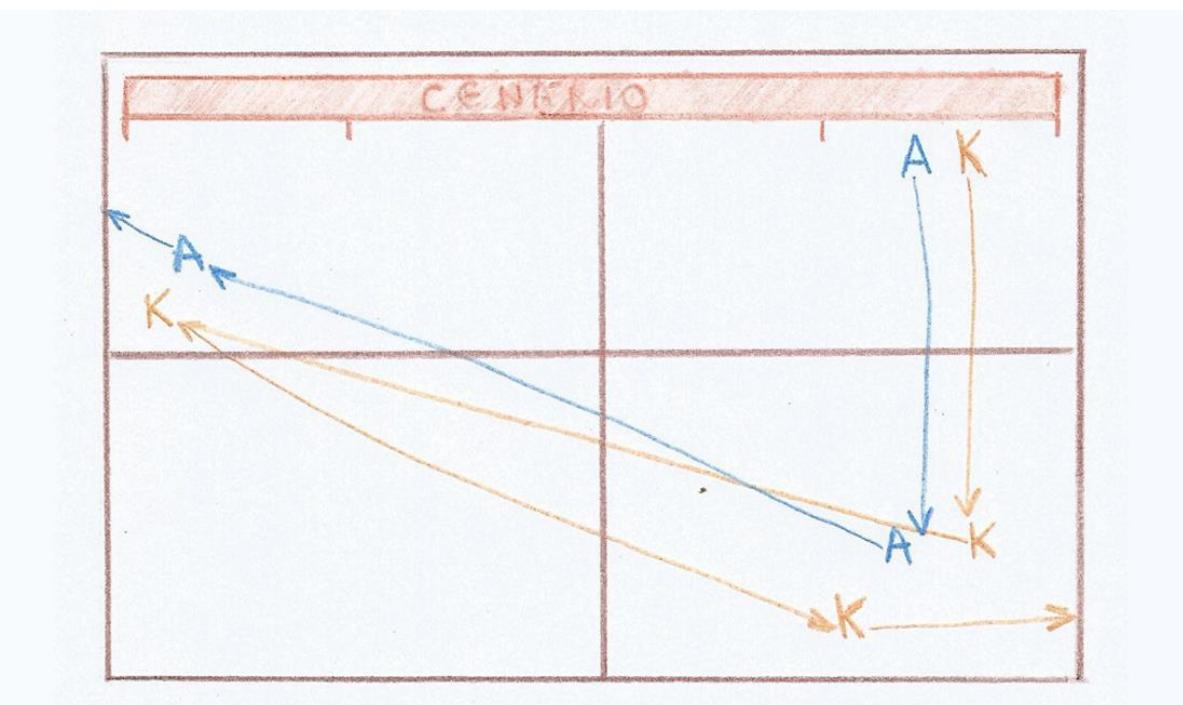
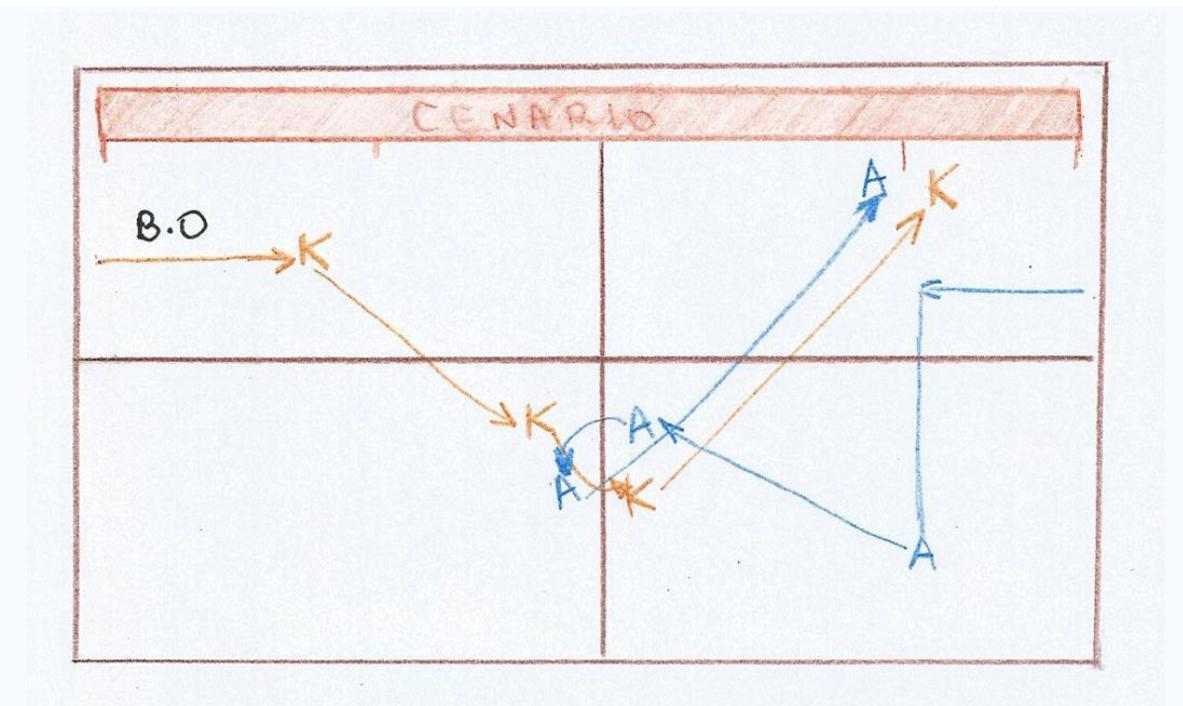
Essa cena é carregada de sentimentos pois dançamos nossas vidas. Estamos ali, Karine e eu, não interpretando mas vivendo e transmitindo corpo-oralmente às nossas crias nosso carinho, atenção, amor e dedicação.

