

# SABERES-FAZERES EM DANÇAS POPULARES

ORGS.  
THIAGO SILVA DE AMORIM JESUS  
MARCO AURELIO DA CRUZ SOUZA  
ANA MACARA

EDITORA

# SABERES-FAZERES EM DANÇAS POPULARES



THIAGO SILVA DE AMORIM JESUS

MARCO AURELIO DA CRUZ SOUZA

ANA MACARA

APOIO FINANCEIRO



**CAPES**

*Anda*  
associação nacional de  
pesquisadores em dança

ANDA Editora.

1.ª Edição - Copyright© 2020 dos organizadores.

Direitos desta Edição Reservados à ANDA Editora.

J58s Jesus, Thiago Silva de Amorim

Saberes-fazer em danças populares / Thiago Silva de Amorim Jesus;  
Marco Aurélio da Cruz Souza, Ana Macara organizadores. – Salvador /;  
ANDA, 2020. – 491 : il. – (Coleção Quais danças estão por vir? Trânsitos,  
poéticas e políticas do corpo, 8).

ISBN 978 65 87431 06 2

ISBN Coleção 978 658 743 112 3

1 Dança 2 Danças - Populares I Título II Série III Souza, Marco Aurélio da  
Cruz IV Macara, Ana

CDD 793.3

Patrícia de Borba Pereira – Bibliotecária - CRB10/1487

Nenhuma parte desta obra poderá ser utilizada indevidamente, sem estar de acordo com a Lei nº 9.610/98. Se incorreções forem encontradas, serão de exclusiva responsabilidade de seus organizadores. Foi realizado o Depósito Legal na Fundação Biblioteca Nacional, de acordo com as Leis nº 10.994, de 14/12/2004, e 12.192, de 14/01/2010.

EDITORA

*Anda*  
associação nacional de  
pesquisadores em dança

ANDA Editora  
Av. Adhemar de Barros s/n  
Ondina – Salvador, Bahia.  
CEP 40170-110

THIAGO SILVA DE AMORIM JESUS  
MARCO AURELIO DA CRUZ SOUZA  
ANA MACARA

SABERES-FAZERES EM DANÇAS POPULARES

ANDA EDITORA, 2020



ANDA | Associação Nacional de Pesquisadores em Dança

DIRETORIA

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Lígia Losada Tourinho (UFRJ)  
Prof. Dr. Lucas Valentim Rocha (UFBA)  
Prof. Dr. Thiago Silva de Amorim Jesus (UFPEL)  
Prof. Me. Vanilto Alves de Freitas (UFU)

CONSELHO DELIBERATIVO CIENTÍFICO E FISCAL

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Dulce Tamara da Rocha Lamego da Silva (UFBA)  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Eleonora Campos da Motta Santos (UFPEL)  
Prof. Dr. Marcílio de Souza Vieira (UFRN)  
Prof. Dr. Marco Aurélio da Cruz Souza (FURB)  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Marina Fernanda Elias Volpe (UFRJ)

FICHA TÉCNICA – ANDA EDITORA

EDITORIAL

Dr. Lucas Valentim Rocha (UFBA)  
Dr. Marco Aurélio da Cruz Souza (FURB)  
Me. Vanilto Alves de Freitas (UFU)

COMITÊ EDITORIAL

Dr.<sup>a</sup> Dulce Tamara da Rocha Lamego da Silva (UFBA)  
Dr.<sup>a</sup> Eleonora Campos da Motta Santos (UFPEL)  
Dr. Marcílio de Souza Vieira (UFRN)  
Dr.<sup>a</sup> Marina Fernanda Elias Volpe (UFRJ)

PRODUÇÃO EDITORIAL

Dr. Thiago Silva de Amorim Jesus (UFPEL)  
Dr.<sup>a</sup> Lígia Losada Tourinho (UFRJ)

REVISÃO

Os autores

CAPA, DIAGRAMAÇÃO E PROJETO GRÁFICO

William Gomes

ILUSTRAÇÃO E PROJETO VISUAL INTERNO

Thiago Silva de Amorim Jesus

## CORREALIZAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA (PPGDANCA)  
Programa de Pós-Graduação Profissional em Dança da UFBA (PRODAN)  
Programa de Pós-Graduação em Dança da UFRJ (PPGDan)  
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFPEL (PPGAVI)  
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRN (PPGARc)

---

## CONSELHO CIENTÍFICO

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Amanda da Silva Pinto (UEA)  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Amélia Vitória de Souza Conrado (UFBA)  
Prof. Dr. Amílcar Martins (Universidade Aberta de Lisboa – Portugal)  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Macara (INET – md/pólo FMH, ULisboa – Portugal)  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Dulce Tamara da Rocha Lamego da Silva (UFBA)  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Elisabete Monteiro (INET – md/pólo FMH, ULisboa – Portugal)  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Eleonora Campos da Motta Santos (UFPEL)  
Prof. Dr. Fernando Marques Camargo Ferraz (UFBA)  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Helena Bastos (USP)  
Prof. Dr. Marcilio de Souza Vieira (UFRN)  
Prof. Dr. Marco Aurélio da Cruz Souza (FURB)  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Marina Fernanda Elias Volpe (UFRJ)  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Neila Baldi (UFSM)  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Pegge Vissicaro (Northern Arizona University – EUA)  
Prof. Dr. Rafael Guarato (UFG)  
Prof. Dr. Sebastian G-Lozano (Universidade Católica San Antonio de Murcia –  
Espanha)  
Prof. Dr. Sergio Ferreira do Amaral (UNICAMP)  
Prof. Dr. Thiago Silva de Amorim Jesus (UFPEL)

---

Esta obra foi aprovada pelo conselho científico e comitê editorial.

## ORGANIZADORES

**THIAGO SILVA DE AMORIM JESUS** é professor no Curso de Dança-Licenciatura e no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (UFPel). Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem (UNISUL) e Licenciado em Dança (Unicruz). Vice-Líder do Grupo de Pesquisa OMEGA-Observatório de Memória, Educação, Gesto e Arte (UFPel/CNPq). Diretor da Abambaé Cia de Danças Brasileiras.

E-mail: [thiago.amorim@ufpel.edu.br](mailto:thiago.amorim@ufpel.edu.br)

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-2536-6901>

**MARCO AURELIO DA CRUZ SOUZA** é Doutor em Motricidade Humana na especialidade Dança pela Faculdade de Motricidade Humana da Universidade de Lisboa, Portugal. Professor e coordenador do curso de licenciatura em dança da Universidade Regional de Blumenau - FURB. Coordenador do Grupo de Danças Alemãs da FURB. Pesquisador do grupo de pesquisa “Arte e estética na educação”.

E-mail: [marcoarelio.souzamarco@gmail.com](mailto:marcoarelio.souzamarco@gmail.com)

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-9243-5372>

**ANA MACARA** é Doutora em Dança pela FMH, Universidade de Lisboa. Mestre em Dança pela Universidade da Carolina do Norte em Greensboro. Professora Associada Aposentada do Centro de Artes do Espectáculo, anteriormente Departamento de Dança, Faculdade de Motricidade Humana, Universidade de Lisboa. Chefe do Departamento de Dança, de 2003/2009. Pesquisadora do Pólo FMH do INET-MD, Instituto de Etnomusicologia - Música e Dança. Diretora Artístico do Festival Internacional de Dança Quinzena de Dança de Almada.

E-mail: [a.macara@hotmail.com](mailto:a.macara@hotmail.com)

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-3517-5188>

## AGRADECIMENTOS

Agradecemos à Associação Nacional dos Pesquisadores em Dança – ANDA que, após 10 anos de funcionamento e trabalho em prol da pesquisa, assumiu a importância política das discussões relacionadas a este Comitê Temático e às Danças Populares, de uma forma geral. Agradecemos também pela oportunidade da materialização da ideia e concretização desta publicação, uma vez que, sem ao suporte e financiamento da ANDA e da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), este *e-book* não viria a público e nem seria possível.

Nosso especial agradecimento aos nossos monitores Felipe Corrêa (UFPEL) e Stefanie Müller (FURB) que, além da presteza e atenção dedicada no atendimento a todos os pesquisadores e todas as pesquisadoras durante o evento, contribuíram enormemente na organização da logística virtual e nas rotinas de funcionamento do Comitê, nessa inédita edição virtual.

Prestamos também nossa gratidão às prefacistas deste livro Prof<sup>a</sup>. Carmen Anita Hoffmann (UFPEL), Prof<sup>a</sup>. Eleonora Gabriel (UFRJ) e Prof<sup>a</sup>. Maria de Lourdes Macena de Souza (IFCE) que, além da escrita dedicada e carinhosa do Prefácio da obra aqui apresentada, também participaram ativamente das discussões que aconteceram durante os dias de congresso e somaram significativamente aos debates e reflexões de nosso Comitê.

Registramos também nosso agradecimento à *Maestra Monica Mercado - Diretora da Compañía Nacional de Danza Folclórica HERENCIA VIVA* (Colômbia), que nos apresentou a Palestra de Abertura do Comitê “*Entre lo tradicional y lo escénico: performando la danza folclórica colombiana*” (Entre o tradicional e o cênico: performando a dança folclórica colombiana).

Queremos agradecer, de modo bastante especial, a todos aqueles e àquelas que contribuíram com a construção da identidade visual deste livro, cedendo gentilmente suas imagens para comporem o layout interno da obra,



em especial a Josiane Franken Corrêa e aos grupos Abambaé Companhia de Danças Brasileiras (Pelotas/RS) e Grupo de Danças Alemãs da FURB (Blumenau/SC); e Beliza Gonzales Rocha e Stefanie Müller, pelo apoio logístico e curatorial.

Gostaríamos de agradecer muito especialmente a cada uma das pesquisadoras-autoras e dos pesquisadores-autores que optaram por compartilhar suas pesquisas em nosso Comitê Temático e que assinam conosco esta obra. São eles e elas que escreveram os diversos capítulos que compõem este livro digital e sem os quais jamais teria sido possível chegar ao resultado que apresentamos aqui. Somos gratos de todo o coração, indistintamente. A diversidade de informações, experiências, reflexões e metodologias que nos foram apresentadas durante as comunicações orais e painéis reforça a importância deste comitê para disseminar o conhecimento sobre as mais distintas formas de expressão das danças populares e seus ricos contextos. Também registramos e agradecemos a todas elas e todos eles que gentilmente atenderam nosso convite e nos enviaram as fotos utilizadas para compor o Estandarte Virtual de nosso Comitê Temático – Edição 2020, através do qual podemos apreciar a riqueza da diversidade que nos constitui e nos caracteriza.

Por último, e não menos importante, deixamos manifestada aqui nossa homenagem e agradecimentos a todos e a todas aquelas/aqueles que nos antecederam e são responsáveis por estarmos aqui, hoje, difundindo as Danças Populares. Temos a intenção de contribuir para que nossos ancestrais e suas memórias/histórias sejam visibilizadas e respeitadas e que as Danças do Povo sejam, cada vez mais, (re)conhecidas e valorizadas pela sua importância e complexidade para nosso próprio entendimento enquanto pessoas e comunidades.

COMITÊ TEMÁTICO

DANÇA E(M) CULTURA: POÉTICAS POPULARES, TRADICIONAIS,  
FOLCLÓRICAS, ÉTNICAS E OUTROS ATRAVESSAMENTOS

ESTANDARTE VIRTUAL 2020



Fonte das Imagens: Acervos Pessoais – Design: Stefanie Müller

# SUMÁRIO

PREFÁCIO ■ Carmen Anita Hoffmann (UFPel); Eleonora Gabriel (UFRJ); Maria de Lourdes Macena de Souza (IFCE) **14**

APRESENTAÇÃO ■ Thiago Silva de Amorim Jesus (UFPel - Brasil); Marco Aurélio Cruz Souza (FURB - Brasil); Ana Macara (Universidade de Lisboa - Portugal) **21**

## **EIXO 1** REFLEXÕES TEÓRICAS E TENSÕES POLÍTICAS **28**

ESTÉTICAS PERFORMATIVAS DAS MULHERES DO SAMBA DE RODA ■  
Clécia Maria Aquino de Queiroz (UFS) **29**

O DISTÚRPIO DO MÉTODO: RENÉ DESCARTES VEM SAMBAR COM ZÉ PELINTRA ■  
Igor Teixeira Silva Fagundes (UFRJ) **46**

DANÇAR E FAZER GUERRA: A LUTA DAS DANÇAS POPULARES E TRADICIONAIS  
BRASILEIRAS ONTEM E HOJE ■ Maria Acselrad (UFPE) **61**

DANÇAS POPULARES TRADICIONAIS EM ABORDAGENS ESTÉTICAS, MEMÓRIA E  
TENSÕES POLÍTICAS ■ Maria de Lourdes Macena de Souza (IFCE) **74**

DÍALOGOS DECOLONIAIS NAS PERFORMANCES E MANIFESTAÇÕES POPULARES ■  
Pâmela Fogaça Lopes (UFPel); Carmen Anita Hoffmann (UFPel) **88**

POÉTICAS AUTOETNOGRÁFICAS EM PERFORMANCE ARTE ■ Bruna Leticia Potrich  
(UFSM); Gisela Reis Biancalana (UFSM) **104**

DANÇA DO VENTRE RIZOMÁTICA: *INTERMEZZO* ENTRE ORIENTALISMO,  
TRANSNACIONALIDADE INTERMIDIALIDADE E FEMINISMO ■ Maria Beatriz Ferreira  
Vasconcelos (UFBA); Carmen Paternostro Schaffner (UFBA) **117**

DANÇAS POPULARES: O LUGAR DE FALA DAS MESTRAS E SEUS  
DESDOBRAMENTOS ■ Alcinéia Soares dos Santos (UFBA); Maria de Lurdes Barros  
da Paixão (UFRN) **133**

CONECTAR, INSPIRAR E IMPRESSIONAR: FESTIVAL INTERNACIONAL DE HIP HOP  
E O FOMENTO DA COMUNIDADE DANÇANTE JUVENIL ■ Adrielle A. Paulino (UFRGS);  
Ádria Paulino (UFRGS) **147**

ZIMBA UMA DECOLONIZAÇÃO CULTURAL DO QUILOMBO DO CUNANI NO ESTADO  
DO AMAPÁ, UM RECONHECIMENTO ÉTNICO ■ Jessé da Cruz (FURB); Aqueila Fátima  
Chagas Barbosa (Censupeg) **158**

## EIXO 2 PROCESSOS CRIATIVOS E EPISTEMOLOGIAS PARA PRÁTICAS BRINCANTES **177**

PROJETO FILOMOVE: FILOSOFIAS DO CORPO E DANÇAS POPULARES DE AMÉRICA LATINA ■ Natacha Muriel López Gallucci (UFCA – UFC) **178**

RODAR PARA BEM ENDOIDAR: SOBRE LER O QUE NÃO SE ESCREVE ■ Daniela de Melo Gomes (UFRJ); Igor Teixeira Silva Fagundes (UFRJ) **195**

CORPOS QUE SÃO: A CAPOEIRA REGIONAL REVERBERADA EM PROCESSOS CRIATIVOS EM ARTE ■ Lia Günther Sfoggia (UFBA) **210**

*"TODA LA PIEL DE AMÉRICA": DESVENDANDO O ENCUENTRO AMÉRICA UNIDA - MOVIMENTOS INICIAIS* ■ Beliza Gonzales Rocha (UFPel); Thiago Silva de Amorim Jesus (UFPel) **226**

ARREDA!: A BRINCADEIRA DO BOI-DE-MAMÃO NUMA EXPERIÊNCIA DE POLÍTICA PÚBLICA ■ Sonia Laiz Vernacci Velloso (FURB) **240**

POSSIBILIDADES DE CRIAÇÃO EM DANÇA: AS LENDAS GAÚCHAS COMO INSPIRAÇÃO ■ Carmen Anita Hoffmann (UFPel) **255**

*ATOTOÓ* - INTERDITOS E MISTÉRIOS DO NEGROCORPO: REFLEXÕES SOBRE O PROCESSO CRIATIVO EM VÍDEODANÇA ■ Caroline Ribeiro Paz (UFPel); Thiago Silva de Amorim Jesus (UFPel) **267**

O CONCEITO MUSICAL DE *TARAB* APLICADO À DANÇA DO VENTRE ■ Thais Coelho e Sousa (UFBA) **279**

A DANÇA - TRABALHO DOS CORPOS QUE EMBARCAM ■ Circe Macena de Souza (IFCE) **291**

*"ANTES DE FAZER AS SUAS DANÇAS, IAM FAZER OS SEUS AGRADOS": CORPO E RITUAL NA LINHA DE PRETAS-VELHAS E PRETOS-VELHOS DE UMBANDA* ■ Jéssica Oliveira de Carvalho (UFPel); Thiago Silva de Amorim Jesus (UFPel) **304**

## EIXO 3 INQUIETAÇÕES E PRÁTICAS ARTÍSTICO-EDUCACIONAIS **320**

PEDAGOGIAS BRINCANTES: MEMÓRIAS E EXPERIÊNCIAS COMO FUNDAMENTOS DE BASE ■ Juliana Manhães (UNIRIO) **321**

A DANÇA DO CORPO NEGRO QUE ECOA DO BATUQUE DO SAMBA ■ Amanda de Souza Nogueira (UFRN); Larissa Kelly de Oliveira Marques (UFRN) **336**

ENGENHOS, RAPADURA, & CURRÍCULO: A PRESENÇA DAS MANIFESTAÇÕES INDÍGENAS E AFRO-BRASILEIRAS NA FORMAÇÃO EM DANÇA ■ Denilson Francisco das Neves (UFBA) **350**

FOLCLORE AMAZÔNICO /V CENA: CORPOS, MOVIMENTOS E RIZOMAS DANÇANTES DA LENDA DO AÇAÍ ■ Carlos Adalberto dos Santos Cabral (UFPA) **368**

A ESCUTA DO CORPO BRINCANTE: TRAJETÓRIAS E ATRAVESSAMENTOS COM A BRINCADEIRA DO COCO ■ Susanna Gabriella Costa Sousa (UERJ) **383**

FREVO NA ESCOLA: O CORPO QUE DANÇA ■ Lyane Marcelle Cavalcante Santos (CENSUPEG); Juliana Bittencourt Manhães (UNIRIO) **400**

#### **EIXO 4** INTERFACES TECNOLÓGICAS E DESDOBRAMENTOS DA/NA QUARENTENA **414**

RODA DE *LIVES* DE MESTRES POPULARES E A UFRJ, PARA PRONUNCIAR O MUNDO: PESQUISA UNIVERSITÁRIA DAS DANÇAS POPULARES ■ Eleonora Gabriel (UFRJ) **415**

*KAÔ* - DA COR DA TERRA: REFLEXÕES E DESAFIOS INICIAIS NO PROCESSO CRIATIVO EM DANÇA, ENTRE RESISTÊNCIAS E (RE)EXISTÊNCIAS ■ Thiago Silva de Amorim Jesus (UFPeI); Josiane Gisela Franken Corrêa (UFPeI); Manoel Gildo Alves Neto (UFPeI) **432**

A COMPANHIA FOLCLÓRICA DO RIO-UFRJ EM QUARENTENA: JONGO DE CASA - DESENVOLVIMENTO DE UM PROCESSO COREOGRÁFICO DE FORMA REMOTA ■ Frank Wilson Roberto (UFRJ) **449**

DANÇA ESPANHOLA NA UNIVERSIDADE REGIONAL DE BLUMENAU - FURB: (RE)PENSAR A DANÇA EM TEMPOS DE COVID 19 ■ Marco Aurelio da Cruz Souza (FURB); Michele Chaves Sackis (FURB) **463**

ÍNDICE REMISSIVO **479**

AUTORES & AUTORAS **485**

# PREFÁCIO



# A GIRA DAS TRÊS SAIAS

Carminha, Lourdinha e Lola<sup>1</sup>

Esse encontro de saberes e fazeres evidencia a **dança e(m) culturas poéticas populares, tradicionais, folclóricas, étnicas e outros atravessamentos**. Na *partilha* nos permitimos aprender, principalmente ser afetadas pela dança ancestral, pois sabemos que, nessa dança tradicional estão os pés de quem não arreda do caminhar, estão os braços dos gestos livres de quem tenta imitar o vento, a tempestade ou simplesmente estala castanholas e manda um beijo para o Boto que as acena do rio. De forma contínua abraçam a vida em um ato generoso de doar-se porque entendem que somente para se dar ao outro foi que viemos a este mundo.