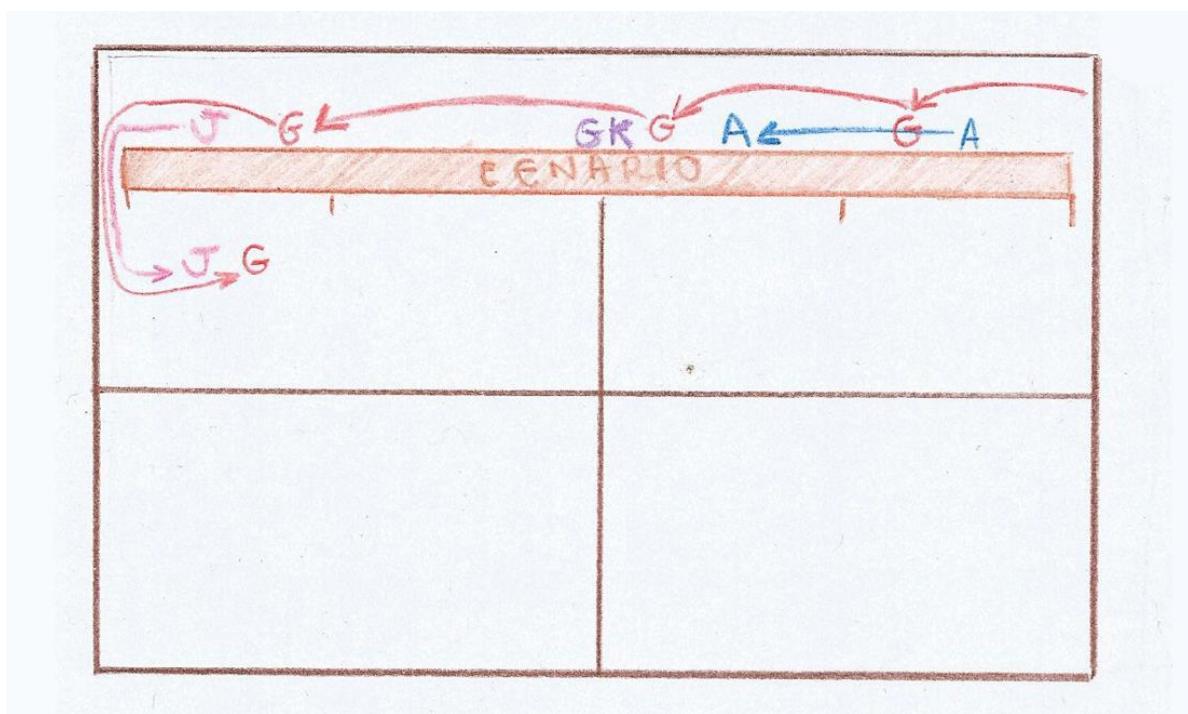
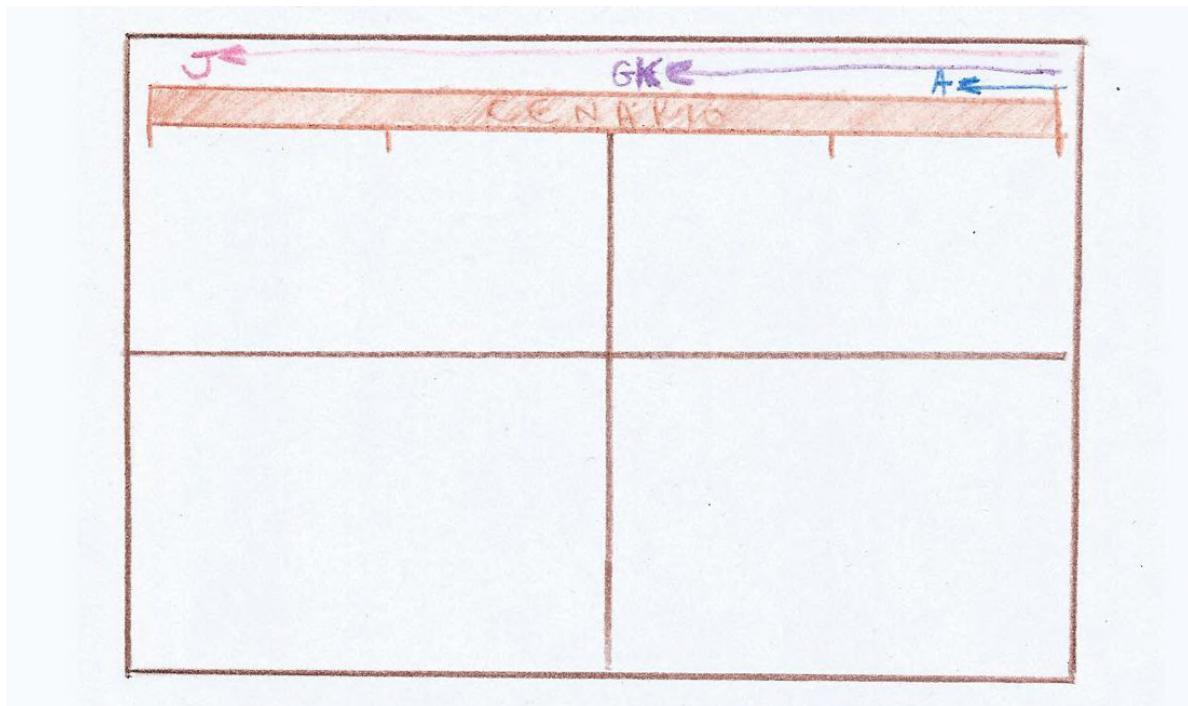
Cantar e compor não são habilidades bem desenvolvidas mas Dona Maria me deu a inspiração para compor. Fechar o espetáculo, retratando o ELO entre nós e os tambores, depois de todos os ritos, transformações, privações e conquistas que passamos juntas é o nosso ritual de passagem. Esse momento é especial por estar em companhia da parceira de cena e das crianças que vieram para nos alegrar, nos melhorar e nos preparar para outro ciclo.

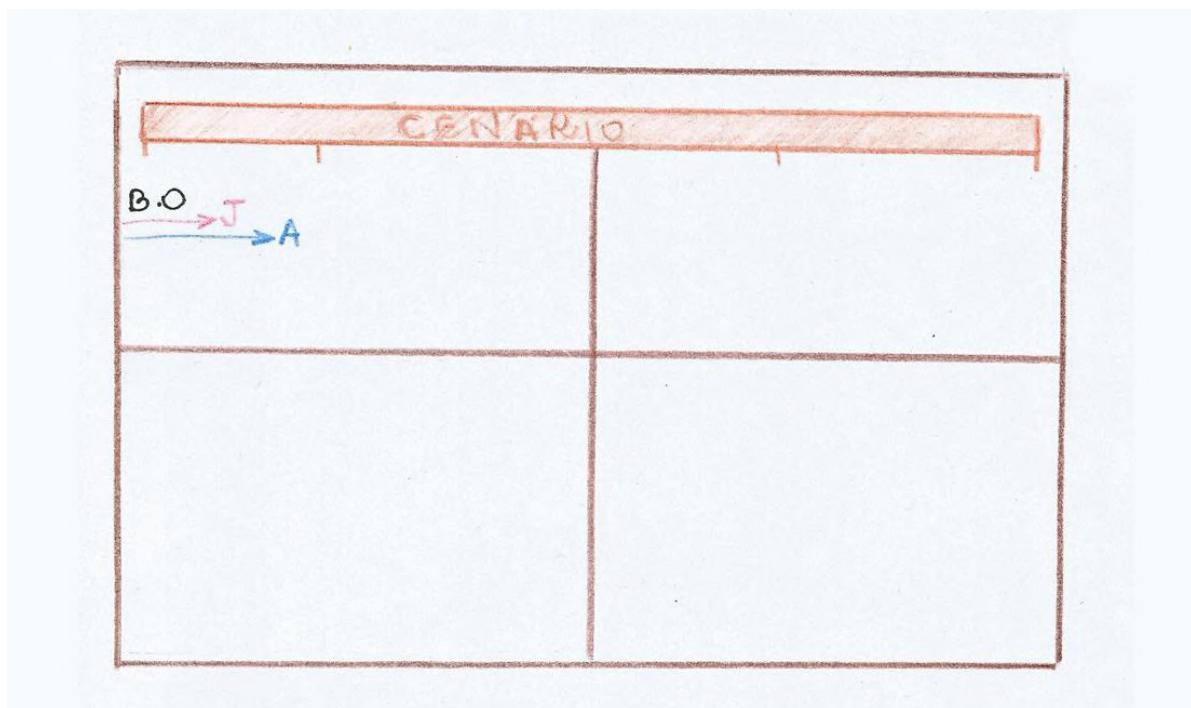
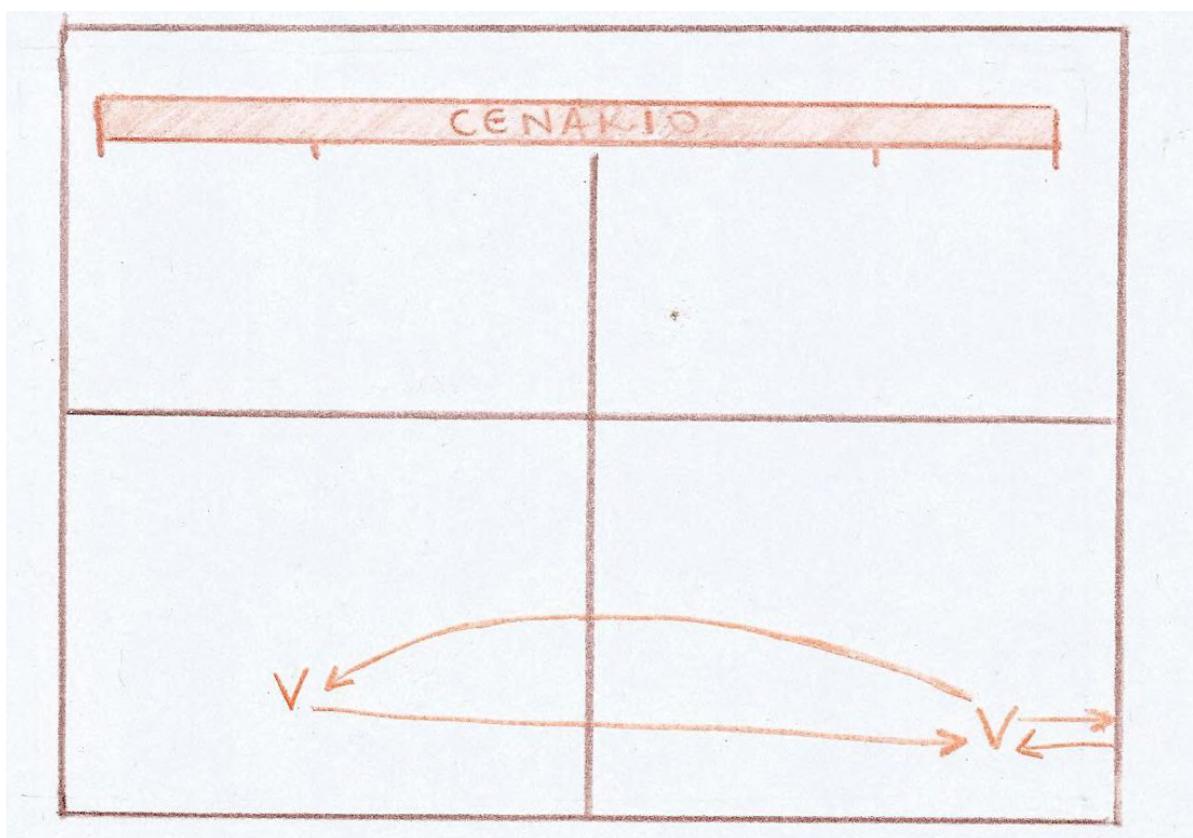
3.2. STORYBOARD

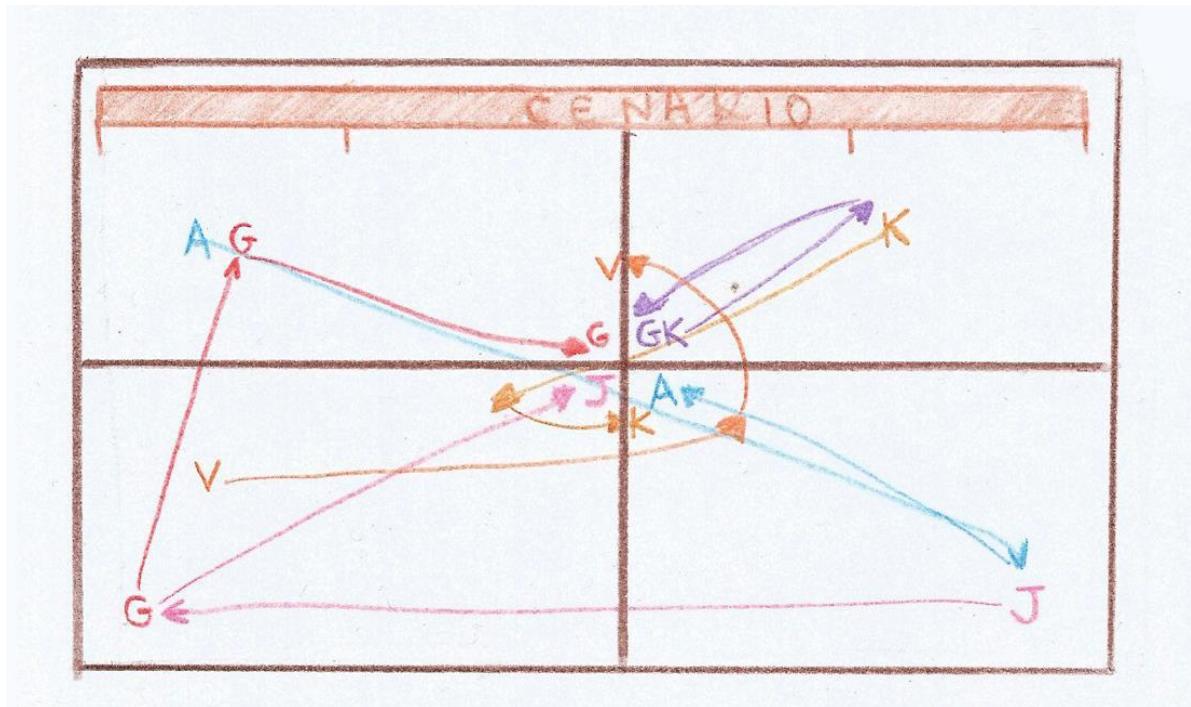
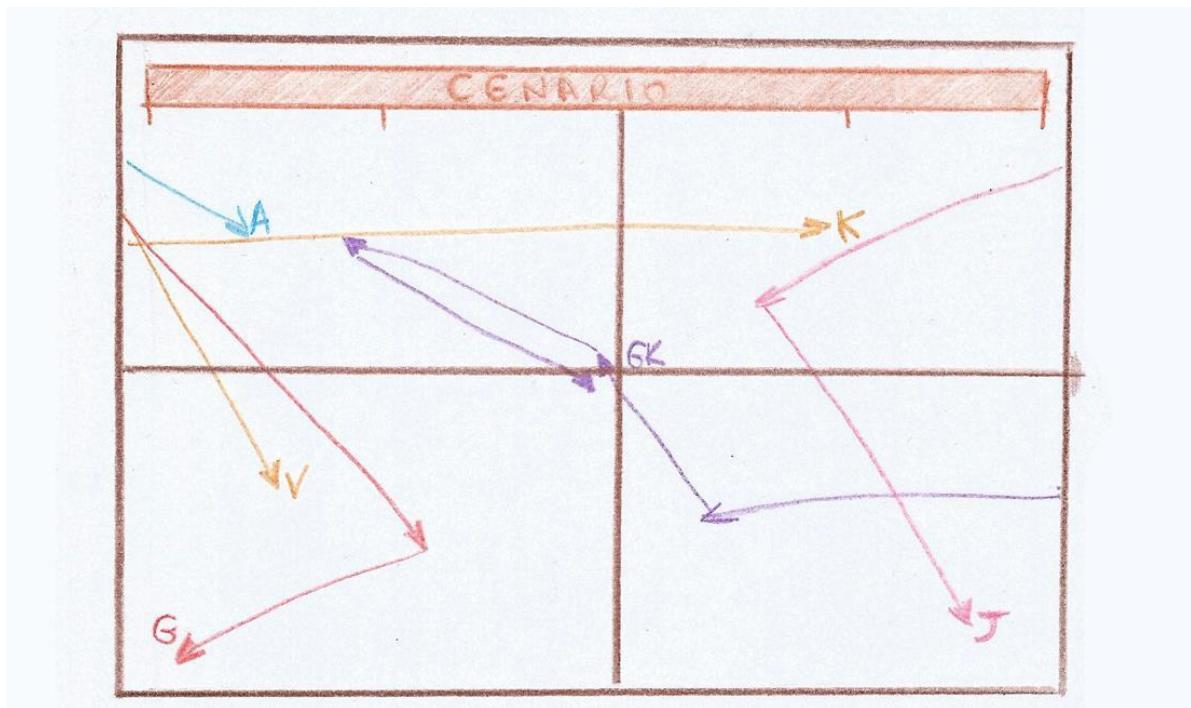
Legenda	
A	Aedda
B	Bernardo
G	genilson
GK	gizelle
J	Juliana
K	Karine
MA	Maria dos Anjos
V	Jáenia