E assim se reencontram três mulheres – Carminha, Lourdinha e Lola – que carinhosamente foram indicadas pelos coordenadores Thiago Silva de Amorim Jesus – o **Thiago** e Marco Aurélio da Cruz Souza – o **Marco**, para prefaciarem este *e-book* construído por diversas mãos, ei-lo aqui. O trio segue sempre buscando, sempre aprendendo e sempre dançando, uma no trupe do Coco, outra no sarandeio da Rancheira e mais uma no balanço das ondas das Cirandas do Rio. Diversidade nas três saias que giram espalhando delícias das culturas populares por onde passam. Ventando cantos e danças, mestres e mestras e muita gente de todo lugar. Um amor colorido de desejos de olhar cada fio da trança que nos trança e fazem brilhar cada história, cada diferença, cada injustiça, cada potência... e dançam junto na roda do mundo sem “ninguém soltar a mão de ninguém”. Uma história de três, mas uma história de um encontro com o povo de todo lugar, que viajou por três dias nas telas das culturas, no reino da diversidade, do dançar possível com todos/as e suas encruzilhadas.

No território de atravessamentos milenares, entregar-se ao outro e contribuir com um *tiquim do tiquim que se tem* não é perder-se, mas sim, a única chave para uma vida onde todos poderão crescer. Esses corpos que

---

<sup>1</sup> Dra. Carmen Anita Hoffmann (UFPEl), Dra. Eleonora Gabriel (UFRJ), Dra. Maria de Lourdes Macena de Souza (IFCE).

levantam poeira no chão batido tomando uma bebida da mata ao lado, ainda acreditam que vale a festa só porque a Lua brilha bonito e amanhã novamente é Sol, ou chuva que vem molhar a terra para mais uma lida de trabalho e que, por isso, simplesmente por isso, já vale a pena festejar.

Nesse círculo festeiro, a saia rodada conduz sempre de forma circular na roda, que tem início e fim sempre no mesmo ponto e que também limita a mesmas distâncias para o centro de todas as coisas. Assim ela, a roda, é bem mais democrática que a vida de lugares, formas, maneiras e coisas distintas, porém ela, a roda, está sempre a nos ensinar e a nos impulsionar para a delicadeza de procurar com todos/as *cirandar* entendendo as diferentes situações de cada um/a, porém, na equidade desejada de se tornar irmão/ã naquilo que nos é comum, que é dançar, viver dançando, impulsionando dançar, dançar e dançar.

Nas **reflexões teóricas e tensões políticas** estão contidos todos os aspectos do que nos impulsiona para uma atitude militante nesse tempo urgente que vivemos. Nos vemos não apenas nas **estéticas performativas das mulheres do Samba de Roda, do Jongo, do Coco**, mas também em suas lutas cotidianas. Buscamos todos entender: **o distúrbio do método: René Descartes vem sambar com Zé Pelintra**. Será que a sambada de Zé nos ajuda nesses entrecruzamentos da vida das escolhas que se precisa fazer? Vamos experimentando **dançar e fazer guerra** na metáfora **da luta das danças populares e tradicionais brasileiras de ontem e de hoje**. Nos negamos a dançar por dançar exoticamente o que chega mais fácil, tampouco concorrer para tornar invisível homens e mulheres brincantes dessas danças que vivem em territórios anônimos. Nossas tramas nas **danças populares tradicionais** adentram suas **estéticas, memória e** concorrem com **tensões políticas** na forma como assume suas demandas em territórios militantes. Com simplicidade fomos imergindo em **diálogos decoloniais nas performances e manifestações populares**, procurando nos permitir aprender outros saberes com o outro, muito além do sistema eurocêntrico que nos serviu como legado formativo. Nas **poéticas autoetnográficas em performance arte** nos concedemos aprender com o processo criativo do outro e refletir as diferentes formas desses atravessamentos.



Assim, nesse território híbrido ocorreu, também, esse nosso encontro com a **dança do ventre rizomática** em *intermezzo* entre **orientalismo, transnacionalidade, intermedialidade e feminismo**. Foram muitos entre-lugares que o nosso generoso espaço reflexivo teimou/teima de tudo querer aprender. O **corpo embarcado, o corpo preto, o corpo ritual e brincante de mil formas e motivações**.

Buscamos outros tempos para inclusão afirmativa das **danças populares**, dando **o lugar de fala das mestras e mestres** em **desdobramentos** inclusivos para que possamos aprender com sua lógica, sentidos e técnicas. Tempo de **Zimba para uma decolonização cultural** não apenas **do quilombo do Cunani no estado do Amapá**, mas de todos os quilombos para **um reconhecimento étnico** do povo quilombola brasileiro. No momento pandêmico no qual nossos encontros seguros precisam ser virtuais, foi importante entender como a juventude usa sua força dançante, por meio do **Hip Hop**, para se **conectar, inspirar e impressionar e como** isto **evidencia** como **fomento da comunidade dançante**.

**Os processos criativos, as experiências brincantes e as epistemologias dessas práticas** nos sugere **Rodar para não endoidar**, rodar no círculo ancestral da **Capoeira Regional** que, além de tudo, ainda possibilita **processos criativos em artes**. Vamos caminhando em novos conceitos e ressignificações do projeto **Filomove** adentrando nas **filosofias do corpo e das danças populares da América Latina**. De tal modo, vamos sentindo esses corpos não apenas brasileiros, mas também latinos e americanos, e, desta forma, esse encontro vai aprofundando o sentir de **“toda la piel de América”**. Seguimos caminhando, conhecendo e enveredando novos caminhos e aí, **arreda, pois lá vem o Boi, o boi-de-mamão, os outros Bois**; e, também, **a avestruz no palco, campeira, altaneira, que se reveste em mulher amada**. Reafirmamos a inspiração indígena, em um entendimento de assimilação aos rituais de amor, *onde “Os índios de pele nua, se confundem com o campo, onde passam em bando as avestruzes campeiras, tão selvagens e altaneiras como é a mulher amada, que para ser conquistada exige a prova guerreira”*. Nesse território, bichos e outros seres encantados ou não, fazem parte da mesma vida e têm o mesmo respeito e por isso tudo dança na mesma cena.

Interessante notar que esses corpos que caminham buscando tudo aprender, andam também ao som do **Tarab**, onde seus corpos ondulam na dinâmica de cada forma musical e na força de cada ventre que essa música percorre. Esses **corpos** também **embarcam**, *levantando os ferros e indo para o mar, com as bênçãos de São Pedro e da grande Rainha-mãe Yemanjá. É hora de virar, Doutor, Antônio, Chicos, Marias, Pescadores e marisqueiras. É o mar, é o rio. Rio dos Mocós, Macorie, Macoripe, Macuriba, Mucuripe. Pescadores são índios centenários, povos originários, nossa gente. É hora de se estar alertos(as), pois os dragões de metal, os gigantes da selva de pedra estão sempre por perto. “Devemos embarcar, a toda pressa, enquanto o mar se vira em rosas e nossa nau potencializa nossa força e resistência”*. Sem esquecer de “**antes de fazer as suas danças**, suas lutas, procurar **fazer os seus agrados**” para purificar o **corpo** em **ritual** com a benção de **pretas-velhas e pretos-velhos**, nossos ancestrais espirituais.

É tempo de deixar “frever” **pedagogias brincantes: no corpo que dança Frevo na escola, na brincadeira do Coco** com seus atravessamentos trazendo, também, para todos os corpos **a dança do corpo negro que ecoa do Batuque do samba**. Já não é mais possível um ensino de dança tendo a frente apenas o sistema eurocêntrico de dança formal. Necessitamos urgentemente viver a decolonialidade nos currículos escolares, deixar-nos sentir a **presença** em nossos corpos **das manifestações indígenas e afro-brasileiras**. Neste sentido esses corpos que se encontram e se veem iguais na forma distinta de serem, à medida que se espalham, comungam e se alimentam de **Açaí** (sendo isso uma metáfora com o saber, alimento para esses corpos do conhecimento que todos perseguem). Assim, esses **corpos, em movimentos de rizomas dançantes**, aceitam comungar experiências e lutam por uma Amazônia mais visível, livre e sustentável pois essa luta é também nosso corpo.

Nesse momento urgente, em que constituímos um caminhar possível nas **interfaces tecnológicas fomos promovendo desdobramentos**. Confinados em quarentena (que não é de quarenta dias), a tecnologia nos levou longe, para um além das **rodas de lives de Mestres populares pronunciando o mundo**, destes e de outros Mestres e suas histórias que insistem em existir e resistir. Homenagens, *lives*, transformaram a distância em

pesquisas em casa, em oportunidades de entrelaçar saberes. Autorias e referências se fizeram iluminadas da importância de que nossos Mestres e Mestras sejam protagonistas de suas criações e inspirem as universidades e outros espaços a tradução da tradição e a valorização de expressões e seus detentores. Trazer as culturas populares para encontrar outras sabedorias de forma horizontal é abrir os olhos para um mundo maior. Assim, podermos enxergar a diversidade como potencial de nosso povo e poder dar visibilidade, verificar desigualdades e inventar ações que pensem nas possíveis formas de equidade para uma vida coletiva mais justa e feliz.

Nas giras de todas as saias, quando fomos impedidos pelo COVID-19 de profundamente continuar dançando, foi importante na Universidade Regional de Blumenau (re)pensar a **dança espanhola** buscando um fazer possível.

Girando, girando fomos adentrando nos territórios de cada um. Em cada terreiro de forma coletiva, aceitamos o convite saudando o rei **Kaô – da cor da terra** numa gira criativa em dança e, desta forma, nos sentimos resistindo e afirmando existências. Fomos girando, e na gira jongando, neste **Jongo de casa**, com a Companhia Folclórica do Rio, pois somos todos, de certa forma, devotos brincantes nessas rodas de cura humana.

Sobre os **interditos e mistérios do negrocorpo** realizamos reflexões nos utilizando de **videodança. Atotoó, Ajuberô**. Vem senhor da cura, estamos precisando de ti para novamente poder dar teus pulos, girar no terreiro, dançar a vida na beleza dos movimentos de cada um, infinitos passos, rodas, gestos que nos faz viver no impulso de tudo querer dançar.

A partir de algumas pistas apresentadas em nossos encontros, nos utilizamos do entrecruzamento amarrando percepções, novos questionamentos e sinalizações que deverão emergir no sentido do enfrentamento a algumas estruturas dentro das práticas artísticas. Assim será possível reconhecer imposições e, sobretudo, apostar em corpos poéticos decoloniais, sem descuidar e de levar em conta a presença da diversidade cultural da terra de muitos chegares, de muitos sabores, de muitos saberes e de muitos fazeres.

A alegria das culturas populares talvez venha do saber que ela é efêmera mas que, sem ela, sem a graça, sem a ginga, não conseguimos enfrentar os tantos desafios do cotidiano. Nossos Mestres populares ensinam

que não se pode parar porque os fazeres são a presença dos saberes herdados e eternizados em reverência aos ancestrais de todos nós.

Dançar inteiro, cantar ao divino prazer de vadiar e batucar no coração de si e do outro, contando histórias, pensamentos e poesias. Cuidar assim de nossa gente, de nossas matas e águas, de nossos direitos humanos.

Povos originários, quilombolas, caiçaras e demais comunidades tradicionais vieram ensinar e fazer festa neste encontro e gritar com o corpo forte que a luta continua. Precisamos uns dos outros!! Vamos... é tempo, é guarnicê, é dança ... Anda!

Por fim, nesse fim que não é fim, mas sempre recomeço como toda roda que gira, saímos com D. Umbelina, dramista da comunidade da Encruzilhada, no município de Fortim, no litoral leste cearense, quando dança, valseia e canta seu Drama popular “Paixão pela Dança”. Dessa forma, nos utilizando da voz dela, compartilhamos esse amor sentido por todos nós, comuns assim na academia e na vida pulsante do ser simples que apenas dança.

*Eu nunca vi tão paixão pela dança  
No salão onde encontro bom par  
Nem espiro e nem enfado e nem canso  
A dançar, a dançar, a dançar (BIS)*

*Eu girando nas asas da valsa  
E meus passos no tal chique bem  
Entre os pares sou eu quem realço  
Danço bem, danço bem, danço bem (BIS)*

*Quando eu morrer que chegar lá no céu  
Que são Pedro vier perguntar  
O que foi que fizestes na terra  
Foi dançar, foi dançar, foi dançar (BIS)*

*E depois que a festa terminar  
Que os convites vão se arretirando (sic)  
No caminho de casa eu ainda  
Vou dançando, vou dançando, vou dançando*

# APRESENTAÇÃO



# SABERES-FAZERES EM DANÇAS POPULARES

A obra “SABERES-FAZERES EM DANÇAS POPULARES” é uma produção coletiva de diferentes pesquisadoras e pesquisadores das 5 regiões do Brasil que integram o Comitê Temático Dança e(m) Cultura: poéticas populares, tradicionais, folclóricas, étnicas e outros atravessamentos, no âmbito da ANDA – Associação Nacional dos Pesquisadores em Dança, e que participaram de seu 6º Congresso Científico Nacional, em 2020, realizado mediante edição virtual. O livro compõe a Coleção “Quais Danças estão por-vir? Trânsitos, Poéticas e Políticas do Corpo”, juntamente com outros 7 *e-books* e 2 cadernos de resumos, que se inscreve como ação de resistência no campo da pesquisa em Artes na atualidade e, mais especificamente, no universo da produção científica em Dança, contribuindo para o fortalecimento desta enquanto área de conhecimento.

Este comitê, coordenado pelo Prof. Dr. Thiago Silva de Amorim Jesus (Universidade Federal de Pelotas - UFPel/RS) e pelo Prof. Dr. Marco Aurélio Cruz Souza (Universidade Regional de Blumenau - FURB/SC), se propõe ao estudo, reflexão e difusão de saberes-fazer em dança na contemporaneidade que tem como eixo condutor as produções de significado a partir e em desdobramento nas/com as culturas populares. Para tanto, se interessa por danças de matrizes culturais diversas, em suas múltiplas possibilidades cênicas e educacionais, articulando produção de conhecimento que se orienta em diferentes medidas por conceitos como folclore, tradição, etnia, povo, e por todos os possíveis atravessamentos e multiplicidades decorrentes destas noções. Nessa edição de 2020, o Comitê se fortaleceu e se expandiu quanto ao número de participantes, que passou a 42 trabalhos, ocupando um espaço importante na divulgação das pesquisas em Danças Populares que representaram seus programas de pós-graduação, projetos de pesquisas e suas próprias instituições.

A proposta deste livro está pautada pelas diversas investigações dos pesquisadores e das pesquisadoras em danças populares no Brasil, na

atualidade, orientando-se para a necessidade de difundir os conhecimentos em torno e a partir deste campo do conhecimento em dança, a fim de contribuir com a circulação das produções científicas que são produzidas academicamente nas diferentes regiões do país.

Entendendo a importância de (re)conhecer e valorizar os saberes-fazeres provenientes dos contextos associados e atravessados pelas culturas populares, esta obra pretende configurar-se modestamente como um trabalho, entre outros, que reivindica a visibilidade da produção de conhecimento que nasce na oralidade, na experiência, na geracionalidade, nas diferentes abordagens tradicionais e ancestralidades que nos antecedem e que se tornam tema de interesse para a investigação científica, mas que deve render os devidos méritos e agradecimentos aos seus sabedores-fazedores das comunidades originais.

Neste sentido, a presente obra rende sinceras homenagens a diferentes pessoas que deram sua vida à cultura popular por meio de diferentes práticas, em inúmeros contextos e espaços de nosso país, sendo responsáveis pela manutenção e difusão dos conhecimentos de folguedos, danças, cantos, rezas, benzeduras, artesanatos, músicas, festas, confecção de instrumentos, produção de alimentos, conhecimentos da natureza, ofícios e tantas outras formas de expressão dos saberes-fazeres tradicionais. Registramos aqui nosso agradecimento às/aos seguintes Mestras e Mestres Populares que, infelizmente, nos deixaram recentemente:

Mestre Moa do Katendê (Salvador/BA);

Mestre Inácio Nobreza, figureiro de Cavalão-Marinho (Zona da Mata/PE);

Mestre Riquinho, da Folia de Reis Penitentes (Santa Marta/ RJ);

Mestre Dado, do Batuque de Umbigada (Piracicaba/RJ);

Mestre Prefeito, do Tambor de Crioula e Boi Maranhão (MA);

Mestre José Lopes, mamulengueiro e bonequeiro de Pernambuco (PE);

Mestra Nilva Pinto (Porto Alegre/RS);

Mestre Valdir Vieira, do Reisado Arcanjo Gabriel (Juazeiro do Norte, Cariri/CE);

Mestre Emerson Maia, compositor de toadas do Boi de Parintins (Parintins/AM);

Mestre João José de Sousa Machado, mestre de Bumba-Meu-Boi - Sotaque de Orquestra (Rosário/MA).

Temos convicção de que estes nomes citados representam apenas uma pequena parte do imenso universo de Mestres e Mestras Populares com trabalhos e trajetórias incríveis e que todas as homenagens prestadas não seriam suficientes para dar o devido reconhecimento à importância destas pessoas para a cultura popular no Brasil; todavia, assumimos este modesto papel de agradecer e registrar os nomes destes e destas importantes agentes culturais, especialmente por se tratar, este, de um espaço de produção científica que aborda as danças populares. Sem estes e outras/outros tantos/tantos ícones populares, não estaríamos aqui, hoje, produzindo esta obra coletiva, fruto dos conhecimentos passados geracionalmente, desde sempre.

O livro que terão a satisfação de prestigiar, nas páginas que seguem, está organizado a partir dos quatro eixos temáticos que orientaram o fluxo do Comitê Temático ao longo dos dias de evento, com seus respectivos capítulos associados. É importante mencionar que, dada a complexidade e qualidade, e mesmo as características gerais dos temas tratados, os textos estão distribuídos a partir de uma linha geral de pensamento que está associada ao respectivo eixo. Entretanto, um mesmo capítulo, eventualmente, poderia integrar outro ou outros dos eixos aqui apresentados, sem nenhum problema.

O mais importante, no escopo dos capítulos que estão na sequência do livro, reside nas potências e qualidade das discussões apresentadas, onde mesclam-se reflexões sobre vivências em grupo e processos pessoais, debates teóricos e analíticos, socialização de percursos com comunidades específicas, partilhas de experimentos compositivos e atividades de caráter pedagógico e educacional, entre outras provocações e experiências.