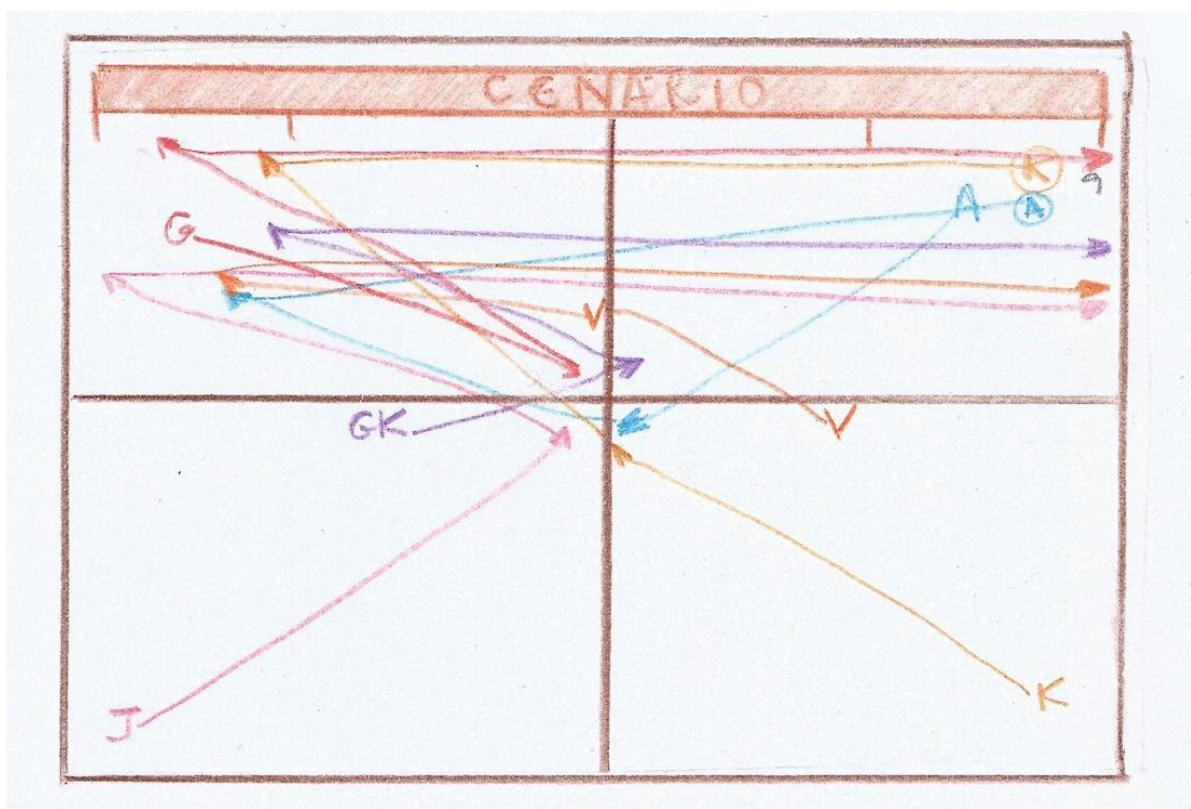
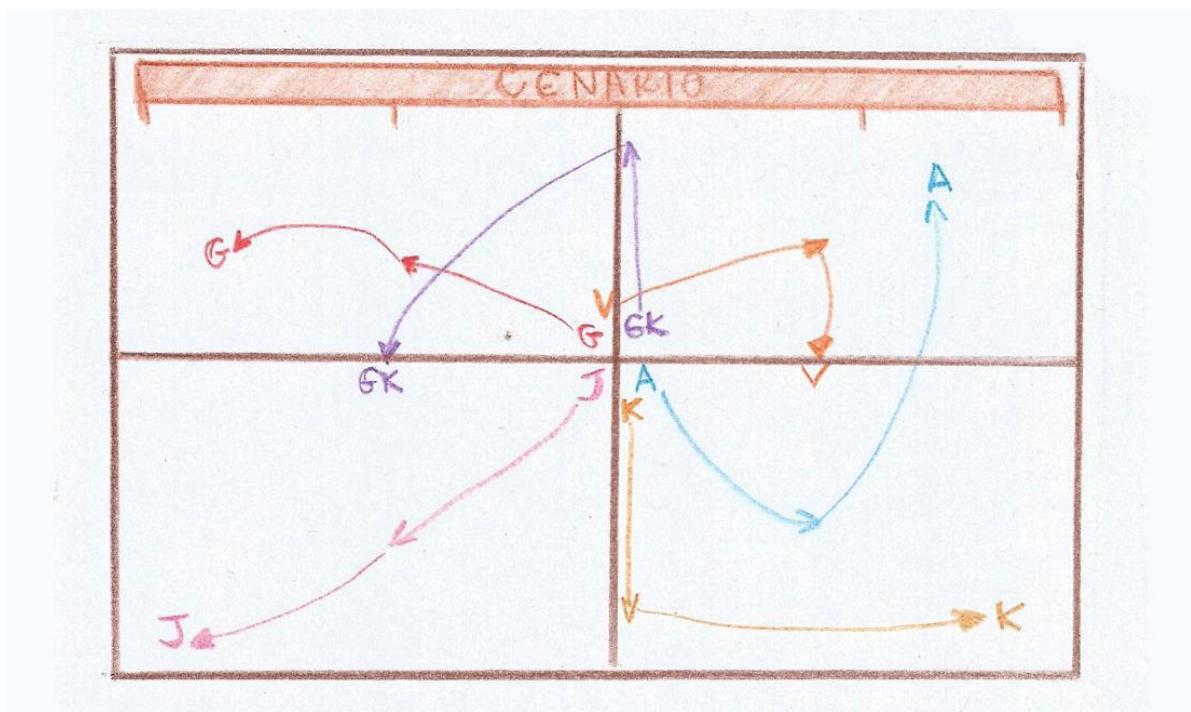
CENA 1:**CENA 2:**