A seguir, apresentamos os eixos temáticos nos quais a presente obra está dividida e distribuída:



**EIXO 1 - REFLEXÕES TEÓRICAS E TENSÕES POLÍTICAS**

**EIXO 2 - PROCESSOS CRIATIVOS E EPISTEMOLOGIAS PARA PRÁTICAS BRINCANTES**

**EIXO 3 - INQUIETAÇÕES E PRÁTICAS ARTÍSTICO-EDUCACIONAIS**

**EIXO 4 INTERFACES TECNOLÓGICAS E DESDOBRAMENTOS DA/NA QUARENTENA**

Os escritos dos capítulos que seguem, expressos nas linhas de pensamento dos eixos mencionados, representam uma síntese do Comitê Temático Dança e(m) Cultura: poéticas populares, tradicionais, folclóricas, étnicas e outros atravessamentos, compondo um conjunto vasto e diverso da pesquisa contemporânea em danças populares que está sendo produzida no Brasil atualmente, em diferentes universidades e institutos, e que resiste, ao mesmo tempo em que está afetado, pelo cenário global imposto pela Pandemia do Covid-19, em 2020. Produzir esta obra, neste dado momento, já é um ato de extrema resistência!

O título do presente livro carrega a expressão saberes-fazer de modo conectado pelo hífen, diferente do que a gramática habitual prevê. Esta escolha, que não obedece ao padrão formal da língua culta, é uma decisão proposital dos organizadores da obra, que pretendem chamar à atenção para a inseparabilidade entre teoria e prática, entre o pensado e o sentido, entre conhecimento racional e o conhecimento empírico, paradigma esse que é uma das marcas simbólicas mais fortes das culturas populares. Assim, reconhecer esse “sabimento-fazimento” que nos atravessa é, entre outros fatores, compreender que os saberes e fazeres tradicionais devem ser entendidos de forma holística e articulada e não fragmentada, ou mesmo isolada, como um hífen, um elo de ligação, um espaço epistemológico do meio. Deste modo, assumimos esta escrita não habitual para convidar nossas leitoras e nossos leitores a embarcarem conosco neste passeio rico e diverso que habita as páginas deste e-book.

Convidamos os leitores e as leitoras a mergulharem conosco neste mosaico pluricultural das Danças Populares que é oferecido generosamente e alegremente a partir de agora. Boa leitura a todos e todas!

Prof. Dr. Thiago Silva de Amorim Jesus (UFPel - Brasil)

Prof. Dr. Marco Aurélio Cruz Souza (FURB - Brasil)

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Macara (Universidade de Lisboa - Portugal)

ORGANIZADORES



EIXO 1  
REFLEXÕES  
TEÓRICAS  
E TENSÕES  
POLÍTICAS



## ESTÉTICAS PERFORMATIVAS DAS MULHERES DO SAMBA DE RODA

Clécia Maria Aquino de Queiroz (UFS)

### Introdução

Fruto de uma pesquisa de doutoramento no Programa Multi-institucional e Multidisciplinar em Difusão do Conhecimento (DMMDC/UFBA, este artigo analisa as estéticas performativas das mulheres no samba de roda praticado na região do Recôncavo Baiano, registrado em 2004 como Patrimônio Imaterial do Brasil pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), e declarado como Obra Prima do Patrimônio Imaterial da Humanidade em 2005.

O samba de roda é praticado por homens negros e mulheres negras que se reconhecem como tais. Descendentes de pessoas que chegaram ao Brasil, durante os séculos XVI e XIX, para trabalhar na condição de escravos, eles são conhecidos como sambadeiras e sambadores e, apesar de muitas adversidades e lutas pela sobrevivência, souberam re(criar) práticas culturais em roda que aprenderam com seus antepassados. Em cada localidade, recebeu nomes diversos: *samba chula*, *samba corrido*, *samba amarrado*, *samba de parada*, *samba de viola*, entre outros. E, no momento do registro de patrimônio imaterial, essas variações foram agrupadas sobre o termo “samba de roda”, pelo Iphan, de acordo com suas semelhanças, em duas modalidades: *samba chula* e *samba corrido*. (IPHAN, 2006, DÖRING, 2016).

As diferenças entre as duas se encontram, basicamente, no canto e na performance cênica. No que concerne ao canto, a *chula* possui versos longos, que são executados – ou “gritados”, como se costuma dizer – por uma dupla ou “*pareia*” que canta em terças paralelas, obtendo em seguida a resposta de versos mais curtos (o “*relativo*”), dada por uma outra “*pareia*” também em terças paralelas. Na performance cênica, sobre a qual me deterei mais adiante, no *samba chula*, uma sambadeira corre a roda por vez, e somente quando o canto é finalizado. Já no *samba corrido*, não há paradas entre o canto e a performance e alguns grupos permitem que mais de uma pessoa entre na roda para sambar.

Dentro da roda, os sambadores geralmente se ocupam da produção musical e as mulheres da prática cênica corporal. Este artigo se volta para a performance delas, considerando que são elas que presentificam as histórias individuais e coletivas no corpo e atualiza as memórias contidas nas configurações cênicas.

É sobre a “dança” do samba, ou seja, ao corpo em festa, que volto a atenção aqui. O corpo que executa sapateados, que move os quadris, que utiliza sua energia a serviço do desejo de celebrar a vida junto com o outro. O corpo que realiza na roda procedimentos simbólicos estabelecidos pela comunidade de samba na qual está inserido, trazendo um passado imemorial ou reinventando tradições. Mas o corpo move-se trajando vestes que dão identidade ao grupo ao qual ele está vinculado. Move-se a partir de uma música executada presencialmente. Então, a performatividade do samba não pode ser vista isoladamente, mas dentro de todo um contexto

Por isso, neste estudo, ao analisar as estéticas performativas do samba de roda, elegi três aspectos dentro do seu terreno simbólico: indumentária, sonoridades e movimento. O lugar da separação é, entretanto, meramente para dar foco momentâneo a uma determinada parte do fazer artístico para sua melhor compreensão. Mas a ideia aqui é pensar essas estéticas dentro de um todo complexo, que envolve, ao mesmo tempo, múltiplas linguagens, todas igualmente importantes.

Na realização desse estudo, foram utilizados os seguintes recursos metodológicos: pesquisa bibliográfica; documental; observação participante e colaborativa; fotografias, entrevistas e convivência com 20 mestras sambadeiras de 15 localidades do Estado da Bahia<sup>2</sup>.

A pesquisa teve como suporte Etnocologia (PRADIER, 1999; KHAZNADAR, 1999; BIÃO, 1999, 2009). Esses aportes foram fundamentais na compreensão do samba de roda, onde diversos saberes e comportamentos

---

<sup>2</sup> As 20 mestras são: Dalva Damiana de Freitas (**D. Dalva**), Any Manuela Freitas (**Any**), Ana Olga Freitas dos Santos Nascimento (**D. Ana Olga**) e Beatriz da Conceição (**D. Bibi**), todas de Cachoeira; Berenice Borges dos Reis (**D. Biu**) e Janilza Joane Ribeiro (**D. Jane**), de São Francisco do Conde; Dilma Ferreira Alves Santana (**D. Fiita**), de Teodoro Sampaio; Maria Eunice Martins (**D. Nicinha**), de Santo Amaro; Maria Santos de Jesus Vasconcelos Luz (**D. Santinha**), de Acupe; Ricardina Pereira da Silva (**D. Cadu**), de Maragogipe; Rita Silva Machado dos Santos (**D. Rita da Barquinha**), de Bom Jesus dos Pobres, e Zélia Maria Paiva Souza (**D. Zélia do Prato**), de São Braz.

dialogam e se traduzem em discursos cênicos, plenos de histórias de resistência e memórias ancestrais, que se complementam, sem se reduzirem um ao outro.

### **A roda das mulheres do samba**

A roda é o espaço ancestral do samba de roda e aquilo que lhe dá identidade. É dentro do espaço circular que a performance corporal ocorre. Então, lhe convido agora, caro(o) leitor(a), a vir comigo nesse traçado de letras e palavras e mergulhar numa roda de samba no Recôncavo Baiano. Estamos no município de Saubara (BA), na sede da Chegança Fragata Brasileira e o ano é 2017. Ao chegarmos ao local, avistamos uma roda formada por pessoas com outras por trás em sua volta. Nos aproximamos do grupo, justo no momento em que o som da viola preenche o espaço, tão logo os cantadores finalizam o *relativo*. Com um sorriso discreto e ao mesmo tempo provocador, a sambadeira que está no centro, conhecida como Dona Nicinha do Samba<sup>3</sup>, olha para o último tocador de pandeiro que está à sua direita. Ela começa a sapatear pelo lugar dos pandeiros. Corre a roda em sentido anti-horário e se coloca ao pé da viola, responde, interage, estimulando a criatividade do músico. O violeiro percute as cordas, e ela responde com graça, no mesmo ritmo, num traçado *miudinho* para o lado, fazendo com que suas cadeiras requebrem sutilmente. Ele segue pinicando a viola e ela sorri com os olhos, e os lábios desenham suavemente a face. Gira em torno de si mesma fazendo com que sua saia ganhe corpo e torne o espaço mais redondo. O seu sapateado captura completamente a atenção dos presentes.

Nossos olhos se dirigem, quase que involuntariamente, para o lado de fora da roda. Tem uma senhora de pé e braços cruzados que somente observa. Fica só olhando a sambadeira nos seus volteios dentro da roda. Se inclina para a direita a fim de ver melhor, pois um rapaz alto se colocou na sua frente. Dona Nicinha continua no centro sapateando, mas aquela senhora parece sentir no próprio corpo a sensação da dança, pois o seu corpo começa a se mover. Ela está fora da roda, mas ao mesmo tempo dentro. Vê-se claro

---

<sup>3</sup> Maria Eunice Martins Luz, sambadeira de Santo Amaro da Purificação (BA), conhecida como D. Nicinha do Samba.

nos seus olhos que estuda minuciosamente os detalhes dos pés daquela que está agora na roda e parece desejar profundamente receber dela uma umbigada e poder assumir o centro. Dona Nicinha lhe faz um sinal com o rosto. Ela entende e nega com a cabeça o convite para se aproximar. Talvez por timidez ou por conta dos joelhos que, maltratados pelo tempo, já não respondem ao seu desejo de fazer os volteios na roda. Dona Nicinha, então, dá uma umbigada em uma senhorinha ainda mais velha que ela mesma. Os tocadores param a música. É hora de beber uma cerveja ou uma boa aguardente para deixar o sangue acender ainda mais o samba. Desfaz-se a roda e aqui também se desfaz o nosso passeio imaginário, leitor(a).

A relação com aquilo que se vê no samba de roda, ou seja, corpo/movimento/dança/sapateado é tão capturadora dos sentidos de quem dele participa ou observa, que os primeiros registros, ainda no século XIX, de formas que se assemelham diretamente a ele, chamadas genericamente de batuque, foram descritas como dança.<sup>4</sup> Mesmo quando o termo samba surge em documentos, também é designando a dança dos negros. Isso me parece revelador da importância da *choréia*<sup>5</sup> para a expressão cultural aqui em discussão. E a primeira característica dela é a roda, que inclusive lhe dá nome.

A abertura desta sessão buscou lhe adentrar, leitor(a) numa cena de uma “roda” de *samba chula*. As palavras escritas buscaram fazê-lo(a) vivenciar um momento da minha própria experiência diante de uma roda de samba realizada para um ensaio de uma série de quatro rodas de conversa que se sucederiam meses mais tarde, e das quais participei como mediadora<sup>6</sup>. Busquei lhe colocar dentro da cena para que sentisse o enredamento provocado pela fruição e frescor da performance de uma exímia conhecedora das tradições do samba de roda, Dona Nicinha do Samba. Altiva, seus pés

<sup>4</sup> De acordo com o Iphan (2006), os primeiros registros de formas culturais que guardam características similares ao samba de roda datam do séc. XVII. Entretanto, é em documentos do séc. XIX que vamos encontrar aquelas mais parecidas com que chamamos de samba de roda, com a presença da viola, palmas, canto com solista e coro. Ver mais sobre o termo batuque e samba relacionados com dança em: SODRÉ, Muniz. **Samba, o Dono do Corpo**, 1998.

<sup>5</sup> *Choréia*, palavra grega que denomina dança em roda acompanhada por coro (em latim, *choréa*). Foi utilizada a partir do Renascimento no século XVIII unida à *graphie* (escrita) – originando o termo *chorégraphie*, que designa a arte de conceber, criar, compor uma dança. HOUAISS (2001).

<sup>6</sup> Referência ao Projeto Circulando com as Mulheres do Samba de Roda, idealizado por Rosildo Rosário e Luciana Barreto, que circulou por nove cidade municípios do Recôncavo, e por Salvador, Rio de Janeiro, São Paulo e Jundiaí.



deslizam como se tivessem pequenas rodas presas nas solas, que se desprendem repentinamente em volteios elegantes, alimentados pelo volume da saia, criando a sensação de um flutuar contínuo e ritmado. A oralitura<sup>7</sup> corporal dessa senhora, construída ao longo de sete décadas de vida, é feita de fina poesia moldada com a argila da cultura centro-africana e queimada pelo calor santoamarense.

Na cena narrada, chamo atenção para o comportamento de uma outra senhora que, ao assistir o solo de D. Nicinha, vê-se tomar por uma “cinestesia”, ou seja, “ela-corpo”<sup>8</sup> vivencia a dança da outra, embora esteja tão-somente olhando-a sambar no centro da roda.<sup>9</sup> Isso vai ao encontro de Raymond Williams quando observa que o ritmo transmite uma descrição de experiência tão profunda, que é recriada no corpo de quem o recebe (WILLIAMS, 1961 **apud** SODRÉ, 1998). Olhando D. Nicinha, enquanto percebia as sonoridades polirrítmicas advindas da construção musical em camadas realizadas pelos pandeiros, marcação, viola e violão, a senhora revive no corpo a experiência da outra.

A cinestesia provocada pelo corpo em movimento alimentado pelo ritmo é comum em performances participativas, como o samba de roda, no qual música e dança são completamente interligadas. Ocorre que a primeira nos impulsiona, evoca nossas memórias ancestrais, parece mover células, e rasgar o nosso desejo. E é aí que mora o espaço da segunda, a “dança”. É ali no desejo de expressar tudo aquilo que está escrito no nosso *DNA ancestral* e que foi desperto pela música. E isso é tão forte que observo nas performances públicas dos grupos de samba do Recôncavo que, quando elas acontecem no

<sup>7</sup> Referência ao termo *oralitura*, empregado por Leda Martins (1997) para referir-se aos atos de fala e de performance dos congadeiros do Congado do Reinado do Jatobá (MG), no intuito de matizar a inscrição das formas próprias da oralidade africana naqueles sujeitos.

<sup>8</sup> Eu-corpo é uma expressão que passou a ser usada entre os pesquisadores acadêmicos de Dança, advinda do argumento de Merleau-Ponty (2015) de que o corpo não é um terceiro elemento fora do físico e da consciência, do qual temos posse, e de que não há outro meio de conhecer o próprio corpo a não ser vivenciando-o. Portanto, **sou** corpo ao invés de **ter um corpo**, exatamente na medida em que tenho um saber adquirido e, reciprocamente, o corpo é como um sujeito natural, como um esboço provisório do ser total. Por extensão, utilizo aqui o termo ela-corpo.

<sup>9</sup> O termo “cinestesia” é utilizado aqui não apenas com o significado que tem na língua portuguesa, da capacidade que todos temos de perceber os movimentos do próprio corpo ou de suas partes. Considero também o sentido empregado por Barba e Savarese (2012), que desse significado compreende a percepção cinestésica como aquilo que permite aos espectadores, ao assistirem a um espetáculo, apesar de aparentemente “inativos”, “sentirem” no corpo os impulsos físicos correspondentes aos movimentos de cena.

mesmo nível espacial do público não integrante do grupo, tem um certo momento que esse público já não quer apenas ver a dança das sambadeiras. Ele quer dançar. Numa roda de grupos de *samba de parada*, que geralmente é finalizada por *corridos*, assim que é permitida a entrada de mais de uma pessoa na roda, os de fora entram esfuziantemente no centro, para mostrar seu samba ou *mostrar-se* no samba.

Por isso, antes de reportar-me à “dança” propriamente dita, o que ocorrerá na sessão seguinte, faço menção a esses procedimentos, que são muitos e diversos, que antecedem e/ou direcionam a movimentação performática do samba no Recôncavo.

Em realidade, ao analisar a roda do samba, percebi que ela corresponde a dois mundos: um interno, composto pelos sambadores e sambadeiras e outro externo formado pelo público participante. Este é formado por pessoas várias: um parente de alguém “de dentro” e que já conhece bem as regras da roda; algum(a) pesquisador(a) ou amigo(a), que já alcança uma pequena parte da gramática daquele conhecimento tradicional; sambadeiras/sambadores de outras localidades; jornalistas, fotógrafos, cinegrafistas; e aqueles que vieram de diferentes lugares, para divertir-se, brincar, sambar. E nem sempre o público participante, que chamo de “roda periférica” entende os procedimentos cênicos tradicionais dos grupos, o que gera, por vezes, algumas intercorrências com as quais são necessárias lidar, para a manutenção da tradição.

Via de regra, esses procedimentos são realizados de maneira similar no que diz respeito à forma de entrar e correr a roda, de se reportar aos tocadores, de fazer a alternância das sambadeiras no centro através da umbigada ou de um outro tipo de convite corporal. Observei que alguns grupos possuem práticas fixas, sem abertura para possíveis renovações, em busca da conservação da prática de seus antepassados. Esse é o caso do *Samba de Roda Samba Suerdieck*, que permanece guardião de uma estética simbólica que foi criada há mais de 50 anos por D. Dalva, como nos informa sua filha e vice-presidente do grupo, D. Ana Olga Nascimento<sup>10</sup> (2018):

---

<sup>10</sup> Ana Olga Freitas Nascimento, sambadeira do Grupo Suerdieck, Cachoeira, em entrevista realizada em 2 de novembro de 2018.

[...]. Eu não posso deixar é de seguir o que minha mãe me passou. Isso aí eu sou rigorosa dentro do grupo. Ela me passou isso [...] vamos seguir o que ela passou desde o início. Não pode ser diferente. A gente segue as regras, a tradição.

Práticas mais flexíveis são mais comuns nos grupos que surgiram mais recentemente ou naqueles que têm apenas os *corridos* como prática de referência. Mas de regra, os grupos que se reconhecem dentro da tradição do *samba chula* realizam um ritual performático na roda, que tem seu início com o canto (a *chula*, seguida do *relativo*) e somente quando este for finalizado e a viola começa a “chorar” é que uma sambadeira<sup>11</sup> adentra o espaço circular, mostra o seu sapateado e o finaliza com uma umbigada ou outro convite gestual para uma outra sambadeira.<sup>12</sup> Neste momento, os cantadores reiniciam a chula. A sambadeira que foi convidada não poderá entrar imediatamente na roda. Ela deve aguardar a finalização do *relativo* e somente quando se ouvir novamente o pinicado da viola é que poderá sair para sambar.

A “roda periférica” mesmo sem compreender os procedimentos da “roda interna” é muito importante e auxilia a manutenção dos grupos. No limite, a quantidade de pessoas que frequentam as apresentações vai servir de parâmetro para o prestígio e possíveis contratações deles. E para os grupos, a escuta dos seus trabalhos é fundamental e, assim, quanto maior a participação de todos, melhor será a performance geral. É importante, então, criar mecanismos de envolvimento e conexão com as plateias. Mas quando intercorrências ocorrem demasiadamente, embora o envolvimento de todos seja o grande desejo dos integrantes do grupo, muitas vezes eles param a música e sutilmente pedem que a roda se refaça.

As próximas sessões serão dedicadas à indumentária, ao movimento e às sonoridades do samba de roda praticado no Recôncavo da Bahia, pautando-se, sobretudo, nos aspectos estéticos nos quais saberes ancestrais são intercambiados e atualizados, mantendo-se vivos no tempo, através de

---

<sup>11</sup> Na maioria dos grupos que visitei, quem entra primeiro na roda é a organizadora do grupo e, no caso dos grupos estruturados por homens, a sambadeira mais velha ou mais experiente, responsável pela roda de mulheres.

<sup>12</sup> Além da umbigada (mais comum), esse convite pode ser, por exemplo, uma atitude com a perna, um toque no ombro, uma indicação com as mãos juntas e abertas com a palma da mão para cima, uma troca de toalhas ou ainda algum outro gesto qualquer estabelecido por elas.

performances espetaculares *coreo-lítero-musical-participativas*<sup>13</sup>.

## Indumentária

A indumentária das mulheres no samba de roda não se resume a um único padrão de traje. Eles variam de acordo com a localidade e condições econômicas dos grupos. Ao analisá-la, percebi que ela configura a cena do samba e guarda muitas informações históricas, religiosas culturais, memória de enfrentamentos, pertencimento, resistência e superação. E tudo isso está traduzido nos têxteis, no estilo dos trajes, no uso ou não de chinelos, de joias, de colares de contas muitas vezes relacionados com a religiosidade do candomblé,

Ao olharmos uma sambadeira movendo-se numa roda, as dimensões, cores, tipos de tecidos das suas vestes riscam o espaço e nos causam diferentes sensações. O figurino é uma extensão do corpo dela. Ao falar sobre a história das roupas no seu livro *As estruturas do cotidiano*, Braudel (2005) chama atenção para o quanto o desejo de usar a roupa no Ocidente se relaciona com promoção social. Pensando nisso, o traje “de baiana” utilizado por alguns grupos de samba de roda traz em si referências étnicas, religiosas, profanas, culturais, onde está inclusa também a necessidade de demonstração de ascendência social de negras escravizadas ou libertas que viveram na Bahia no período colonial. Mulheres cujo envolvimento com alguns cultos religiosos afro-brasileiros sacralizaram esses trajes e fizeram parte do vestuário de seus rituais, desde o século XIX. A indumentária tornou-se linguagem, que se decodificada, revela uma diversidade de elementos ancestrais que fazem sentido para seus adeptos.

Contudo, se nos voltarmos para o samba de roda, D. Dalva<sup>14</sup> (2018) comenta que não era comum o uso desse traje pelas sambadeiras e que o modelo de indumentária acima descrito foi idealizado por ela, em 1972, quando

---

<sup>13</sup> Conceito que desenvolvi na minha tese de doutorado, “Aprendendo a ler com minhas camaradas: seres, cenas, cenários e difusão do samba de roda através das sambadeiras do Recôncavo Baiano” com o intuito de chamar a atenção para as muitas referências existentes no samba de roda, que não devem ser compreendidas isoladamente, mas como parte de um todo complexo.

<sup>14</sup> Entrevista realizada com D. Dalva Damiana de Freitas em abril de 2018.

na ocasião a equipe técnica da Bahiatura convidou o seu grupo para apresentar-se pela primeira vez em um palco, na presença de artistas de expressão nacional, jornalistas e autoridades do governo estadual, no evento denominado São João da Feira do Porto, que estava sendo estruturado por aquele órgão estadual. Ela, então, resolveu vestir as sambadeiras do seu grupo com traje “de baiana” (turbante, camizu, bata, saia rodada colorida, joias), baseada na tradição da Irmandade da Boa Morte<sup>15</sup> – da qual a sua avó havia pertencido enquanto viva – que costuma no final das suas festividades no mês de agosto, realizar um samba em traje “de baiana”.

Contudo, o traje mais comum do samba de roda não é o da “baiana típica”. Em realidade, os grupos geralmente usam saias mais curtas, sem anágua, com um comprimento um pouco abaixo dos joelhos ou um palmo acima do calcanhar. Eles divergem em alguns pequenos detalhes, como o tipo de camisa, às vezes de tecido de algodão, outras de malha, mas tem na saia rodada o elemento central comum a todos os grupos. A saia transforma, desenha o espaço, cria uma ambiência. Eu digo que ela é *parceira viva* das mulheres, demarcam um território de identidade.

Um elemento que marca a identidade dos trajes do samba é a chita, tecido estampado, com motivos florais, galhos, folhagens, utilizado por grande parte das sambadeiras nos seus mais variados modelos de saias. Braudel (2005) nos informa que na geografia dos têxteis, a chita foi criada por tecelões na Índia, uma vez que as principais religiões daquele país – o hinduísmo e o islamismo – proibiam representações de figuras humanas. Ela teria chegado aos Brasil, através dos portugueses, na segunda metade do século XIX, num período em que a indústria têxtil encontrava-se em pleno vapor (GÖBEL, 2014). Aqui os motivos florais ganharam contornos pretos e cores mais vivas. Essa vivacidade e alegria que saltava do colorido da chita brasileira e o baixo custo da sua produção terminaram atraindo pessoas mais simples e passou a fazer parte dos corpos e dos cenários das festas e manifestações populares do Norte e Nordeste, sendo o samba de roda uma delas<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> Confraria de mulheres negras fundada em Cachoeira no séc. XIX, que se dedica ao culto de Nossa Senhora da Boa Morte. A irmandade, apesar de estar ligada à Igreja Católica, possui relações com cultos religiosos afro-brasileiros.

<sup>16</sup> Essa atração me parece ser proveniente do fato de Pernambuco e Bahia terem sido importantes centros de cultura algodoeira, dispendo a cidade de Valença (BA), no século XIX,

Por fim, pontuo que a estética dos trajes no samba de roda está atrelada a diversos fatores históricos, sociais e econômicos e, sobretudo, à crença de uma representação simbólica da Bahia e/ou à preservação de tradições que se diferenciam de acordo com as localidades dos grupos, mas guardam em comum a utilização de cores vibrantes na maioria dos trajes e, sobretudo, a roda da saia ou do vestido.

### **Movimento e Sonoridades**

O espaço desta sessão é dedicado ao movimento no samba de roda. A escolha por esse termo ao invés de “dança” deveu-se ao fato das sambadeiras estranharem quando eu perguntava sobre a dança do samba. Para elas dança é dança e samba é samba. Ao perguntar-lhes o que faz de uma praticante ser considerada uma boa sambadeira, responderam que era ter um bom sapateado nos pés. Ainda ouvi de D. Rita da Barquinha (2018), que o samba de roda não tem passos marcados ou coreografados como o samba “carioca”. Ele se desenvolve livre e de acordo com a criatividade de cada uma em diálogo com a musicalidade dos sambadores.

Por outro lado, na cosmologia Bantu-Kongo, a vida do ser humano é um movimento contínuo através de estágios de equilíbrio entre uma força vertical, que é a chave para a entrada e saída no mundo físico, e uma força horizontal, que são as relações religiosas (BUNSEKI FU-KIAU, 2001). Franz Fanon (2008, p. 53) afirma que “o homem é movimento em direção ao mundo e ao seu semelhante. Movimento de agressividade que engendra a escravização ou a conquista; movimento de amor, de doação de si, ponto final daquilo que se convencionou chamar de orientação ética.” Baseada nesses argumentos, preferi utilizar a palavra “movimento” ao referir-me ao corpo em cena no samba, entendida aqui como aquilo que faz surgir as histórias individuais e coletivas no espaço, que materializa e atualiza as memórias contidas nas configurações cênicas. O movimento é o elemento ativo da transformação. Este é, portanto, o espaço reservado ao corpo. O corpo que sapateia, aprende,

---

de acordo com Freire (2008), de uma grande fábrica de algodão, possivelmente a melhor do Brasil na época, sendo todo o trabalho de estamperia feito por negros. Então, o acesso ao tipo alegre da chita pelos praticantes dos folguedos populares – que eram africanos ou afrodescendentes – era direto.

ensina e atua cenicamente. E o corpo feminino, no samba tradicional do Recôncavo Baiano, é aquele que dá materialidade àquilo que vemos acontecer dentro da roda.

E dentro da roda a sambadeira percorre o espaço com o seu sapateado miudinho, no qual as plantas dos pés se levantam minimamente do chão e o peso do corpo é transferido de uma perna para a outra em intervalos curtíssimos de tempo, alternando-se geralmente três vezes durante uma mesma pulsação. A posição de partida é quase paralela, em “v” fechado, joelhos dobrados, o que faz com que haja um rebaixamento do centro de gravidade, facilitando o movimento dos quadris.

Buscando entender se existia um padrão único do miudinho, solicitei a oito mestras sambadeiras que sambassem sem música. Com o auxílio de dois percussionistas – Bira Monteiro e Sebastian Notini – transpus os ritmos produzidos por seus pés para notação musical. Depois, comparamos com outras imagens delas sambando com música. O resultado nos mostrou que existe uma variação muito grande de miudinhos, sobretudo quando realizado pelas sambadeiras mais jovens, como Any Manuela de Freitas, do município de Cachoeira (BA), da qual conseguimos transpor oito variações dos passos. Ela se vale muito do improvisado e quebradas fora de uma métrica padrão de tempo. Por outro lado, com mais de sete décadas de idade, D. Nicinha do Samba executa um sapateado, minucioso e sutil, com variações tão diversas, que nos foi impossível entender a rítmica dos pés para registrá-la na pauta.

A notação musical nos trouxe a possibilidade de visualizar a diversidade dos sapateados das sambadeiras, embora tenhamos observado que seis delas executam, em algum momento, um tipo de sapateado muito similar entre si, ainda que depois usem o recurso da improvisação.

Ao estudar a rítmica dos sapateios delas, concluí que o que caracteriza os “miudinhos” é a variação rítmica entre um pé e outro e que ela se relaciona com as práticas da comunidade em que a sambadeira está inserida, com sua própria percepção musical e com sua personalidade.

Se pensarmos na “dança” do samba de roda em relação ao tempo e ao espaço, aqui o fator **tempo** se sobressai, por ser a música um elemento essencial para os sapateios das sambadeiras, cujo ritmo é determinante e tem uma métrica e contra métrica que naturalmente estão implicados com o tempo.

A relação do corpo no espaço está relacionada com comunicação e atenção (RENGEL, 2008). Nesse sentido, chamo atenção para o modo como as sambadeiras, sobretudo as menos experientes voltam seus olhares para o solo, furtando-se dos olhares do público participante, causando uma sensação de permanência no mundo interior. Aquelas que estão habituadas como apresentações públicas, pisam na roda estabelecendo diálogo com olhos e sorriso nos lábios. Em realidade, elas conseguem usar o espaço de forma multifocada, ou seja, estar focadas não em um determinado ponto (nos pés, por exemplo), mas estar concomitantemente ligadas na música, nas outras pessoas da roda, embora, por vezes, foquem no violeiro, no pandeiro.

Contudo, não devemos nos levar apenas pelas aparências. O olhar baixo das sambadeiras pode estar relacionado com outros fatores que não a timidez. Nessa direção, D. Zélia do Prato<sup>17</sup>, relembra que no passado as mulheres olhavam para baixo para evitar os ciúmes do marido ou companheiro, não demonstrando interesse por nenhum outro homem. Por outro lado, as danças negro-africanas possuem uma relação com a ancestralidade e com a terra, que é provedora e benevolente. O samba guarda em si essa mesma herança e as sambadeiras podem apenas estar repetindo uma tradição de seus antepassados e que foi abraçada por sua comunidade.

No que se refere aos deslocamentos no espaços, os caminhos traçados pelas sambadeiras são geralmente curvos, em função da performance ocorrer num espaço circular, e no sentido anti-horário, mas ocorrem também em linha reta, geralmente quando se vai ocupar o centro da roda. Os sapateados, por sua vez, alternam-se nas direções indo para trás, para frente, esquerda frente.<sup>18</sup> Os giros, que frequentemente entusiasma os participantes, são feitos em sentido anti-horário, embora algumas sambadeiras, como D. Rita da Barquinha, o fazem nos dois sentidos.

---

<sup>17</sup> Zélia Maria Paiva Souza, conhecida como Dona Zélia do Prato. É sambadeira do grupo *Samba Chula de São Braz* (Santo Amaro) e *Samba Coral das Marisqueiras e Pescadores* (São Francisco do Conde).

<sup>18</sup> Acerca dessas direções, Amoroso (2009, 2017) observou os sambas de Cachoeira e São Félix e transcreveu-as, na sua tese de doutorado, para um diagrama que criou a partir de um exercício prático que propôs. Ao lado da explicação escrita da autora, que agrega explicações sobre a distribuição do peso do corpo nos pés, o leitor consegue visualizar os caminhos percorridos pela sambadeira a partir do diagrama.



Em termos de atitude corporal, o corpo geralmente se coloca num plano alto, comumente com uma atitude altiva, algumas vezes com o tronco um pouco voltado para frente, podendo às vezes atingir o plano médio nos giros ou em algum “contratempo”.

A posição dos braços no samba de roda varia de acordo com o estilo e a localidade na qual a sambadeira está inserida. Em grupos de algumas localidades como São Francisco do Conde, Cachoeira, Acupe, São Braz, observei que eles permanecem baixos, ao longo do corpo, às vezes completamente relaxados e outras, um pouco flexionados, com as mãos segurando as saias. Esse hábito faz com que seja comum ver mulheres nessa posição, mesmo quando dançam sem a saia, como se ela ali estivesse. Também é corrente ver movimentos nos braços e no tronco advindos de experiências corporais das danças dos cultos religiosos afro-brasileiros.

A música é determinante para a performance das sambadeiras. Música e corpo estabelecem um diálogo, dando sentido e razão para que os sapateados ou passos ocorram. E no samba de roda ela é produzida geralmente pelos homens e as mulheres geralmente participam do coro. Sim, é possível ver mulheres tocando algum instrumento de percussão como prato-e-faca ou pandeiro, a exemplo de D. Aurinda, de Mar Grande e D. Chica do Pandeiro, do Distrito da Matinha/Feira de Santana. Algumas também se destacam no canto, que é um elemento central que dá identidade ao samba. Nos *corridos* quem faz o solo pode ser um homem ou uma mulher, e algumas das lideranças femininas tornaram-se referência, como D. Dalva, D. Rita da Barquinha, D. Chica do Pandeiro, D. Cadu ou D. Nicinha.

Muitos estudos foram realizados acerca da música no samba de roda (WADDEY, 2006; DÖRING, 2017; GRAEFF, 2015). Todos eles afirmam a centralidade do ritmo. Em realidade, a estrutura organizacional percussiva desse fenômeno é feita em camadas multilíneas de níveis sonoros, onde cada categoria de instrumento tem sua função. Os timbres mais agudos são os que menos variam os padrões rítmicos, ao contrário do conceito da organização europeia, na qual os instrumentos mais graves são os responsáveis pela manutenção da base rítmica (GRAEFF, 2015). No samba de roda, as tabuinhas ou o agogô que têm sons mais penetrantes marcam a clave rítmica básica.

O ritmo no samba de roda, entretanto, não é realizado apenas pelos instrumentos de percussão. Instrumentos melódicos como a viola e/ou violão e cavaquinho – que também são responsáveis pelo campo harmônico – e o canto também fazem parte da sua organização rítmica. Entretanto, ao focarmos apenas em padrões rítmicos e melódicos, nos esquecemos de procedimentos que correm paralelos a eles. Como mencionado, o foco desta pesquisa não é o estudo em separado dos instrumentos com suas funções. A minha atenção se volta para a cena do samba e, para isso, parto do princípio de que no samba vários fenômenos se aglutinam em torno do som. Apesar de sua centralidade, o som não tem o menor sentido sem esses outros fenômenos paralelos. Ele é co-dependente de elementos que não são sonoros.

Entre esses elementos extra sonoros do samba de roda, chamo atenção para as expectativas geradas pelos rituais cênicos no *samba chula* que se revezam entre a performance musical dos homens e a cênica das mulheres. Como mencionado na sessão anterior, no *samba chula* ou de *parada* tradicional existe a expectativa de um ritual cênico que inclui a performance das mulheres na roda. E isso dá sentido para a música produzida. Se a sambadeira não entra na roda na chamada da viola, é até uma desfeita para os sambadores. E se ela persiste em não entrar, eles podem até parar a música, como presenciei algumas vezes no Recôncavo.

A sambadeira também é uma fonte musical, embora não sonora, uma vez que interage com os músicos. Ela é, portanto, coprodutora ou talvez mais que isso, produtora mesmo da música. E em certo ponto ela também atua como regente, uma vez que, enquanto ela estiver no centro da roda, os sambadores não devem retomar o canto. Ora, e o que dizer dos grupos que tocam nos palcos e não trabalham com sambadeiras? Ainda que assim seja, existe uma audiência, um público que dá sentido à apresentação. E aquilo que seria realizado pelas sambadeiras é feito por eles.

A plateia é também um elemento não sonoro que interfere no fazer musical. Se ela começa a conversar demais ou se não dança, provavelmente haverá a busca de sua participação: altera-se o andamento, inverte a ordem de repertório ou mesmo acrescentam-se canções não previstas para serem tocadas. Também a forma como os presentes dançam pode interferir no andamento. Se estão muito animados, os tocadores podem querer alimentar

essa euforia. A participação cantando, respondendo ao coro também modifica internamente aqueles que produzem a música.

Um elemento importante, que também interage com o fazer musical, é a bebida alcoólica. Ela abre os canais da percepção, inicia a conexão com Exú/Mpambu Njila, princípio cosmológico da comunicação, o “dono do corpo”<sup>19</sup>. A bebida alcoólica alimenta a *Anima*<sup>20</sup> dos sambadores, e à medida que o álcool acende o espírito, a música ganha novos contornos, que podem ser notados na intensidade, no andamento, na interação com os outros tocadores com a plateia.

Um último aspecto a ressaltar é o tipo de sonoridade que se escuta do samba de roda nos eventos, onde as camadas de som são percebidas pelos ouvidos menos atentos como um bloco intenso e não como algo vazado, cujas diferentes vozes instrumentais aparecem aos ouvidos com mais ou menos destaque em determinados momentos. No samba de roda existe uma intensidade no modo de tocar os instrumentos e de cantar, que dá uma sensação de um bloco de energia sonora. Uma energia que parece entrar no corpo e arrancar do umbigo a ancestralidade ali alojada e revertê-la em dança.

### **Considerações Finais**

Nessas considerações finais, chamo atenção para a multiplicidade de relações existentes nas estéticas cênicas das mulheres do samba de roda. Os corpos das sambadeiras ao correr a roda, carregam em si uma gama de informações históricas e culturais. Rodopiando com suas saias, que são detonadoras de movimentos, presentificam muitas memórias de tradições dos seus antepassados. Os seus sapateios estão relacionados com: 1) o estilo e regras da sua comunidade de samba; 2) a percepção que ela tem da música – às vezes se relacionando mais com a rítmica da clave do pandeiro ou da viola; 3) a personalidade dela – se é mais expansiva, impulsiva ou mais suave o samba vai ter essas características; 4) a capacidade de improvisação no diálogo que estabelece com os músicos, os sambadores.

---

<sup>19</sup> Referência ao livro *Samba – O dono do corpo*, de Muniz Sodré (1998).

<sup>20</sup> *Anima* é uma palavra derivada do latim que significa “ar”, “sopro”, tendo adquirido o sentido de “alma” ou “princípio vital”.

Por fim, chamo atenção para o fato de que essas estéticas performativas envolvem ainda a literatura expressa nas letras das composições, a culinária presente nos eventos, assim como fatores econômicos, históricos e sociais. Portanto, as estéticas do samba de roda do Recôncavo Baiano é uma expressão que deve ser compreendida de forma integral-vivencial.

## Referências

BARBA, E.; SAVAREZE, N. **A arte secreta do ator**: um dicionário de Antropologia Teatral. São Paulo: Corprint Gráfica e Editora, 2012.

BIÃO, A. Etnocenologia, uma introdução. In: GREINER, Christine; BIÃO, Armindo (org.). **Etnocenologia**: textos selecionados. São Paulo: Annsblume, 1999.