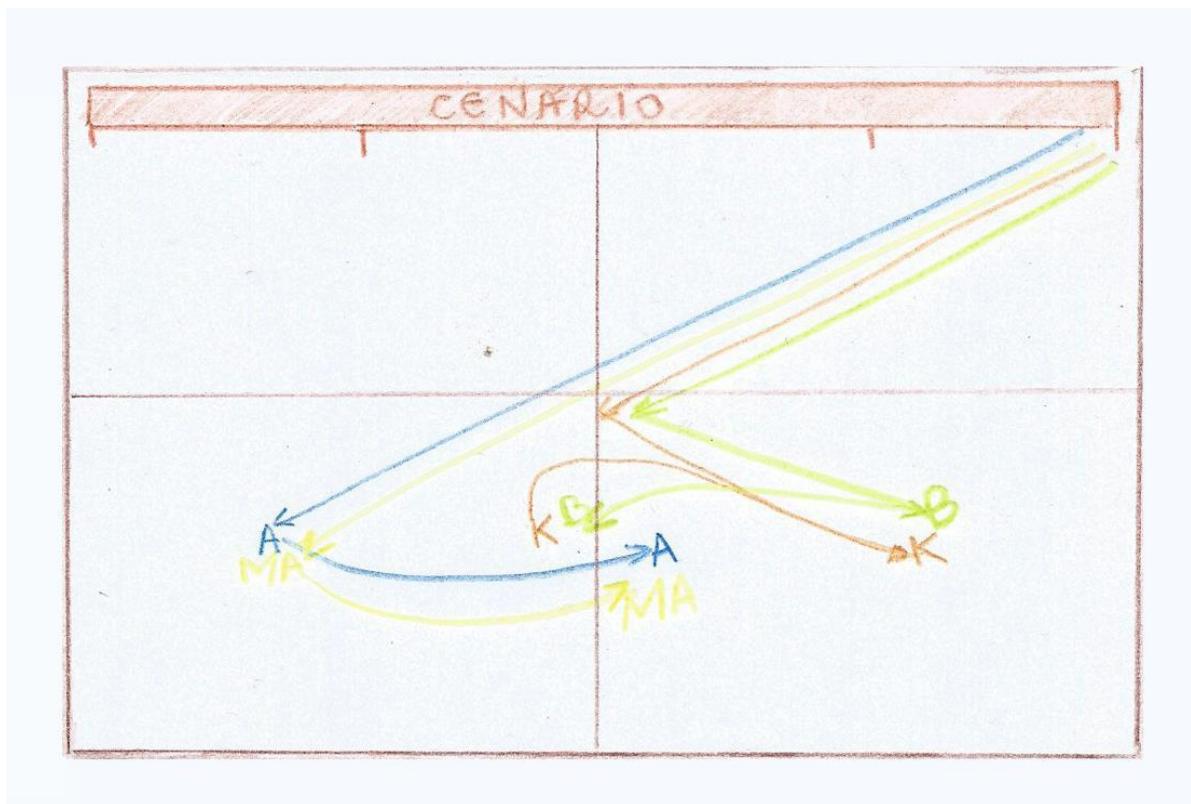
CENA 3:

CENA 4:

**CENA 5:**

CENA 6:



CENA 7:

3.3. RELATÓRIOS DO PROCESSO

Camila Honorio

A dança, para Helenita, potencializa a vida. No decorrer da criação do Elo isso fica muito claro quando vemos a própria vida entrando na cena. Não acontece aqui uma representação de opiniões, ou de acontecimentos, mas é a própria vida sendo dançada, as experiências que nos fizeram ser sujeito e também ser coletivo. É a vida sendo celebrada, as surpresas que ela nos trouxe sendo exaltadas e agradecidas. É a memória não apenas de uma ancestralidade tão antiga, mas principalmente de um presente que nos afeta em todo tempo. A vida então, se esgarça diante de nós, e se potencializa porque a vemos melhor, ouvimos melhor, sentimos melhor a própria vida em nossos corpos. E para o espectador, como eu, a vida salta da cena, como se ela pulasse do palco direto para o meu colo, penetrando em minha pele até chegar em meu coração, afetando, emocionando, gerando lágrimas e sorrisos, revelando a beleza da vida, da arte, da amizade, da dança, do ciclo da vida, do nascimento, do gerar, enfim... do Elo que nos liga e religa todos os dias em meio a esse mundo tão individualista prevejo uma humanidade melhor!

Cena 2 - Cena da Escavação do Tambor

Por Gizele Alves

Objetivo da Cena:

Esta cena tem a intenção de mostrar através de um solo coreográfico o processo de transformação da madeira de árvore em tambor, instrumento sagrado nas duas manifestações.

Leitura da Cena:

O corpo é o próprio tambor sendo escavado. Neste sentido, todas as transformações que o tambor sofre, foram associadas ao corpo em transformação.

Corpo e tambor são parentes; oriundos da mesma matéria de origem que é a terra. A terra aqui é entendida como um grande útero capaz de acumular todos os elementos necessários para fazer germinar os grãos que darão frutos. Em contrapartida, este é o mesmo útero que receberá de volta os mesmos frutos, quando estes não forem mais capazes de alimentar, servindo assim, de nutrientes para outros grãos germinarem. Trata-se de um ciclo de renovação não apenas da matéria, mas da energia vital.

A transformação da madeira em tambor é como este grande ciclo que se renova.

Roteiro

Defini o roteiro em ações do ciclo de transformação da forma. Neste sentido, temos:

Concentrar

Neste momento, associo a matéria-prima (madeira bruta) a uma semente, cuja energia está potencializada em um único ponto. Por isso que, neste momento, utilizei a respiração, entendida aqui como o impulso inicial para a vida, a forma. A caixa torácica é onde está contida a energia inicial: a respiração. Momento associado ao nascimento.

Vibrar

A partir deste pequeno ponto a energia inicial começa a se expandir gradualmente e a semente começa a se expandir, ganhando a forma de uma árvore com as raízes fincadas do solo. Associo este momento com o crescimento de uma criança que tem como base os pais e a família.

Desmembrar

Aqui é onde o corpo gradualmente vai tomando outros referenciais para a construção da sua forma. É como se o corpo passasse de uma existência generalizada para uma existência individual. Momento que o corpo muda de referencial no espaço e passa das costas para a frente. O rosto se revela como uma maneira de expressar essa passagem de estado do ser. Árvore adulta.