\_\_\_\_\_. **Etnocenologia e a cena baiana**: textos reunidos. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009.

BRAUDEL, F. **Civilização material, economia e capitalismo, Séculos XV-XVIII** – Volume 1 – As estruturas do cotidiano: O possível e o impossível. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BUNSEKI FU-KIAU, K. K. **African Cosmology of the Bântu-Kôngo, Tying the Spiritual Knot**: Principles of life & living. 2.ed. New York: Athelia Henrietta Press, 2001.

DÖRING, K. **Cantador de Chula**: O samba antigo do Recôncavo. Salvador: Pinaúna, 2016.

FANON, F. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

FREITAS, D. **Dalva Damiana de Freitas**: depoimento [18/05/2018] Sambadeira do Grupo de Samba de Roda Suerdieck. Entrevistadora: Clécia Queiroz. Cachoeira [s.n.], 2018.

GÖBEL, A.; FRAGA R. **Uma festa de cores: memórias de um tecido brasileiro**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014. Disponível em: <<https://ler.amazon.com.br/?asin=B01K8RL0G2>>.

GRAEFF, N. **Os ritmos da roda**: Tradição e transformação no samba de roda. Salvador: EDUFBA, 2015.

HOUAISS, A. Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN).

**Dossiê IPHAN 4:** Samba de Roda do Recôncavo Baiano. 4.ed. Brasília, DF, 2006. 216p.

KHAZNADAR, C. Contribuição para uma definição do conceito de Etnocenologia. In GREINER, Christine; BIÃO, Armindo (org). **Etnocenologia:** textos selecionados. São Paulo: Annsblume, 1999.

MARTINS, L. M. **Afrografias da Memória:** O Reinado do Rosário no Jatobá. Belo Horizonte: Mazza Editora Ltda., 1997.

NASCIMENTO, A. O. **Ana Olga Freitas dos Santos Nascimento:** depoimento [2/11/2018]. Sambadeira do Grupo de Samba de Roda Suerdieck. Entrevistadora: Clécia Queiroz. Cachoeira [s.n.], 2018.

PRADIER, J. M. In: GREINER, Christine; BIÃO, Armindo (org). **Etnocenologia:** textos selecionados. São Paulo: Annsblume, 1999, p. 23-29.

RENGEL, L. **Os temas de movimento de Rudolf Laban (I – II – III – IV – V – VI – VII – VIII):** modos de aplicação e referências. São Paulo: Anablume, 2008.

SODRÉ, M. **Samba, o dono do corpo.** 2a. ed. Rio de Janeiro: Mauad Editora Ltda., 1998

WADDEY, R. Samba de Viola e Viola de Samba. In. **Samba de Roda do Recôncavo Baiano.** Brasília: IPHAN, 2006. (Dossiê Iphan: 4).

## O DISTÚRPIO DO MÉTODO: RENÉ DESCARTES VEM SAMBAR COM ZÉ PELINTRA

Igor Teixeira Silva Fagundes (UFRJ)

Na gira de hoje, peço licença: Seu Zé Pelintra, pensador *brasileiro*, vem dar consulta: é, decerto, a principal referência – não bibliográfica – do texto, embora risque ponto para o encontro – cheio de pompa? – com a obra francesa de René Descartes. Não descarta quem o chama, quem o cruza: nem filósofo *ègún* da França, nem *òrisà* nenhum da ciência canônica. Sequer desdenha meu convite para dar conferência à oficial *intelligentsia*, na qual não sei se me incluo ou se dela me excluo, por não saber se em meu discurso ela tem credo. *Boto fé* em Seu Zé, que não é credor. Não cobra pró-labore e faz somente uma exigência insólita: bebida alcoólica no copo e salaminho no palito, bem servido na bandeja. Não porque bons modos faltem dentro e fora de seu nobre terno, elegante até dizer “*chega!*”, mas porque pesquisa e pensa por gostos, cheiros, texturas, encanto. E, junto com algum malte de cevada, fermenta a academia até que, em transe, ela vire algum terreiro e, ora fluida, faça espuma na mais sólida cabeça.

Uma dose de corpo em movimento no René racionalista, e o francês fraco nas pelejas da cerveja, sem eira nem beira, logo pede escusas. A ciência acadêmica, o cânone-ocidente, (des)aprende com as sabenças de Seu Zé, nordestino em êxodo ao sudeste onde, no *sapatinho*, se faz mestre diante de alguém que se ufana e julga ser mané a voz estranha porque, talvez, paraibana. Catimbozeiro da Jurema, transfigura-se em malandro carioca entre os decanos urbanos. Tendo boêmios por banca, ganha livre-docência na rua. Em roda de samba, faz muvuca nos doutores com diploma: mente é corpo e o corpo manda! E Zaratustra, *ègún* que passou por estas bandas, voltando a baixar na Alemanha, continua acreditando só num deus que dança e mais: que tenha bunda e, rebolando, deixe, enfim, *bolar* um ser humano sem quadril nem jogo de cintura.

## O *trivial* da encruzilhada

A Europa *originária* não tem nada de quadrada: em furdunço, funda a palavra *theoría*, a qual, antes de tudo (e de seu furto tardio), nomeava, entre os gregos, um cortejo ritual, no qual o canto, o verso e a dança questionavam a verve do real na vital-mortal encruzilhada – este local onde as gentes passam, param, pasmam e se misturam. Daí, o dito “ordinário” se tornou “trivial”, embora “trivial” consista em “tri” (três) + “vial (vias)” e, assim, o *extraordinário* entroncamento dos caminhos: a possibilidade de uma via desdobrar-se em três (poesia, dança, música) e, em mão-dupla, a viabilidade que as três têm de se dobrar em uma.

Matriz de “trivial”, Trívia é romana deusa das encruzas, equivalente à Hécate grega, e tinha – eu digo: tem (eu a conheço) – três cabeças. Suponho que esse corpo – *empreteço* sua brancura ao considerá-lo, na *treta*, *macumba* – tenha um rosto-poesia, outro-dança e outro-música. Hécate, Trívia e, agora, friso um nome sem temê-lo, Pombagira (*Pambu-a-njila*: no banto, “encruzilhada”) foram vinculadas, no ocidente dos brancos, à imagem negativa e obscura da noite e o nome “bruxa” – oh, proposição injusta – foi condenado à “treva”. Mas “treva” flexiona em gênero o nomeado “trevo”, que é tanto a construção espacial de um *cruzo* de três ruas quanto à *ordinária* planta com três folhas. Se vier, em paradoxo, com quatro, o encantamento é forte e o tal trevo indica sorte (e, *cá entre nós*, um “três” que é “quatro” desata e ata um nó). Trevo, trivial e Trívia, em sendo aberturas de um caminho em três (*azar* seria, sem saída, um beco), culminaram na imagem do *tridente*: lança que se abre em três pontas. De novo, aqui, aponto: poesia, dança, canto. Só depois de um Cristo *colonizado* por igrejas e, a seguir, sem que o *judeu santo* previsse, ao converter-se no *Deus colonial*, passaria o tridente a apontar o mal. Antes, só imagem da encruzilhada enquanto tal, como aqui, na transversal, me cruza a escrita literária e ela corta a via liberada pelo oral, tanto quanto a rota libertária de um libelo corporal.

Palavrar a rua – dentro dos muros acadêmicos e aquém das paredes da casa onde cumprimos quarentena – parece urgente num 2020 inóspito e pandêmico; quase imóvel em seu drama de fechar as portas e poros, impedido de contato e contágio com cada um dos corpos vivos, e até mortos, situação

ainda mais difícil para quem vive de dança e, sobretudo, quem alcança na dança a *super* ou a *sobre-vivência*. A dama-rua, ora muda, emudecida por quem, na pressa, só passava sobre ela sem ouvi-la como casa aberta, do tamanho do mundo, ganha um eco de silêncio, um espectro de pronúncia do que rufa e rufila – mais que rima: um rumo, ou dois, ou três, ou quatro, ou cinco, ou seis, ou sete... – em seu *deserto* (e aí incluo este deserto ao revés, quando, *cheia* de pedestre, a esquina esbarra em sujeitos que parecem mais pestes que algum *vírus avesso ao individualismo* [não sei se, em ironia, choro ou rio quando afirmo isso]: surda e cega, essa gente segue longe, à parte, mesmo quando posta ao lado, rente, perto). Na pandemia em que, não raro, vivos circulam meio mórbidos, o historiador Luiz Antonio Simas (2020a) conta e canta os mortos raros, que circulam bem mais vivos que nós próprios:

O feitiço que atiça o catiço  
Rompe a noite sem fazer esforço  
É o toque do tambor no rebuliço  
No fio da navalha num cafofo

Marabô convocou seu Tiriri  
Calunguinha chegou lá da porteira  
Exu do Lodo avisou: eu moro aqui  
Sete Saias chamou Tata Caveira

Tranca Rua chegou na encruzilhada  
Acendeu no luar sua centelha.  
Vem cantando a Cigana da Estrada  
“Ganhei uma barraca velha”

“Deu uma ventania, ô Ganga”  
Gargalhando baixou Dona Maria.  
Quem falou que na esquina ninguém anda?  
Quem te disse que a rua anda vazia?  
(SIMAS, 2020a).

À margem da rua, a academia – Casa-Grande em teimosia – é um *centro de mesa branca*, onde o não branco é lido por teorias francesas, alemães, norte-americanas... E eis que, de repente, baixa na biblioteca do Louvre replicado na universidade um Caboclo Sete Flechas, a rogar ao brasileiro de evangelhos e outras associações de normas técnicas, que escute não somente ideias europeias, assim como se deu no mito fundador dos cultos de Umbanda: em 1908, em São Gonçalo, no Rio de Janeiro, *desceu* em Zélio de Moraes, médium doutrinado por Kardec, um ancestral caboclo das sete encruzilhadas, cobrando vez e voz aos marginais da cultura, os quais o



espiritismo francês não escuta, não cultua: pretos-velhos, ciganos, judeus, polacas, crianças, malandros, povos de rua...

O que gira também, por aqui, é a palavra “umbanda” como encruzilhada-diásporas: dinâmica ininterrupta de falas e silêncios que adiam uma definição única e última. Permito-me a uma analogia com mata, embora “umbanda” tenha a ver mesmo com selva, na lembrança de que *terreiro* é tal mundo *na e da* terra: sobrevoássemos uma floresta, até poderíamos distinguir espécies de árvores – de cultos, ritos, mitos – na amplidão, mas, vistas do alto, as copas mutuamente se rasuram, mantendo as individualidades em delírio e perpétuo rascunho. O individual nunca se passa a limpo, porque “indivíduo” é mesmo o limpo, sem divisa nem rasura e, nestas, as umbandas se (re)lavam pelo sujo. Vistas as folhagens e o tronco de perto, encontraríamos detalhes não observados em outras bem parecidas. No entanto, é impossível vê-las por baixo, pelo fundo: no subterrâneo, o diálogo se dá por enredamentos secretos, raízes, rizomas, e o outrora inacessível, hermético, culmina em extrema abertura. A encruzilhada de terra e céu (de um céu debaixo da terra) faz da Umbanda uma sabença plural de arvoredos enraizados em muvuca, incorporando um sagrado múltiplo e telúrico: floresta que assenta sol no solo, dando dimensão à imensidão-céu (*òrun*, no iorubá) como princípio sem fundo fundante de toda matéria (*àyé*) em cuja imanência o corpo (*ara*) e o espírito (*orí*) podem ser um.

A ontologia se embaralha: não somente o Brasil é sincrético, mas todas as culturas. E com a África (o continente enorme ignorado, para o qual insistimos em forjar uma unidade abstrata) não é diferente. São muitos os tranSES das palavras e há quem diga que a umbanda nasça no Brasil, tenha nome banto (outro uno que dobra e desdobra o inúmero), mas – nas encruzadas africanas – seja proveniente do sânscrito. A brasilidade – essa *ideia* do que somos a chegar-nos sempre-já em retirada – é pluralmente *umbanda*: amálgama de bantos, calundus, pajelanças, encantarias, catimbós, cabocladadas, magias mouriscas e judaicas, catolicismos populares, candomblés rabiscados, espiritismos herdeiros de Allan Kardec e, principalmente, um excesso que se abrevia em três letras: etc.

## A gira do malandro

Oxum é a dona do meu *orí*, mas Ogum, senhor das técnicas e das artes, por vezes sai na frente, para vencer uma demanda. Seu Erê Moleque da Mata me chama a lutar junto a três guerreiros sob a Lua de São Jorge: Raphael Haddock Lobo (2020), para quem *filosofia popular brasileira* é a aposta; Luiz Antonio Simas (2020a; 2020b; 2019; 2018), para quem a *história dos vagabundos* é joia em contrapelo; e Luiz Rufino (2019; 2018), *pedagogo das encruzas*, que sabe jongo e capoeira como espada, jogo, dança pela roda. O pensamento tríplice persiste: o trivial da esquina reside agora no trevo de filosofia, educação e história.

No fundo da palavra grega “filosofia”, *sophía* não era o saber da Academia de Platão. Sabia mesmo quem sabia o sabor: sábio era o poeta, o dançador, o cantador e mais quem sofria o contato e o contágio do humano por um divino – encanto – vivo no corpo todo em *peso* e *sobressalto* no chão. Sabedoria era a experiência do sagrado em cada e como cada questão *assentada* numa incorrigível suspensão. Mais do que conhecer, *saber* era *ser* o que esse corpo *conhece*. Saber diz *não saber* nunca por completo: incorporar o que o humano desconhece. *Sóphos*, então, era o bamba, o mestre enquanto feiticeiro – o encantador – da palavra gestante e parideira de um corpo inteiro de experiência, afeto. Em *phílos-sophía*, o pronome possessivo *phílos* diz do que é próprio, parte do corpo, como o corpo próprio. *Phílos* é o possuído-possuente, a dispor-se e compor-se em possessão. Filosofia era, então, a apropriação/incorporação/possessão do saber-sabor da poesia: o enigma de ser e não ser, sentido e silêncio, aqui mesmo, agora, fundando e afundando a vida. Derivada de *phílos*, a palavra grega *philía* era “amor” como tal apropriar deste já-próprio, em pele; um tal guardar de um já-entregue para ser; um tal colher, acolher ou recolher de um já colhido, acolhido, recolhido e, só por isso, *amigo*. Em suma: o incorporar do que, já-corpo, persevera *responsável* por nós mesmos, sabido de cor, de coração, como obra (e dobra) da memória. O filósofo originário é o amado-amante disso que, na roda, em giro, sabe o corpo e a palavra riscados de rua, riscados no trânsito. O filósofo originário era o encantado-encantador enquanto – espanto-me no risco de outro nome –

amado-amante de *macumba*. *Sóphos* era o bamba. Ou, no quicongo, o *kumba*: o poeta-dançador, feiticeiro do “entre” rua e lua.

As sabenças poéticas sugerem, consoante Rafael Haddock-Lobo (2020), alguma “filosofia popular brasileira produzida por corpos, músicas, sonoridades, cores, espíritos, cheiros que jamais compreenderá nossa vã academia” (HADDOCK-LOBO, 2020, p. 22). Em nome destes saberes, convido o **Discurso do método** de René Descartes a uma gira malandra e a palavra “macumba” perturba o estigma de si mesma (e a estereotipia da própria filosofia), vibrando como *ciência encantada*, conforme o nomeado por Simas e Rufino no livro **Fogo no mato – A ciência encantada das macumbas** (2018). Desta ciência originária participam “candomblés, umbandas, quimbandas, batuques, catimbós, tambores de mina, [...] as capoeiras, os sambas de roda e dos fundos de quintal, os jongos...” (HADDOCK-LOBO, 2020, p. 22) e, oxalá, este *artigo transcolonial*.

Causando quizumba e quizomba no racionalismo normativo, excludente do corpo e do encanto, Zé Pelintra, mestre-sala das ruas, enturma Descartes aos povos do samba. Com a roupa do malandro carioca e/ou com as vestes nordestinas do catimbó juremeiro (aquele que dá de beber ao filósofo europeu a erva curandeira da Jurema), faz o conhecimento girar enquanto a dança ginga no acadêmico, segundo o *rolé epistêmico* riscado por Rufino (2019) e a cisma de Simas (2020b) por *adequações transgressoras*. Quando a razão escuta o corpo e não há binarismo, o método sofre o desvio, o distúrbio, a perturbação como cura para todo pensar que não dança e tem aversão à barafunda. O título da obra cartesiana é maior: **Discurso sobre o método para bem conduzir a razão na busca da verdade dentro da ciência** (Cf. DESCARTES, 2001). “Verdade”, aí, quer dizer “certeza” e a expressão “bem conduzir” prevê “segurança”, “clareza”. O livro se divide em seis partes. Seu Zé acrescenta uma sétima, pois bebe a dádiva da dúvida em sete encruzilhadas.

A rejeição do sensível nesse passo-a-passo rígido de Descartes, rumo à prescrição do saber – mediante evidências, análises, sínteses, enumerações – se rasura em compassos flexíveis; nas alterações de um ritmo marcado e em aberto no *entre* de um tempo fraco e outro forte: o samba. Nele, ensina Simas, “a síncope rompe com a constância, quebra a sequência e proporciona uma sensação de vazio que logo é preenchida com fraseados inesperados” (SIMAS,

2020b, p. 33). A síncope joga com sutis e complexos bailados rítmicos. Em contratempos, o malandro Pelintra sabe o método não como caminho pronto, mas o entre-caminho que se põe e se depõe, saltando para dentro da sombra. O *entre* não mora em mentes binárias. Encruzilhada é a morada de quem tudo engole, come, cospe e devolve de modo inventivo, diz Rufino (2019). E confirmo: a teoria *praticada* come a dança e é por danças comida.

Zé Pelintra sai da Paraíba, vai a Alagoas, ao catimbó se inicia (em tupi e guarani, “catimbó” significa “fumaça de mato”, “vapor de erva”) e, no Rio de Janeiro, cai na boca da boemia por ele também abocanhada. Vadiando com seu chapéu panamá e terno de linho, jamais deixa de ser o juremeiro que, em viagem, diz um ponto cantado, “toma cuidado com o balanço da canoa”. Adequando-se à grande cidade, *transgride* sem *subverter*. “Subverter” é “verter para baixo”, “passar por cima”. É, pois, subjugar, subordinar, submeter. Em suma: pisotear. Nisso, inverte a posição de oprimido e opressor. Malandro não tira da frente, não bate de frente: ao virar a esquina, faz a curva aberta, pois não sabe quem vem. Não recusa, porém, o cruzar e, com destreza, respeita o que a ele se opõe, aprendendo a compor e a compor-se no conflito. De repente, o maldito vira bendito. Interpelado pelo rijo, logo seduz um suposto inimigo ao samba e ao sorriso sacana de um rolé. Se a grande cidade da academia se põe diante do malandro, este recua para avistar a brecha, habitar a fresta, golpear com festa e – fosse “capoeira” (RUFINO, 2019) – *guerrear dançando*.

Atravessando e atravessado, Zé Pelintra enceta a travessia (do latim, *trans-vertere* e não *sub-vertere*). Em vez de *trans-gredir*, o subverter pode *agredir*. Seu Zé não se apega a saber que desagrega: malandro chama até desafeto para a festa. A sabença popular se adequa ao acadêmico, levando-o ao distúrbio poético sem destruir o “cientificamente correto” (hein!?). Prefere desconstruir a convenção na ginga e, Jurema que o diga, arriscar *trans-colonialmente* a invenção. Seu Zé veste o terno das normas técnicas, das cerimônias da ciência hegemônica, para seguir, no reverso, descalço na mandiga: disponível para a erva que procura e pode curar possíveis doenças, obsessões, neuroses acadêmicas. Na erva da Jurema, um caboclo *Viramundo* ressuscita tudo o que parece defunto, de maneira que, em poema-prosa, o aparentemente morto encontre o Juremá (termo, agora, oxítono e flexionado no

masculino, a evocar a terra encantada à qual os juremeiros rumam). Entre a Jurema e o Juremá, caboclo é qualquer corpo disponível, na terra, na rua, na academia, à macumba como ciência: não só o mestiço do branco com o indígena, do branco com os povos originários. Nomeia todo corpo sempre-já originário ao encantar-se na encruza de mata e rio, rio e mar, mar e mata ou, aqui, dança e literatura.