Reorganizar

Assim como o corpo se reorganiza no espaço pela relação com o meio, as árvores também mudam de forma, seja por interferências naturais ou do homem. É uma maneira de reexistir. Aqui as mudanças de formas do corpo foram associadas a interferência humana de escavação da madeira para transformá-la em tambor.

Renovar

Último estágio onde o corpo/madeira se converte em outra forma: a do tambor. A energia é invocada de maneira consciente, através do toque do instrumento. É como se fosse o auge da maturidade da forma, quando a partir do toque a energia se expande e alcança outros níveis de existência; como se unisse essa energia já amadurecida às outras que já passaram pelo mesmo processo. Assim o elo com a energia ancestral se estabelece.

Valéria Oliveira

Intérpretação:

“Integrar o corpo dançante deste memorial me permite afirmar o elo entre corpo (grupo) e os tambores; fortalecidos pela essência da ancestralidade que resguarda o jongo e o tambor de crioula, manifestações populares fundamentais para nosso caminhar juntos, enquanto grupo que compartilha dos mesmos encantos.

Participar da cena que traz a poesia como norte seguida da essência do elo; energia que contagia; do branco adentrando no tom terra, corpo que gira na roda traçando em círculo memória dos nossos ancestrais; que ao mesmo tempo finca pé na terra no amalgamar dos laços e nossos afetos; corpos unidos e quais fogueira aquece e afina a pele dos tambores, fagulhas saltam inesperadamente da lenha a queimar e na espécie de afeto ardente em brasa se torna fino e refinado o som da pele.

Tudo isto nos dá o privilégio de sentir arrepios de emoção, uma união que não se faz entre coisas separadas, mas como elo fusão de essências do uno, como a essência do círculo ou da mandala, que não tem começo e nem fim, mas, uma energia circulante e continua, que visita todos as esferas, lados, periferias, centro, extremidades.

Salve, Salve, Elo – nós e os tambores.”

Genilson Leite

“Ao ser convidado para participar do projeto de memorial “Elos Nós e o Tambor”, fiquei refletindo sobre as possibilidades de interpretação de cada palavra que estruturava o título/tema do projeto para assim conseguir decifrar, rearranjar, reorganizar as palavras até esgotar as possibilidades. Assim, achei:

Elo: s.m. Designação de cada uma das argolas que formam uma corrente. Figurado. União ou relação construída entre pessoas ou coisas; conexão. Botânica. Ligação que une uma planta a outra; gavinha.

Nós: pron. Designa as pessoas do discurso, neste caso, quem fala (eu) e outra(s) pessoa(s); pode funcionar como sujeito (nós voltamos. Ou até Nós: s.m. Enlaçamento de fios, de linhas, de cordas, de cordões, fazendo com que suas extremidades passem uma pela outra,...

Tambor: s.m. Música. Caixa cilíndrica, com fundos de pele esticada, sobre os quais se bate com baquetas.

“Nós Elos e o Tambor”, “Elos e o Tambor Nós”, “e o tambor Elos Nós”, “e o Tambor Nós Elos” esse jogo combinatório que inicialmente aparenta ser bobo, desnecessário e despretensioso me revelou, me confirmou o que eu já sabia.

As palavras se encontraram, para unidas tentar contemplar a paixão que os encontros proporcionados pelo toque do tambor, que representou e representa em nossas vidas, sim Nós, encontramos, nos perdemos, amamos, brigamos, nos apaixonamos, nos conquistamos embalados pelo som do tambor. Tambor que deixou frutos levou mágoas, promove conquistas e reconquista consolidou elos.

Toda essa relação refletiu no processo criativo e todas as terças-feiras que saía de casa para vir aos ensaios sabia que iria participar de um processo que preferi nomear como “cumplicidade do paria”. Sim, desenvolver um memorial é como gerar um filho, degustamos de diferentes sensações e sentimentos. Porém, as mães de primeira viagem em nenhum momento demonstraram desejo de abortar, abandonar a cria que lentamente se desenvolvia em nossos ventres, hora em uma discussão, briga e outras em um sorriso ou abraço confortante que deixava claro a intenção de gestar e criar essa criança juntos.

Elos também nos exigiu amadurecimento para encarar as dificuldades e, nesses momentos o diálogo foi de grande importância para a compreensão de que aquele obstáculo que aparentava ser intransponível era apenas mais um e que “Nós”

munidos ligados por “Elos” que nos união ao “Tambor” (não necessariamente nessa ordem), contornaríamos se quaisquer dificuldades.

Cada laboratório representou/representa o entrelaçar das cordas em “nós”, fortalecendo e consolidando os Elos em nós. O carinho e a segurança com que as atividades foram conduzidas permitia com que sentisse que esse filho também é nosso, apenas está sendo gerado em outros ventres. A minúcia, clareza e delicadeza são marcas dessa gestação, empenho em lapidar e ser lapidada refletiu a humildade e simplicidade com que nós nos portamos no intuito de gerar irmandade entre irmãos.

Procurei nos tum tum do tambor os segredos e mistérios que propagavam tal consolidação entre os “Nós”, “Elos” que não se rompiam, não se rompiam pela relação de interrepresentou/representou/representa. Eis que surge a compreensão a força do tum tum desse elo. É do tambor é do coração.”

Rafael Amorim
Figurino

“Foi preciso imergir no universo do Jongo, do Tambor de Crioula e nas danças de matizes africanas para transformar este conteúdo – em sua maioria me passado através da vivência dos intérpretes do espetáculo – em figurino para dança.

Durante o processo de criação, precisei abrir mão do que pareceria óbvio dentro do universo das danças com tambores para que pudesse traçar uma poética própria: o desafio foi construir no vestuário signos que auxiliassem a narrativa do espetáculo, criando desta forma uma única linguagem entre corpo (movimento) e roupa.

A escolha desses signos; como as cores, cimentos, rendas, pareceu não ser restritamente minha ou dos intérpretes, mas da energia que era transmitida durante os ensaios. O aspecto ritualístico dançante em ELO proporcionou um grande entendimento para a decupagem de cada cena, e no fim os croquis já estavam prontos e vestidos com o que me pareceu pensado há anos.

Participar deste processo não só me proporcionou caminhar dentro da produção criativa de figurinos, mas direcionou meu olhar para a importância que precisa ser dada neste encontro de diversos meios dentro da universidade. Estar inserido não só no campo da dança, mas na vivência de seus alunos, se faz necessário para que o meio acadêmico torne-se homogêneo e sem qualquer resquício desta falsa supremacia que envolve o imaginário de muitos cursos. Participar deste projeto me possibilitou enxergar novos horizontes para além dos muros da Escola de Belas Artes e atestar que não houve nome melhor para lhe ser dado: ELO trata exatamente sobre isto.”

Elizandra Sza
Trilha

“Minha função no memorial consistiu em criar a trilha sonora. Comecei o processo pesquisando sobre o tema do trabalho para ter uma vaga noção de como seria a composição. As ideias musicais foram ficando mais claras a partir do momento em que Karine e Aedda me falaram mais sobre o trabalho e fui vendo partes da coreografia.

A composição musical foi feita de modo colaborativo, pois recebi direcionamentos pontuais durante a criação das músicas.

Compor para dança é diferente. Você compõe dançando e imaginando a movimentação na sua cabeça. A música não fica pronta à partir do momento em que você termina de compô-la. A música só estará finalizada quando o bailarino a estiver dançando. A partir desse momento música e dança se transformam em uma só coisa. Não é o bailarino que leva a música, nem a música que leva o bailarino. Tudo é uno.”

3.4. DESCRIÇÃO DO ESPETÁCULO

ELO: NÓS E OS TAMBORES é um espetáculo de Dança Contemporânea que propõe um diálogo entre o fazer artístico e as danças populares brasileiras. Sua proposta está baseada na investigação das inúmeras possibilidades de discurso sobre as Manifestações Folclóricas Jongo e Tambor de Crioula, relacionando o saber popular (não acadêmico) aos estudos sobre a dança.

ELO, parte das experiências no fazer popular dos intérpretes criadores, através de seus corpos e vivências, aprofundando-as para criar um entrelace. Estabelece um diálogo corpo-oral entre essas formas de linguagem expressiva, abordando como tema as relações entre o sagrado, o jocoso e o profano.

3.5. REALESE

A raiz dos caminhos que traçamos.

A grande Mandala da vida. O infinito ciclo.

Elo, porque liga, comunica e relaciona

Nossos Tambores...

Tambores do Jongo e do Tambor de Crioula

Memória, vivência, ancestralidade,

Cronologia!

Respeito ao tempo, aos lugares e energias.

Elo ritualístico, sagrado, brincante com seus risos e sensualidade.

O entrelace dos tambores que habitam em nós!

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sempre gostei muito de dançar, qualquer ritmo, sozinha acompanhada, o prazer dessa prática é imensurável. Ouvi algumas: “Nossa você dança tão bem! Faz parecer que é tão fácil mas eu não consigo!”. Pois bem, dançar não é fácil! Não mesmo. E como muitas vezes Maria Alice Motta proferiu em suas aulas durante o curso: “Quer moleza? Vai fazer medicina!”.

Para ser um profissional de excelência, em qualquer área de atuação, é necessário dedicação contudo a dança exige do corpo dançante um esforço hercúleo visto que deve-se obter conhecimentos (fundamentos), exercícios (práticas) e experimentações (laboratórios) acerca do tema escolhido para pesquisar. Logo, o dançante é um profissional poli-habilidoso.

E precisei desenvolver habilidades, corporais e afetivas, para chegar ao final desse longo ciclo que foi minha graduação. Sempre tive problemas com giros, adorava mas não conseguia e essa habilidade foi fortalecida, na Escola de Mestre Sala e Porta-Bandeira Mestre Dionísio, onde fiz estágio obrigatório com a orientação de Magda Dionísio e com o Tambor de Crioula, quando me tornei coreira saliente. Hoje, giro sem medo. Outra coisa, que aprendi também com Maria Alice Motta ou só Alice, como carinhosamente ela gosta de ser chamada, é que o planejamento deve ser flexível. Muito flexível. E a maternidade só veio para fundamentar a fala dela. Essa foi outra habilidade desenvolvida e que foi útil em muitos momentos em que, Eu e Karine pensávamos uma coisa sobre ensaio, e eu não conseguia chegar por conta do trabalho ou acontecia algo com as crianças enfim. Flexibilizar foi imprescindível.

Ser submetida a esse rito de passagem, que é a conclusão de um ciclo árduo mas importantíssimo para mim, depois de ter me despedido de Dona Mafalda e ter recebido Dona Maria me fez lembrar de um cartão que recebi no Anjo Oculto da creche em que trabalho: *“Muitas pessoas devem a grandeza de suas vidas aos problemas e obstáculos que tiveram que vencer”*

Dançar não é fácil mas eu consigo!

5. REFERÊNCIAS

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. (Com quantos escravos se constrói um país? O Brasil não era viável sem Angola). In. Luciano Figueiredo (org.). **Raízes africanas**. Rio de Janeiro: Sabin, 2009. p.26

ARAUJO, Kelly Cristina. **Áfricas no Brasil**. São Paulo. Editora Scipione, 2003

BATISTA, Cássia Rejane Pires. **A coreira do tambor de criola do Maranhão: performance e jogo -** Rio de Janeiro. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC. 2009

BAKHTIN, Mikhail Mikailovich. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento:** o contexto de François Rabelais / Mikhail Bakhtin: tradução de Yara Frateschi Vieira. – São paul: Hucitec: Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

COSTA, Sergio; HAIKEL, Marco Aurelio. **Mestre Felipe por ele mesmo: quero vê tambô berrá é na ponta do dedo**. São Luís: Associação Folclórica e Cultural Tambor de Crioula União de São Benedito, 2013.

FERREIRA, Aurélio Buarque de. **Miniaurelio: o dicionário da língua portuguesa**. Curitiba: Positivo, 2005.

FERRETTI, Sergio (org.). **Tambor de Crioula: Ritual e espetáculo**. São Luís: Comissão Maranhense de Folclore, 2002.

FRIGERIO, Alejandro. **Artes negras: Uma perspectiva afrocéntrica**. O Percevejo. Ano 11, 2003, N°12: 51 a 67

LANGER, Susanne, K. **Sentimento e Forma**. 1. Ed. São Paulo. Perspectiva, 1980.

LIGIÉRO, Zeca. **Performances procissionais afro-brasileiras. O Percevejo.** Ano 11, 2003 Nº12: 84 a 98

MOTTA, Maria Alice Monteiro. **Teoria Fundamentos da Dança: uma abordagem epistemológica à luz da Teoria das Estranhezas.** Niterói: Dissertação Mestrado em Ciências da Arte – Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, 2006.

SCHECHNER, Richard. **Performance e Antropologia Seleção de Ensaios.** In Zeca Ligiero (org) Rio de Janeiro. Mauad, 2012.

SOUZA, Marina de Mello e. **África e Brasil africano.** 2. Ed. São Paulo. Editora Ática, 2007.

SOUZA, Mônica Lima e. (Venho de Angola: do vocabulário aos costumes, a identidade brasileira tem origem no outro lado do Atlântico). In. Luciano Figueiredo (org.). **Raízes africanas.** Rio de Janeiro: Sabin, 2009. p.11

TINHORÃO, José Ramos. **Os sons dos negros no Brasil.** São Paulo. Editora 34, 2008.