Descobrir um Juremá na cidade universitária é promessa e cumprimento de Seu Zé Pelintra. O Juremá pode estar na madrugada da Lapa, no alto do morro de Santa Teresa (dois, dentre tantos, pontos arteiros do Rio de Janeiro), ou quando *morro* – agora é verbo o que escrevo – nas *kalungas* (cemitérios) dos saberes com formol ou mofo. Seu Zé, vivíssimo nas ladeiras, dá aula com o corpo: onde põe um pé, tira o outro. Aprendiz de Seu Zé, ponho um pé na academia e deixo outro em poesia. O pé na arte faz cruz no pé científico e, nessa canoa sobre ossos, balanço, bambeio, bailo, burlando o ócio de algum lócus fixo. Simas e Rufino (2018) contam que o malandro Pelintra troca as mãos pelos pés, os pés pelas mãos. A rua faz Seu Zé doutor sem diploma. E eu, que tenho os meus, sei que não dão conta da imensidão que ora encanta enquanto assombra: decido desaprendê-los sem descartar o aprendido. Tudo para que as técnicas e os títulos se tornem etílicos na fermentação do erudito.

### **A terreirização da academia**

A estratégia não é sair da rua rumo à casa-grande universitária, mas seduzir os sinhozinhos cientistas a pensar fora de seus cômodos. O mato oferece uma casa de caboclo. A rua oferece uma casa de exu. Baixando em giras de exu (enquanto malandro) e em giras de caboclo (como catimbozeiro), Seu Zé não tem morada única. Sua casa é o corpo-encruzilhada, em cujo centro e via excêntrica espalha e contrai as potências subalternizadas. A encruza não nega o ocidente, a Europa sabichona, mas a destrona, ingerindo-a e regurgitando-a sem que a dinâmica se insista dicotômica: eu ou ela, mas ela e eu num terceiro que dê samba e, quiçá, me faça *kumba*, bamba. Vagabundeio no acaso da possibilidade e no ocaso da polarização: popular-erudito, oral-escrito, poético-científico, profano-sagrado. Se Pelintra (o corpo todo inteiro) dá rasteira em Descartes (a razão mais estreita), o golpe é

refinado: quem o recebe sequer sente susto. De volta ao trono, o rei nem vê que já o perdeu e levou tombo.

Seu Zé gosta mesmo de surpreender. Por isso, baixa em gramado insuspeito: no futebol dançado, Mané Garrincha é seu cavalo perfeito quando mira terreiro dentro de um estádio (SIMAS, 2020b, 2019). Garrincha é uma *entidade* – um encantado – para Simas, que matuta macumba no Maracanã (no tupi, um “papagaio”, ora encontrado e ora perdido, extinto, de seu habitat). O esporte filho dos ingleses parece evitar o adversário por meio de lances longos com a bola. O futebol popularizado brasileiro foca o drible: desloca a bola-corpo ao vazio aonde o oponente, tão rente, próximo, nem pode chegar. Atrevido, Garrincha não raro interrompe sua marcha ao gol-síntese, volvendo à finta, fosse ela a força maior do que o fim (golear). Driblar a física do atleta (a racionalidade técnica) com a fluência dançarina (a corporeidade poética) desamarra a regra europeia e, no meio do jogo futebolístico, a pergunta “o que é filosofia?” volta ao campo. Simas e Rufino talvez sugiram alguma resposta, nunca definitiva, arrancando o sentado ou o excluído no banco de reserva para, agora titular, participar da *bola que rola*:

MACUMBEIRO: Definição de caráter brincante e político, que subverte sentidos preconceituosos [...] e admite as impurezas, contradições e rasuras como fundantes de uma maneira encantada de se encarar e ler o mundo [...] A expressão macumba vem muito provavelmente do quicongo *kumba*: feiticeiro (o prefixo *ma*, no quicongo, forma o plural). *Kumba* também designa os encantadores das palavras, os poetas. Macumba seria, então, a terra dos poetas do feitiço; os encantadores de corpos e palavras que podem fustigar e atazanar a razão intransigente e propor maneiras plurais de reexistência pela radicalidade do encanto, em meio às doenças geradas pela retidão castradora do mundo como experiência singular de morte. (SIMAS e RUFINO, 2018; p. 8).

Não se nega que “macumba” consiste, sim, num instrumento percussivo, semelhante ao reco-reco. Mas é mais: segue incerto o seu étimo. No quimbundo, *mukumbu* é som. Em *dikumba*, cadeado, fechadura, referindo-se ao rito secreto e iniciático de fazer “corpo-fechado”. No quicongo, que compõe os étnicos amplexos do banto, *kumba* é o já citado sábio feiticeiro (o *ma-*, em *ma-kumba*, dá o plural). Mas a ontologia é tão fugidia, que *kumba*, passando do quicongo ao umbundo, denomina, de súbito, um grupo de pessoas reunidas por laços de família ou fazeres de rotina. De volta ao quimbundo, *kumbi* é sol e,

atravessando a língua *quioco*, passa a evocar ganhafoto: *makumbi* é o plural desse bicho. O feitiço-macumba admite o possível de alguém se mover e movê-la sobre o ínfimo: um inseto que seja, cavando vãos nas paredes de um edifício. A grandeza macumbeira é desmentir o impossível e tudo isso bafeja a África como continente sem síntese. Um mago, um alquimista, um vate grego, um tocador de lira e mesmo as bruxas têm, na historiografia ocidental, uma brancura aceitável e, às vezes, fascinante, ainda que soturna. No *escuro* macumbante, nada acende e aclara a sua bruma. Mas, na encruza das crenças, sabenças, pertenças, interessa-me justamente tal *corpo vago* nas ruas, *corpos vários* nos tráficos atlânticos, não ao modo de um subversivo *flâneur*, francês, já canonizado no poeta Baudelaire. O vagabundo vadeia mais do que flana e produz abundância em qualquer lugar que deixou de ser lugar qualquer.

A disponibilidade de estar em outro lugar, a qualquer hora, própria da macumba, faz com que “vagabundo” seja este corpo que escapa para o lusco-fusco das malditas – e ora benditas – latrinas, lambendo-as como os vira-latas se lambuzam de rua. Em desprezíveis buracos, improváveis entradas cruzam saídas inesperadas. Diz-se que “bundo”, em vagabundo, indica o propenso ao errático, a um traslado nunca esgotado. Por isso, o vagabundo, em Pelintra, perfura o exato, a certeza de Descartes, forjando o método como andança na dúvida. Descartes *duvida*, sim, mas do sensível. O duvidar cartesiano é o operar do raciocínio, à parte do sentir: “duvido; logo, existo”, Pelintra engendra um “existo; logo, duvido”: um “sinto; logo, penso”.

Tomando Pelintra como seu filósofo, oxalá, favorito, Luiz Antonio Simas não rejeita a academia, ainda que se ocupe de oferendas fora dela: raspa a história oficial e a educação disciplinar para uma gira *vagabunda*. Sabe que uma *escola* de samba pode se denominar – invento – “*Acadêmicos de... Algum Pensante Morro*” (o que, na condição de “Acadêmico” – do Salgueiro, por exemplo – não deixa de, ao mesmo tempo, ser um “Grêmio Recreativo” Portela ou, junto ao trem, a Estação Primeira de Mangueira; ou, ainda, na Vila Vintém, a Mocidade Independente do Ocidente. A rua nada exclui: Seu Zé joga cartas com Descartes e sábios analfabetos assobiam sabiás ante um poliglota eurocêntrico. Ensino pelintra é jogar com a lógica da produtividade: a que converte em meta a quantidade de saber, tivesse o erudito-operário que ralar

muito para ter, na universidade, participação nos lucros. Daí, um cantomalandro de domínio público, é agudo: “Trabalhar, trabalhar / Trabalhar, pra quê? / Se eu trabalhar, eu vou morrer”. No projeto colonial, vagabundos e vagabundas precisam servir, escravizar-se, empregar-se (ter *uso, utilidade*), em suma, *trabalhar*. Mas convém lembrar que “trabalho” descende do latim *tripalium*: um instrumento de tortura de três paus, três estacas que, fincadas no chão, desenha os vértices de um triângulo, ao alto dirigidos com vista à prisão e ao martírio. Por outro lado, “trabalho” ganhou uma diáspora: fazer-trabalho é, em oferenda, mandinga ou sacrifício, o mesmo que fazer macumba: sacralizar-se, profanando; oferecer-se aos deuses, sangrando, mas não para morrer. Sangra-se, sim, para renascer, ao incorporar as forças que dão ao corpo seu poder-ser. Em outras palavras, sangrar a ciência produtivista não é assassiná-la: se este *trabalho a fere*, traz sangria, tem por sentido crer no que *difere* e, diferido, diferente, se transfere para um lugar onde o acadêmico, no samba, também se sonha como grêmio recreativo. O doutorado-pelintra cabe-e-não-cabe no Lattes, currículo que, às vezes, grampeia na ciência etiquetas de mercado, mas pode garimpar-se cheio de macumba, quer dizer, *trabalho* que abre-caminho sem tortura. Com seu “vira-Lattes/vira-lata” currículo, Simas teima, vagabundo, uma “Parlendinha do Acadêmico Doido” (2020a):

O cachorro vira-latas  
 O pinguço vira copos  
 O caboclo Viramundo  
 O diabo vira santo  
 A laranja vira suco  
 A madeira vira porta  
 O asfalto vira ponto  
 O menino vira os potes  
 E o homem vira Lattes (SIMAS, 2020b)

Revirar o Lattes parece o destino *Viramundo* dos doutores professores Rafael Haddock-Lobo e Luiz Rufino na universidade: não demitem Jacques Derrida e Frantz Fanon das aulas e artigos – os gringos vão ao giro da malandragem (que não é bandidagem). Bandidos, ao contrário, são os que viram o Lattes com plágios, disfarçados de sábios. Vestir-se de caboclo, de exu, não culmina em disfarce em Seu Zé: a fé no trânsito entretece sete mil faces, sem que nenhuma delas seja farsa. Todas são verdadeiras sem que



esgotem *A Verdade*. Sua arte é firmar saberes onde menos se espera. De Ogum, convocado lá no meio do texto, espera-se o combate com matança, mas o santo guerreiro vence-demanda com dança. Na ponta da espada, na ponte da lança, a lua ao alcance amansa o dragão: o clarão draga o escuro da noite. E o golpe de luz – anúncio – é *macumbança* (FAGUNDES, 2020).

### **(?) Considerações finais (?)**

O distúrbio do método científico é rítmico, sonoro, melódico, musical. Enquanto *conto* Zé Pelintra, *canto-o*. E a palavra cantada pode, em algum leitor, ouvinte, ou *par*, ou *pé de dança*, tornar-se palavra encantada: transformar quem me lê ou me ouve em *malandragem*. Ler-escutar essa música poderia, apenas, mover – mover-me, mover-nos – à dança. No entanto, para dançar, corpo nenhum carece de música de fundo, música ao fundo. A superfície-corpo (do corpo-palavra) é música e, na musicalidade corporal da escrita-fala, não só Zé Pelintra dança, mas algum *cartesiano* disposto ao transe e ao trânsito. A escrita se enceta musical não só porque *musal* (“música”, *musiké* – os gregos voltam, porque nunca partem como herança ocidental – é a arte das *musas* e estas nomeiam as filhas – os encantos – da Memória como deusa).

Encorpada e incorporada, a palavra torna o trabalho deixado na encruzilhada dançante na música vertiginosa de seu contar-cantar para além da marcha dura de Descartes. O rito iniciático ao tempo-ritmo e ao espaço-forma de um entre-caminho vacilante funda a Casa-Grande universitária como Grande Terreiro. A pesquisa se depara, nesse rumo *trans-verso*, com o *di-verso*, isto é, se repara *di-versa*. Daí que sua dinâmica de alterações e alteridades se dê ao modo de consulta, de *con-versa*. O diálogo – o debate, a dialética – perfaz o diverso pela conversa (por isso, em prol do jogo, um *ad-versário* se revela). Nisso, nesse ou nessa que *ad-vém*, dá-se o divergir ao convergir, discernindo, aí, o originário da palavra “perverso”. *Per-vertere* quer dizer primeiramente “verter no limite”, “no entre”, “na fronteira”, “no perigo”. O limítrofe é perigoso porque passagem para o aberto, para o não limite já passante aqui. As palavras “perversão” e “perigo” trazem o étimo “*per-*”, do grego *peras* (limiar, liminaridade), presente em “espera” (*ex-peras*),

“experiência”, “percalço”, “peregrinação”, “perscrutação”, “perturbação”, “persistência”, “perímetro”, “percurso”, “porto”, “porta”, “portal”, palavras todas pertinentes à poética de um malandro sintoma do Exu iorubano no princípio de toda encruza. O axé – energia vital – que cruza os cultos de Jurema no Brasil são os méritos mágicos e férteis de Exu (Exu de Jurema, encontro-a na Umbanda: Exu cruzado no que, em si, já era e é *cruzo*). Dito de outro modo, “perversão” constitui – fora da acepção moralista, negativa e destrutiva dominante – a destinação criativa da e à encruzilhada como travessia. Perverter um artigo científico (arte, a perversa do texto?) não constitui nenhum mal, mas a ética, o cuidado de guardar o artístico molejo como o bem maior de tudo o que escrevo. Na encruza, dá-se o pacto *exusíaco* (SIMAS; RUFINO, 2018) do malandro consigo, do texto pervertido: a libertação do teórico-artista, para que este seja o que precisa ser: a *conversão* de Universidade em Terreiro (Rua) e de Terreiro (Rua) em Universidade.

Interessa, portanto, não uma topologia religiosa para a arte e a ciência, nem – no âmbito do poético – uma topografia meramente literária para a dança. A macumba profere a dinamo-gênese da ciência como poética (travessia/transgressão/transcolonialidade) que ressoa o dançar não como arte entre outras, mas como a pujança criativa de dar corpo ao suceder, ao transcorrer, isto é, ao transcurso, ao percurso, ao discurso, enfim, sem fim, ao distúrbio do método. Dança nomeia, aí, o encorpar, o incorporar do axé que faz vida suceder, transcorrer, discorrer, discursar. Dança: a corporificação do poético. Dança: o canto-encanto do corpo. Dança: o corpo encantado, *encantante*, o qual se move, salta, pesa e se solta em sua imanente musicalidade, promovendo-a irmã e ímã vital.

Se, na recorrência da palavra ocidental “coreografia”, a dança se lê novamente no grego (“*coreo*”, originado de “*corea*”), liga-se imediatamente ao coro onde o humano originariamente canta: não só com a voz, mas com todo o corpo. A propósito, o corpo todo é voz. “*Chorus*” responde aí pela circularidade (giro) do mover-cantar-agir e, portanto, ao movimento-corpo como movimento-voz que diz Exu (*Èsú*), no iorubá, como “esfera”. Exu é o coro – a roda – dos corpos, a corporeidade dinâmica: o movimento que canta, encanta, encarna e compartilha memória e, portanto, *co-memora*. Exu é dança. Por isso, nas encruzas brasileiras, o catimbozeiro Zé Pelintra *baixa*, se lhe convier, em gira

de Exu, para provar da *gã* que o impulsiona à dança. A palavra “*gã*” condiz com a forma apocopada – a corruptela – de “*gana*” (ímpeto, ânimo, disposição), mas, também designa um instrumento musical conhecido como “*agogô*” (no iorubá, espécie de “sino”, “relógio”, que dita o ritmo-tempo). Em iorubá, *agogô*, variado como *ago*, indica ainda um corpo que dá água de beber ou uma pequena caixa que oculta uma joia. E é curioso que *ãgó* se usa, não obstante, no sentido de “sair do caminho”, “sair da rota de um cavalo”, e se aproxima de *akòko* (instante de passado-presente-futuro), *akókùn* (parte de algo deixada para trás depois de dada ação), *akókà* (o primeiro numa série) e *akóki* (saudar quem se encontra num caminho). O *agogô* chama o Exu cruzado com Pelintra a saudar e abrir caminho, roda, artigo fora da rota prescrita, mas que não perde a trilha passada de vista.

“*Gã*” é, pois, tambor – *gana*, ímpeto e *agogô* – na palavra. Frente aos demais instrumentos de percussão nos ritos do povo nagô/iorubá, comparece como o guia, aquele que organiza o andamento de todos. Espécie de “maestro” na gira e, ao mesmo tempo, a base para o toque de cada atabaque, orientando os *alabês* e *ogãs* em sua função de evocar e provocar as divindades. Nesse trabalho, sou um pouco *ogã*, junto aos cambonos Haddock-Lobo, Simas e Rufino. Dança-se com todos eles. Dança-se, então, não apenas com músculos, ossos, articulações. Dança-se com todo o ser. E é o ser mesmo – este “nós” ou “nó” – que ata-desata o escrever: com o coração (aqui, não apenas um órgão, mas a alma do corpo, a qual dele não se aparta, por ser sua plena vitalidade). Para atingir o coração da vida, o coração da palavra, o corpo da palavra, Zé Pelintra vai à Academia. Nela, estar cheio de coração será o cheio de coragem. Coragem e coração se tocam no vocábulo “cor” (no latim, *cordis*): o espírito do corpo, no corpo e como este corpo espirituoso, animado, cheio de *anima*, alma, ânimo, vida. Este trabalho não se quer desanimado, descorado. Em tese, branca seria a cor-soma de todas, mas étnico-racialmente culminou em subtração, subordinação de qualquer outra. No âmbito de coincidência de “corpo” e “cor”, sincretizar não será subtrair ou capitular um outro, outra, outrX (o “X”, aí, é para deflagrar o gênero neutro da encruzilhada), mas *acumular força vital*: quanto mais deuses no caminho, mais extra-ordinário, mais *trivial*. O malandro não teme virar a esquina, cheio de coragem-coração para assumir que a “identidade” e/ou o “gênero” de sua vida, escrita, fala, corpo são a

viagem sem ponto-ideia fixa: a diferença concreta que, seriamente brincante, lúdica, e loucamente lúcida, se conquista pela e na vagabundagem, como vaga-lume aceso à noite, pela noite, pois claridade se funda e afunda no escuro e, sem sombra, só cega e ofusca.

## Referências

DESCARTES, R. **O discurso do método**. Tradução de Maria Ermentina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FAGUNDES, I. **Macumbança. Poesia Música Dança**. Guarantiguetá (SP): Penalux, 2020.

HADDOCK-LOBO, R. A gira macumbística da filosofia. Por uma filosofia popular brasileira, aberta às ruas e encruzilhadas. **Revista Cult**. São Paulo, nº 254, 2020, pp. 21-23, fevereiro de 2020.

RUFINO, L. **Pedagogia das Encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

SIMAS, L. A. S. “Quem disse que a rua anda vazia?”; “Parlendinha do acadêmico doido”. Disponíveis em: <https://www.facebook.com/luizantonio.simas>. Acesso em: 07/07/2020, 2020a.

\_\_\_\_\_. Drible e flecha de fulni-ô. Em que medida está na umbanda a chave para entender nossos modos sincopados de pensar? **Revista Cult**. São Paulo, nº 254, 2020b, pp. 33-35, fevereiro de 2020.

\_\_\_\_\_. **O corpo encantado das ruas**. São Paulo: Civilização Brasileira, 2019

\_\_\_\_\_; RUFINO, Luiz. **Fogo no mato – A ciência encantada das macumbas**. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

## **DANÇAR E FAZER GUERRA: A LUTA DAS DANÇAS POPULARES E TRADICIONAIS BRASILEIRAS ONTEM E HOJE**

Maria Acselrad (UFPE)

A dimensão agonística é um aspecto que se encontra presente em muitas danças populares e tradicionais brasileiras. Evocada em sua organização coreográfica, referências à guerra podem ser observadas na movimentação de dançarinos que, através de suas dinâmicas de ataque e defesa, fazem alusão a batalhas, de caráter físico ou espiritual. Este é o caso dos caboclinhos, maracatus, reisados, guerreiros, quilombos, bois, cheganças, marujadas, tribos de índio, congados, lambe-sujos, dentre tantas outras danças encontradas pelo país afora que, a sua maneira, são movidas por forças e assumem formas que opõem indivíduos, grupos, dimensões.

Organizados em fileiras, também chamadas de cordões, guardas ou batalhões, os integrantes dessas danças são conduzidos por capitães, mestres, contra-mestres, caboclos de trincheira, portando lanças, bastões, espadas, cacetes, espingardas, foices, facões, arco e flechas, por meio dos quais traçam pelo espaço sua luta real e imaginária.

Impossível dissociar o violento processo de exploração instaurado com a colonização das Américas, do fato de que a maioria dessas danças se constituiu a partir de movimentos de resistência, afirmação, negociação. Consideradas práticas heréticas e pagãs muitas delas ocuparam o lugar daquilo que precisava ser combatido ou cristianizado. Danças como batuques, lundus e calundus, por exemplo, chegaram a ser consideradas *divertimentos desonestos* (MONTEIRO, 2011).

Por isso, se até hoje, muitas de nossas danças têm o poder de atravessar o espaço e se perpetuar no tempo, resistindo e enfrentando um conjunto de adversidades, o fazem por meio de um jogo de forças, em processo contínuo de tensionamento.

Isto significa que não reside apenas no princípio da continuidade, a chave para a sobrevivência das culturas populares e tradicionais, mas também no princípio da ruptura. Esta compreensão nos previne dos riscos do arcaísmo,

isto é, da "visão de que certos fatos contemporâneos chegaram até o presente como eram no passado" (CAVALCANTI, 2009, p. 110-111) e permite reconhecer na capacidade dessas danças viajarem no tempo e no espaço, uma habilidade em assumir diferentes formatos, dinâmicas, sentidos de ser o que implica em compreender a sua historicidade, seus consequentes deslocamentos e possíveis transformações.

### **O mundo como combate: entre guerras dançadas e danças de guerra**

A centralidade da luta, a partir da compreensão do "mundo como combate", a respeito da estética popular do Nordeste, já foi considerada por Lagrou e Gonçalves, como uma categoria chave para compreensão do *ethos* desta região. Neste trabalho, uma reflexão sobre o papel estruturante do conflito nas relações sociais e com o mundo é destacado. "A luta, o confronto, a honra e o desafio fazem parte das histórias de vida e ajudam a construir os sujeitos cuja subjetividade é aumentada pelo confronto com o adversário e com as adversidades". (LAGROU & GONÇALVES, 2013, p. 6).

Pela perspectiva da troca social, a rivalidade também foi compreendida por Cavalcanti como um aspecto marcante nos circuitos da cultura popular contemporânea, "onde rivalizar – de modo explícito, assumido, por vezes institucionalizado na forma dos desfiles e concursos, ou mesmo em formas mais sutis e caladas – é parte fundamental da graça, e mesmo do risco ou do perigo, daquilo que se faz". (2018, p.14).

Cabe observar, no entanto, que se alguns aspectos das danças populares e tradicionais brasileiras nos permitem caracterizá-las como guerras dançadas, na medida em que dramatizam por meio de suas coreografias, batalhas históricas vividas neste ou em outros continentes; outros aspectos, possibilitam considerá-las como danças de guerra, uma vez que ao fortalecerem o corpo e enaltecerem o espírito, mobilizam forças e difundem formas de ataque e defesa que desafiam as capacidades individuais e coletivas de enfrentar as dificuldades da vida cotidiana.

A guerra do passado que se dança no presente pode introduzir lutas vindouras, engajando novos agentes, ampliando espectros, fazendo emergir confrontos. O ato de dançar pode ser uma estratégia de resistência a contextos

sociais violentos em que a guerra, declarada ou não, marca de modo dramático o cenário onde se inserem tais danças e seus dançarinos. Algumas batalhas históricas ainda não tiveram seu fim. Portanto, é impossível pensar a dança, desvinculada das lutas em que ela se encontra implicada.

Interessante lembrar que a dança pírrica, na Grécia antiga, caracterizava-se como um treinamento rítmico para a guerra. Esta que, por sua vez, não se constituía como um domínio à parte, mas confundia-se com a vida<sup>21</sup>. Em *Historia Universal de la Danza* (1944) Curt Sachs conta que na Ásia menor, o deus Príapo fez "da instrução militar um ofício e quando Hera lhe ordenou que desse aulas a seu filho Ares, que ainda era muito jovem, ainda que singularmente forte e viril, o deus lhe ensinou a pelejar com a espada e com a lança, mas só depois de ter feito dele um consumado bailarino". (SACHS 1944, p. 123 apud MONTEIRO, 2011, p. 114). O que significa que, para ser um bom guerreiro, inicialmente, parece ser necessário dominar a arte da dança, em alguma medida, imprescindível para a luta<sup>22</sup>.

A dimensão estética é constitutiva da experiência da guerra. Uma das origens da palavra guerra vem justamente do latim *bellum*, posto que "na guerra se destaca toda espécie de fausto e beleza" (RABELAIS, 1973, p.316 apud BONANATE, 2001, p. 28), dada a importância conferida à dança, à música, à indumentária nos confrontos bélicos da antiguidade. O mais provável, no entanto, é que a maioria dos termos que hoje conhecemos para designar a guerra, em diferentes culturas, derivem do termo germânico *werra*, que indica tumulto ou o "embate voluntário de muitos que se enfileiram em duas frentes opostas com o propósito de submeter um ao outro fisicamente". (BONANATE, 2001, p. 29).

Ou, como enunciou o general prussiano Clausewitz que escreveu um dos maiores tratados teóricos do Ocidente sobre o assunto, *Da guerra*, que a definiu como "um ato de violência com o qual se pretende obrigar o nosso

---

<sup>21</sup> A guerra era uma vivência constante no século V a.C.. Neste período, o mundo grego não teve experiência de paz duradoura. A guerra foi tema da épica através de Homero e Heródoto que narraram as guerras de Tróia e as guerras contra os persas e, mais tarde, foi tema importante da história, através de Tucídides que descreveu a Guerra do Peloponeso (GASTAUD, 2001).

<sup>22</sup> Em muitas mitologias, os personagens ligados à guerra cultivam uma dupla faceta, destrutiva e criadora, como é o caso por exemplo, de Huitzilopochtli, deus do Estado e da guerra, entre os astecas e de Odin, deus da guerra, da poesia, da sabedoria e da morte, entre os escandinavos (MAIGNON, 2015).

opponente a obedecer à nossa vontade". (CLAUSEWITZ 1996 apud, 2001, p.30). A guerra seria a continuação da política, por outros meios, sentenciou Clausewitz. Somado à violência por ela empreendida, estariam o seu caráter imprevisível e o uso do cálculo racional configurando, assim, o tripé fundamental da guerra (ARON, 1976).

Num capítulo dedicado às manobras, o autor as define como algo que diz respeito tanto ao ataque, quanto à defesa. Existiria no conceito de manobra, "uma eficácia que só provém dos erros que o inimigo é levado a cometer [...]. É um jogo de forças iguais, onde se procura criar uma situação favorável de sucesso e utilizar-se depois dele como uma superioridade sobre o inimigo" (CLAUSEWITZ, 1996, p.769).

No Oriente, dentre os registros mais antigos sobre a guerra, encontra-se *A arte da guerra*, de autoria do general chinês Sun Tzu que viveu no final do século VI a.C. Segundo o pensamento taoísta, "se a guerra é uma tensão entre duas forças vitais, ela deve ser uma arma de paz que requer inteligência e aprendizagem" (MIGNON, 2015, p. 6). O livro de Sun Tzu foi traduzido para diversas línguas. Na China, Sun Tzu é considerado tão importante quanto o foram Confúncio e Lao Tzi. A obra encontra-se cheia de referências aos princípios do taoísmo, como por exemplo, o da vacuidade e o da adaptabilidade, quando Sun Tzu afirma que "a perfeição de um exército ocorre quando ele simplesmente parece não existir, e sua forma é incompreensível" (2011, p.50) ou "a água não tem forma constante; um exército também não. Por essas razões pode-se dizer que quem alcança a vitória se adaptando às circunstâncias é alguém genial" (2011, p. 51), e ainda "o bom guerreiro atrai o inimigo para si e nunca inicia o combate" (2011, p. 48).

No capítulo dedicado às manobras, Sun Tzu fala sobre a importância da preparação, do domínio da energia e da força, sugerindo: "Pondere a situação; depois mova-se. Aquele que domina a regra da distância e da proximidade vencerá. Esta é a lei das manobras" (2011, p.55-56), e ainda "a energia da manhã é intensa, a do meio-dia diminui, e a da noite faz ter saudades do lar. Quem conhece a Lei da Guerra, evita combater de manhã, e prefere atacar ao meio-dia e à noite. Isso é o controle das energias" (2011, p. 56). Sobre a força Sun Tzu escreve: "Aguarde o inimigo cansado, que vem de longe e fatigado, na comodidade. Esteja saciado quando ele está faminto. Isso



é controlar a força" (2011, p. 56). Evitar a guerra, por fim, é um dos seus maiores ensinamentos: "A habilidade suprema não consiste em ganhar cem batalhas, mas sim em vencer o inimigo sem combater" (2011, p. 36).

Não por acaso, o termo *manobra* também pode ser encontrado entre os caboclinhos, de Pernambuco. Agremiação carnavalesca formada por homens, mulheres e crianças, os caboclinhos saem pelas ruas de Goiana, cidade conhecida como "Terra dos caboclinhos", localizada na zona da mata norte de Pernambuco, fantasiados de índio, dançando e tocando, com arcos e flechas nas mãos. *Manobra* é o termo que designa a organização coletiva do movimento realizado pelos cordões de caboclos e caboclas que formam um caboclinho. A partir de agora compartilho algumas discussões desenvolvidas em minha tese de doutorado sobre a relação dança e guerra, junto aos caboclinhos de Goiana/Pernambuco.

### **A força das *manobras*: ética e estética entre os caboclinhos**

Refletir sobre as manobras dos caboclinhos nos permite observar que dançar é, em algum nível, fazer guerra. No entanto, é importante perguntar-se acerca da natureza desta guerra, o que significa refletir sobre suas dimensões, objetivos, armas e estratégias.

Uma coisa é certa: a guerra dançada ou dança de guerra que nos interessa discutir, através dos caboclinhos, não envolve destruição e morte. Ao contrário, cria vínculos, mobiliza esforços, alimenta-se da vida, sem destruí-la. É coletiva, podendo envolver duelos coreográficos entre dois ou mais dançarinos que se destacam do conjunto, mas cujo espírito que mobiliza o grupo é sempre o de fazer melhor e mais bonito.

Em minha pesquisa procurei abordar a dança, a partir da relação entre os grupos, buscando evitar a compreensão desta tradição, exclusivamente, a partir das lógicas de organização interna e da descrição do que se move, no plano do visível, apenas. Por isso, foi necessário compreender as relações de aliança e inimizade que os definem e estender o alcance da pesquisa até a jurema, complexo religioso de matriz afroindígena, no qual os caboclinhos encontram-se fundamentados e que permite acessar forças de uma dimensão invisível, que também dança e guerreia.

Através de uma análise etnocoreológica, isto é, a partir do entendimento de dispositivos coreográficos nativos e de um processo de trocas centradas na dança (BEAUDET, 2010), busquei desenvolver uma antropologia da dança - que dança, onde as forças de oposição que o dançar caboclinho envolvem, contornou minha experiência<sup>23</sup>.

Entre os caboclinhos, *guerra* é um ritmo que abre e fecha os ensaios e apresentações. É quando são entoados os *gritos de guerra*, brados coletivos em forma de pergunta e resposta, que enaltecem o caboclo e consultam os integrantes do cordão sobre quererem a paz ou a guerra. Ao que sempre respondem: Guerra!

Após a guerra, seguem-se os demais ritmos que compõem o caboclinho: perré, baião, macumba, pisada, dançados nesta ordem e sempre na perspectiva do avanço, movimento característico das *manobras*. *Manobra* é uma categoria-chave aqui na medida em que designando a movimentação de conjunto realizada pelos cordões que compõem os caboclinhos tem em sua dimensão performativa, um potencial de ação sobre o mundo, articulando uma estética a uma ética que constitui o ato de dançar caboclinho.

O caboclinho é uma dança eminentemente coletiva. Os ensaios costumam acontecer desde o final do mês de julho, até às vésperas do carnaval. Cada grupo ensaia num dia diferente da semana. Observados por uma audiência composta de vizinhos, amigos, integrantes de outros caboclinhos, situados nas calçadas, janelas, portões das casas, os grupos desenvolvem suas *manobras*, de modo a manterem-se em forma, exibirem sua força e beleza diante da comunidade, arregimentarem novos componentes.

As fileiras, chamadas de *cordões*, são lideradas pelos *puxantes*, os dançarinos mais capacitados, tanto pelo tempo de experiência na dança quanto pelo papel de liderança exercido no grupo. O espaço entre um dançarino e

---

<sup>23</sup> Dei início à pesquisa dançando no cordão de caboclas da Tribo Canindé de Recife, liderado pela saudosa Juracy Simões, situado no bairro da Bomba do Hemetério, zona norte do Recife. No primeiro ano de doutorado, no entanto, com o inesperado falecimento de Juracy transferi a pesquisa de campo para Goiana, sem deixar de me deslocar para Recife, durante o carnaval, de modo a acompanhar e dançar com o Canindé em algumas de suas apresentações. Curiosamente, a despeito das disputas existentes entre os grupos de Recife e Goiana, foi este vínculo com o Canindé que me possibilitou transitar pelos grupos de Goiana, dançando em muitos deles durante os ensaios no período pré-carnavalesco, sem precisar me vincular a nenhum grupo, no período do carnaval - não sem experimentar algum nível de tensão por conta disso, afinal, as disputas entre os grupos locais também são acirradas e se expressam na atração de novos componentes para os cordões de caboclos e caboclas.

outro, nos cordões, é mais ou menos equidistante, respeitando uma relação de paralelismo com a fileira ao lado. A boa execução das *manobras* depende dos puxantes, mas também de cada dançarino saber que sua posição no grupo influencia na posição dos demais.

As posições nas fileiras são disputadas e conquistadas mediante o domínio da dança, o que envolve ter habilidades corporais e responsabilidades perante o conjunto. Quanto mais à frente, melhor o dançarino ou a dançarina. A iniciação na dança se dá, no entanto, pelo final da fila.

A variação dos movimentos se concentra, na unidade inferior do corpo, da cintura para baixo, com passos que indicam a direção e o ritmo a ser dançado. Cruzando e descruzando pernas, realizando pequenos saltos, agachamentos, giros, transferências de peso laterais e diagonais, chutes de pernas no ar, batidas firmes de pé no chão, os dançarinos performam ações de ataque e defesa, com gestos fortes, rápidos e diretos.

Utilizam-se de diferentes apoios, como metatarso, calcanhar, borda externa e peito do pé e têm no quadril um importante motor de ignição para as mudanças espaciais de direção, o que contribui para a velocidade de seus movimentos. As pernas são importantes neste jogo, de modo que elas são lançadas no ar, às vezes, como chicotes, permitindo um deslocamento espacial maior do que o habitual.

Habilidades como impulso, precisão, resistência, agilidade, amplitude, coordenação, ritmo e consciência espacial são essenciais para a dança. Ao som da guerra, se dança a *tesoura*<sup>24</sup>: cruzada de pernas, seguida de descruzamento, com transferência de peso e acento nas laterais. Dentre os passos do caboclinho, a tesoura é o único que possui nome. Como me contou Laudiceia, cacica do Caboclinho Carijós, essas danças já é pra cortar algumas coisas. Por isso, tem tanta cruzada de perna. Porque tem gente de outras tribos que vem olhar a gente, nos admira, aí olha as pernas, porque a gente tá dançando muito ou tá dançando pouco, aí naquilo já vai alguma maldade.

---

<sup>24</sup> Tesoura é também o nome de um passo no frevo. A diferença é que, no frevo, o apoio do calcanhar é utilizado depois que as pernas se descruzam, diferente do caboclinho que privilegia uma ponta de pé rebaixada. O tronco no caso do frevo, pode diagonalizar junto com a bacia, durante a execução da tesoura, abrindo e fechando com auxílio dos braços, enquanto no caboclinho, ele permanece, mais frequentemente, levemente projetado para frente.

Este poder da cruzada também pode ser acionado coletivamente, através das *manobras*, com seus cordões de caboclos e caboclas que, desenhando linhas no espaço, criam campos de força, que protegem o grupo do olhar mal intencionado. A isso, se soma o gesto de atirar do arco e flecha que, além de marcar o ritmo da dança tem o poder de "atingir alvos invisíveis", acionando uma ética de ataque e defesa, comum entre os caboclinhos, em que a violência virtual é mais valorizada, do que a violência real. O limite entre um tipo de violência e outro, no entanto, está ligado a uma arte das distâncias e das proximidades, ativada de acordo com as relações de força que envolvem a aliança ou inimizade entre eles.

Um mal-encontro nas ruas ou a ambivalência de um gesto, pode contribuir para que a manifestação da violência explícita se sobreponha à violência simbólica. Os relatos sobre enfrentamentos diretos entre os grupos de caboclinho, nas ruas da cidade, alimentam o imaginário e o *ethos* guerreiro dos seus integrantes. Conta-se que os instrumentos musicais que compõem o *baque*, unidade musical do caboclinho, já chegaram a ser confeccionados vislumbrando além de seu potencial acústico, também o bélico.

Analisar etnocoreologicamente a dança dos caboclinhos implica compreender que não existe avanço, sem recuo. Nem recuo, sem avanço. Para avançar, os cordões estão sempre recuando. Ir para trás ajuda a ir para frente. Uma parte do cordão sempre faz a retaguarda para a outra lançar-se na dianteira. Os destaques, dançarinos situados em meio aos dois cordões também respeitam esta dinâmica, neste caso, atravessando-se mutuamente, em circuitos de vai-e-volta. As forças de oposição operam na lógica direcional. Mas também dimensional.

Toda oposição envolve um jogo de posições. Entre os caboclinhos dança-se para o caboclo, entidade espiritual que protege o grupo, tanto quanto para o caboclinho rival, na intenção de superá-lo. Nesta guerra dançada, a lógica do inimigo preferencial (FAUSTO, 2001) se manifesta. Ou seja, não é indiscriminada a escolha de quem irá ocupar o lugar de oponente. Geralmente, costuma estar ligada a um conjunto de fatores como genealogia dos grupos, relações históricas de aliança e inimizade, obrigações religiosas. O grupo inimigo é aquele com quem se disputa um lugar de destaque na comunidade e/ou no concurso de agremiações carnavalescas, em prol de um

reconhecimento local e força espiritual, envolvendo também a possibilidade de ser generoso com a necessidade do outro. Isto é, ajudar é poder. A prestação de favores, a colaboração e a ajuda mútua, podem conviver com as mais provocadoras manifestações de crítica, demérito e rivalidade.