6. ANEXOS

6.2. CROQUIS FIGURINOS



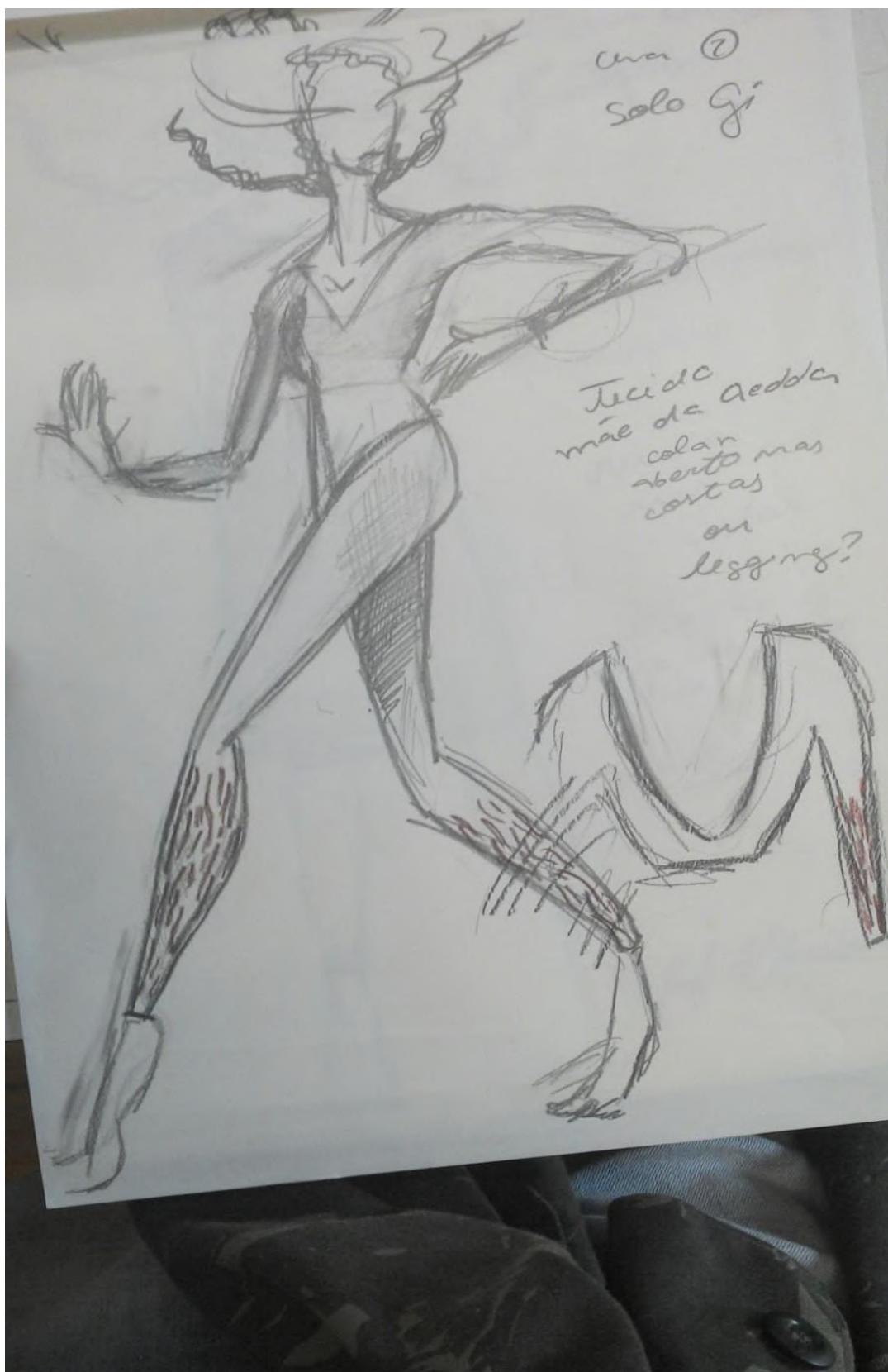
Cena 1 - Aedda



Cena 1 - Karine



Cena 1 - Genilson



Cena 2 - Gizele



Cena 3 - Aedda e Karine



Cena 5 e 6 - Valéria



Cena 6 – Aedda, Genilson, Gizele, Karine e Juliana

6.4 MATERIAL DE DIVULGAÇÃO



Logomarca desenvolvida por Paula Eliane

Auditório do CT UFRJ
Segunda 18.01.2016 às 15 horas

A raiz dos caminhos que traçamos.
A grande Mandala da vida. O infinito ciclo.
Elo, porque liga, comunica e relaciona. Nossos Tambores...
Tambores do Jongo e do Tambor de Crioula
Memória, vivência, ancestralidade, Cronologia!
Respeito ao tempo, aos lugares e energias.
Elo ritualístico, sagrado, brincante com seus risos e sensualidade.
O entrelace dos tambores que habitam em nós!

Orientação: LAÍS Bernardes e RENATO Barreto | Coreografia e Direção: AEDDA Mafalda e KARINE Ramos | Assistente de Direção: CAMILA Honorio | Interpretação e Criação: AEDDA Mafalda, BERNARDO Ramos, GENILSON Leite, GIZELE Alves, JULIANA Azevedo, KARINE Ramos, MARIA dos Anjos e VALÉRIA Oliveira | Preparação Corporal: ALEX Costa | Produção: CAMILA Honorio e ISAAC Vale | Trilha Sonora: ELIZANDRA Sza e REGINA Rocha (Carapuça) | Poesia (Corpos e Afetos): LUCIO Sanfilippo | Concepção de Figurino: RAFAEL Amorim | Confecção de Figurino: MARCIA Christian | Cenário: AEDDA Mafalda e KARINE Ramos | Iluminação: ROBSON Soares | Fotografia e Video: JULIUS Mack | Design Gráfico: PAULA Eliane

Realização

Edital PIBEV
UFRJ PR-5

Apoio

paula eliane

Folder virtual desenvolvido por Paula Eliane

FICHA DE AVALIAÇÃO DO TCC – EEFD/UFRJ

Formato do TCC: Monografia () ou Artigo ()

Aluna: Aedda Mafalda Penha da Silva

DRE: 109035508

CRITÉRIOS DE AVALIAÇÃO	Professor Orientador		Professor Convidado
1. Impressão geral: (1,5 pontos)	Aluno 1	Aluno 2	
a) O trabalho contribui para a área, apresenta uma forma produtiva de conhecimento?			
b) Nota-se, no trabalho, a capacidade/elaboração crítica dos alunos?			
c) Os alunos se envolveram no processo de elaboração do trabalho? Demonstraram organização e independência intelectual?			
d) O trabalho está bem encadeado?			
NOTA 1 =			
2. Formatação, organização, redação: (1,5 pontos)			
a) Os critérios básicos de formatação foram seguidos?			
b) A redação é clara e organizada, inclusive as citações?			
c) As referências são adequadas e atuais?			
NOTA 2 =			
3. Conteúdo: (7 pontos)			
a) A Introdução apresenta claramente os elementos básicos?			
b) A Fundamentação Teórica é coerente, consistente e atual?			
c) Os procedimentos metodológicos são adequados e estão claramente descritos?			
d) Os dados são adequadamente apresentados e discutidos? (no caso de pesquisa teórico-empírica)			
e) A Conclusão é coerente com os objetivos?			
NOTA 3 =			
Soma das notas (1 + 2 + 3) =			
Nota Prof. R.C.C (Processo + Apresentação = Máx. 10)			
MÉDIA FINAL (Nota Orientador X 2 + Nota Convidado + RCC / 4)	Aluno 1	Aluno 2	
Assinatura Prof. Orientador:			
Assinatura Prof. Convidado:			
Ass. Prof. RCC:	Data:		