### **A guerra como força motriz: a luta pela alteridade**

Há uma discussão na antropologia sobre a troca e a guerra, que compartilho aqui na busca de um esclarecimento acerca desta complexa relação entre os caboclinhos. De acordo com Lévi-Strauss, *As estruturas elementares do parentesco*, as guerras deveriam ser compreendidas como o desfecho de transações infelizes (1982). Pois onde há troca, não haveria guerra. Essa premissa enraíza-se no pensamento de outro importante autor, Marcel Mauss, que escreveu *O ensaio sobre a dádiva* (2013), para quem a troca constituiria-se como fundamento da coesão social. Mas não são apenas gestos amáveis e generosos que se encontram em jogo no sistema da troca. Ali também trocam-se injúrias, ameaças, hostilidades.

Pierre Clastres, autor conhecido pelos seus ensaios de antropologia política, organizados em *A sociedade contra o Estado* (2003) e em *Arqueologia da violência* (2014), com base em pesquisas de campo realizadas na América do Sul entre os índios guayaki, guarani e yanomami acrescentou ao debate que o motor da vida social era justamente a guerra, a qual deveria ser compreendida do ponto de vista ontológico, abastecendo de sentidos e qualidades, identidades que se constroem em contato e confronto com a alteridade.

Desse modo, a guerra não deveria ser vista como desvio ou acidente, como um fenômeno patológico. Com base no conceito de *guerra ameríndia*, Clastres observou que a indivisão interna, através da relação entre aliados, garantiria a oposição externa, por meio da relação entre inimigos. Daí sua célebre frase: "Se não houvesse inimigos, seria preciso inventá-los" (CLASTRES, 2014, p. 239-250). Essa era uma forma de garantir a autonomia estética e política de boa parte dos povos indígenas contra o perigo do "um", representado pelo Estado. Assim, as diferenças estariam a salvo das

desigualdades, produzidas pelas estruturas hierárquicas e representativas vinculadas ao modo de organização do Estado.

A diferença entre pensar a relação troca e guerra, pelo viés da continuidade, como proposto por Lévi-Strauss, ou pela descontinuidade, como sugere Clastres (2014) reside no entendimento de que a guerra asseguraria à sociedade o movimento, pois "não pertence à estática, mas à dinâmica".

Em decorrência deste argumento, é possível compreender a dimensão da guerra, presente em tantas danças populares e tradicionais brasileiras, não apenas como consequência do processo de colonização que fez da América latina um ambiente propício à deflagração de conflitos de dimensão trágica. A guerra não apenas já se constituía como uma realidade presente do ponto de vista ritual, como também mitológico, entre as populações nativas.

No caso dos caboclinhos, é possível afirmar que a lógica da guerra atua como força motriz, seja através de disputas coreográficas, plásticas, musicais, espirituais, entre os grupos. Seja através da luta pelo reconhecimento e valorização, junto ao poder público. Assim, o Estado não é exatamente um inimigo. Embora, isso depende de como ele se comporta. Não foram raros os casos em que as disputas entre os grupos de caboclinho, durante o carnaval, se deslocaram para os jurados da comissão de análise do concurso, acusados de ignorância e incompetência, ao emitirem resultados considerados insatisfatórios ou injustos. Ou ainda, quando uma matemática estratégica<sup>25</sup> foi acionada pelos grupos de caboclinho, de modo a driblar as exigências do concurso de agremiações carnavalescas. As forças de oposição em jogo, neste contexto, mobilizam corpos, grupos, dimensões e instâncias de legitimação.

Se "toda força está em relação com outras forças" (apud VILLELA, 2000, p. 201), podemos deduzir que a instabilidade é parte constitutiva do jogo social. E que, se tantas danças possuem a capacidade de atravessar o tempo, isso não se dá sem a interposição de limites, conflitos e rupturas. A busca por

---

<sup>25</sup> Como o número de grupos aumentou nos últimos anos, supostamente, devido aos mecanismos de subvenção dos órgãos públicos, levando a uma multiplicação de caboclinhos por divisão e dispersão, por outro lado o rigor nas exigências do concurso fizeram com que, entre os grupos se ampliasse a prática da ajuda mútua envolvendo, quando necessário, o *enxerto*. Os caboclinhos com isso aparentam ser muito mais numerosos do que, de fato, são. Contam com a participação de integrantes de outros grupos de modo a atingir a dimensão exigida pelo concurso. Mas isso só é possível porque os grupos não se apresentam todos ao mesmo tempo, podendo somar-se, coreograficamente, na composição mútua dos cordões.

matrizes culturais originárias tem se mostrado insuficiente na explicação das tradições populares brasileiras, fenômenos complexos que envolvem diálogos inter-étnicos e constituições provisórias (LIGIÈRO, 2011).

Mas, se compreendemos matriz para além do seu sentido existencial, isto é, como "matriz de transformações" (GOLDMAN, 2015, p.645), os diferentes processos de atualização e transformação ganham relevo. De outra forma foi o que propôs Ligièro (2011), ao discutir "a qualidade implícita do que se move e de quem se move", a chamada *motriz* "força ou coisa que produz movimento e provoca ação" (LIGIÈRO, 2011, p. 111).

Chamar atenção para as forças que movem o caboclinho parece ser uma maneira interessante de compreender suas estratégias de sobrevivência, além de vislumbrar as diferentes formas que assumem a luta, no contexto da vida social.

A dança a serviço da guerra e do Estado movimentou bastante o imaginário local. É conhecida a profecia do Padre Antônio Vieira que chegou a vislumbrar a possibilidade de um exército de índios, a serviço da coroa e da cristandade, no combate aos mouros (MONTEIRO, 1998). Não por acaso a dança tornou-se importante para a difusão político-religiosa do projeto colonial nas Américas, servindo de propaganda ao regime absolutista monárquico racista e comprometido com um projeto expansionista.

No entanto, muitas dessas danças assumiram, na forma de associações, agremiações e irmandades, o lugar de organizações políticas, culturais e/ou religiosas de caráter comunitário, resistentes ao regime colonial. Embora aceitas e controladas pelos poderes régio e eclesiástico, forjava-se internamente uma solidariedade capaz de conciliar conflitos internos e garantir autonomia, instrumento importante para que fossem enfrentadas as agruras que lhes eram impostas (MONTEIRO, 2011). Por isso, dançar contra o Estado também movimentou e, ainda movimenta, o imaginário local. Hoje, mais do que nunca, é importante destacar a vocação da dança para a resistência e o enfrentamento do que lhe oprime. Resistir aqui envolve ativar novas e antigas conexões.

## Referências

- ACSELRAD, M. *Dançando contra o Estado: a relação dança e guerra nas manobras dos caboclinhos de Goiana/Pernambuco*, tese de doutorado, Programa de Pós-graduação em Sociologia e antropologia, PPGSA/UFRJ, 2019.
- ARON, R. **Penser la guerre**. Clausewitz, Paris: Gallimard, 1976.
- BEAUDET, J. M. (avec la participation de Jacky Pawe). **Nous danserons jusqu'à l'aube**: essai d'ethnologie mouvementée en Amazonie, Paris: Éditions du CTHS, 2010.
- BONANATE, L. **A Guerra**, São Paulo: Estação Liberdade, 2001.
- CAMARGO, G. G. (Org.) **Antropologia da Dança I** [2013], **II** [2015], **III** [2015], **IV** [2018]. Florianópolis: Insular, 2013, 2015, 2015, 2018.
- CAVALCANTI, M. L. V. de. O ritual e a brincadeira: rivalidade e afeição no Bumbá de Parintins, Amazonas. **MANA** 24 (1), Rio de Janeiro: 09-38, 2018.
- CLASTRES, P. **Arqueologia da violência**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- CLASTRES, P. **A sociedade contra o estado**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- CLAUSEWITZ, C. von. **Da Guerra**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- FAUSTO, C. **Inimigos Fiéis**: história, guerra e xamanismo na Amazônia, São Paulo: Edusp, 2001.
- GASTAUD, C. R. Historiografia Grega: Tucídides e a Guerra do Peloponeso. **História em Revista**, Núcleo de Documentação Histórica Ich Ufpel, Pelotas, v. 7, n.1, p. 133-156, 2001.
- GOLDMAN, M. "Quinhentos Anos de Contato": Por uma Teoria Etnográfica da (Contra) Mestiçagem. **Mana**. Rio de Janeiro, Estudos de Antropologia Social 21 (3), 2015.
- LAGROU & GONÇALVES, E e M. A. L'art populaire brésilien: un art de la relation. **Perspective**, la Revue de l'INHA, p. 355-363, 2013.
- LÉVI-STRAUSS, C. [1949]. 1982. O Princípio da Reciprocidade. In: **Estruturas elementares do parentesco**. Petrópolis: Vozes. Pp. 92-107.
- LIGIÉRO, Z. **Corpo a Corpo** – estudo das performances brasileiras. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.
- MAINGON, C. **L'art face à la guerre**, Saint-Denis: Presses universitaire des Vincennes, 2015.
- MAUSS, M. **Ensaio sobre a dádiva**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.



MONTEIRO, M. **Dança Popular**: espetáculo e devoção. São Paulo: Terceiro Nome, 2011.

MONTEIRO, M. Balé, tradição e ruptura. In: **Lições de Dança**, nº 1, Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 1998.

TZU, S. **A Arte da Guerra**. São Paulo: Jardim dos Livros, 2011.

VILLELA, J. L. M. A dívida e a diferença. Reflexões a respeito da reciprocidade. **Revista de Antropologia de São Paulo**, USP, 2001, V. 44 nº 1, p.185-220.

## DANÇAS POPULARES TRADICIONAIS EM ABORDAGENS ESTÉTICAS, MEMÓRIA E TENSÕES POLÍTICAS

Maria de Lourdes Macena de Souza (IFCE)

### Dramas cantados na abertura do meu lugar de fala

Utilizo, nesse momento inicial do meu texto, o *Drama cantado* de entrada das dramistas da comunidade de Guriú em Camocim/CE. Eu o conheci primeiro pelo trabalho de Glória Freitas, professora da UFC. A performance cantada e dançada foi feita pelas dramistas Nilda, Otília, Mariinha 1 e Mariinha 2, Conceição, Lourdes e Chiquinha, conforme o registro na tese doutoral da professora citada. Estas mulheres cantam de forma simples e faceira com uma dança marcada no ritmo *marcha*, com uma gestualidade simples, cumprimentando a todos pelo início de sua brincadeira, pois é assim que ocorrem os *Dramas populares* no Ceará. Chegam sempre com um *Drama* (peça dançada e cantada), que serve de início, mais um outro, que utilizam para registrar o final, e entre estes se realiza um universo de pequenas “pecinhas” (HOLANDA, 2014) cantadas e dançadas. Nessa terra alencarina do povo Tabajara, temos registros dos *Dramas* em Guaramiranga, Cascavel, Beberibe, Conceição dos Caetanos, além de Guriú, em Camocim de onde trago o que segue abaixo:

#### Drama de Abertura Chegando Agora

*Guriú Camocim - Ce*

♩ = 108

Flute

Es-ta mos che - gando a - go - ra so - bre'es - ta ho-ras que - re -

7

Fl.

mos cum - pri - men - tar de - sa - ba - far no peito u - ma sau - da-de há tem -

13

Fl.

po ti - nha von - ta - de co - nhe - cer es - se lu - gar de - sa - ba - far no peito

19

Fl.

u - ma sau - da-de há tem - po ti - nha von - ta - de co - nhe - cer es - se lu - gar

Fonte: Transcrição de Marcelo Leite

O Drama de Guriú evidencia a minha alegria em estar aqui neste lugar, colaborando com os/as companheiros/as interessados/as nas questões sobre danças populares, pois nos vejo, assim, trabalhando em causas comuns. Este artigo que compartilho resulta de estudos, reflexões e de experiência profissional de quarenta e cinco anos de criação artística e docência com as danças tradicionais e populares do eixo Ceará/Brasil/América Latina. O objeto em foco são as relações da prática com as danças tradicionais e populares em rede rizomática com questões políticas que envolvem direitos sociais, culturais e de políticas públicas, às quais os Mestres, Mestras e grupos têm direito e que, provavelmente, deveriam ser bandeiras militantes de todos os grupos artísticos populares, não apenas nesse setembro de 2020, momento de realidade cultural muito difícil, mas ser uma prática inserida em nosso cotidiano dançante.

Vale ressaltar que neste texto, para facilitar compreensão do que falo, o termo: *Grupos, Mestres e Mestras Tradicionais* refere-se àqueles/àquelas cujas danças, saberes e fazeres possuem memória e legado ancestral comunitário. **Grupos Populares** são aqueles grupos artísticos formado por dançarinos conduzidos por um coreógrafo/professor, estando este atuando em meios institucionais ou não. No meu ponto de vista, entra nesse contexto também o Balé Folclórico e outros grupos mantidos por universidades, escolas, outros espaços educativos ou que atuam de forma independente com o nome de Grupos Parafolclóricos. Não é objetivo deste texto valorar um em detrimento do outro, mas é necessário tornar evidente de quem e do que falo e sobre qual deles é a questão.

Importante também deixar claro de onde vem a dança que faço: sou dançarina de grupos populares desde os 13 anos de idade, quando já estava na cidade de Fortaleza, onde moro. Filha de família sertaneja do Vale do Jaguaribe, de um lugar chamado Congo, interior do Ceará, que sempre adorou festejar. Nesse lugar, trabalho, festa, comicidade, bonecos, violeiros e dança sempre tiveram uma relação com obrigação – devoção e felicidade. Tive pai sanfoneiro e mãe cantadeira, super afinados e que amavam *forrozar* quando a vida lhes permitia. Nunca fiz curso de formação em dança formal, pelo menos, não antes de ser funcionária pública federal. A dança que está em mim sempre

aprendi no contato direto de senti-la e fazê-la a medida em que posso/podia *perambular* por aí.

Tenho como objetivo neste texto: contribuir com o saber fazer dos grupos populares, na qualificação de nossas ações em festivais e no cotidiano do que deveria ser militância também; possibilitar compreensão do universo de nossa abordagem estética em dança tradicional e popular, que envolvem tensões/tenções políticas nestes tempos urgentes que vivemos.

### **Danças e grupos populares tradicionais e atravessamentos**

No eixo de minhas principais linhas teóricas de abordagem, utilizo a “sociologia das ausências” e da “Ecologia dos Saberes” de Santos (2004), pois estas danças tradicionais comumente se encontram em territórios excluídos do circuito cultural e é comum vê-las sendo estudadas, pesquisadas pelo meio acadêmico, porém sempre utilizadas segundo outras epistemologias, para classifica-las de outras formas, com nomes distintos dos que os detentores desses saberes costumam chama-las. Parece que a legitimação perpassa por não ser dança nem teatro, nem isso nem aquilo, mas sim sempre outra coisa. Então o que seria isso? O que é isso? O que vem a ser esse corpo preparado pela lida cotidiana que, pelo movimento, música e encenação se transforma em alegria brincante devota ou não? Pela ecologia dos saberes (op. Cit), isso é o que o Mestre diz ser, da forma como nos ensinam e diz respeito ao seu lugar, as suas questões e a sua forma de viver dentro da cosmovisão que adota. Com eles aprendemos e, com o que aprendemos, ensinamos sem negar seu lugar e sua existência. Simples assim. *Ecologia* aqui deve ser entendida, como bem o diz Santos, (2004, p. 18) vista “[...] como uma prática de articular a diversidade através da identificação e da promoção de interações sustentáveis entre entidades parciais heterogêneas”.

Vejo a prática das danças populares tradicionais dentro da práxis libertadora pela pedagogia da autonomia, da esperança e da indignação de Freire (2008, 2000,1996) pois elas sempre empoderam coletivos sertão adentro, que de forma autônoma fazem e reconstroem sua própria estética artística com o que lhes é possível, sempre na esperança de tudo poder fazer com o legado que lhes foi deixado por seus ancestrais. Sua cenografia,

artefatos, figurinos, adereços vêm da forma autônoma como desejam reproduzir o belo, assim como o definem, sentem e acham, valendo-se de todas as cores, pontos, linhas e figuras que estão ali com eles convivendo e por isso, mesmo sendo tradição, constitui-se como inovação a cada vez que a celebram no corpo. Sobre esse aspecto, digo que tradição é um corpo sempre em movimento. Esses grupos coletivos que dançam, brincam, rezam e ali se refazem para o dia seguinte constroem um universo educativo e de respeito ao mais velho, à natureza, à sustentabilidade, a ser útil e principalmente a compartilhar a vida, pois nunca vi gente mais generosa do que o povo simples dessas danças brincantes. Diante disso, digo e afirmo que, no meu ponto de vista, a coisa mais importante que os grupos populares deveriam aprender com os grupos tradicionais é sobre as distintas lógicas de vidas que buscam sustentabilidade na forma compartilhada de viver e se doar.

A despeito de tudo isso, afirmo que nossa atitude como professor(a)/ diretor(a)/ coreógrafo(a) nos grupos populares deve ser a de desenvolvimento da capacidade de indignar-se diante das injustiças que ocorrem com Mestres, grupos, comunidades no território onde estão; e o desenvolvimento da mentalidade democrática e da coerência, estabelecendo nossa dança como uma “marcha esperançosa dos que sabem que mudar é possível” (FREIRE, 2000, p. 61).

Minha prática artística de criação com o *Grupo Miraira* do IFCE sempre andou, nos 38 anos de vidas compartilhadas, na compreensão dessas necessidades, caminhando também no discurso da dialética dos corpos significantes e históricos de Citro (2004), no qual as técnicas cotidianas, gestos em danças dão lugar a representações de uma corporalidade atravessada dos significados culturais de sua vida, do que tem sentido ali. Assim, é isso que desejo: que em cada dança experimentada, performatizada para a cena, principalmente, fique dali a lógica dessas vidas que se dança.

Trata-se nesse caso, em ver a dança como espaço de articulação política numa “[...] atitude situada a partir de seu próprio ponto de vista da realidade, com engajamento crítico nas maneiras de se fazer dança [...]” (GINOT e MICHEL apud GUZZO e SPINK, 2015, p. 4). No que importa aqui sobre o pensamento da prática das danças tradicionais e populares, essa articulação criativa de praticá-las cenicamente, deveria utilizar as formas de

processos de inclusão, revelação, ética quanto aos direitos de quem fez o repasse e das questões que envolvem seu território e seus saberes. Eles estão sempre em construção, ligados ao legado ancestral, porém em procedimentos dialéticos que revelam sua maneira de ser no mundo e suas tensões/tenções para resistir e sobreviver.

Percebo que desde 1960, quando o turismo começa a ser compreendido com um potencial econômico, por todo o lugar foi se estabelecendo formas de atuação em danças populares espalhadas pelo Brasil, que foram de certa maneira copiadas de um lugar para o outro: um jantar com comida tradicional e grupos populares trazendo as danças, a música, ou seja, o que para a cidade seria interessante mostrar.

Esse formato estabeleceu a metodologia de atuação dos *grupos Populares* e muitos passaram a trabalhar na pesquisa dessas danças a partir dos encontros entre si, e aí, acarretou o fato de termos hoje um universo coreográfico, de certa forma, que fala *desses* grupos e não das comunidades e lugares detentoras dessas matrizes estéticas. Tal atitude acaba contribuindo para tornar invisível cada vez mais esses povos, continuar cristalizando a palavra *Folclore* com uma ideia de passado morto, desarticulando totalmente o que deveria ser um reconhecimento desses “entrelugares” (Bhabha, 2013) onde se encontram estas danças, cujas práticas nos instigam e permanecem em nosso corpo na interação com eles e com suas questões.

Outro ponto é sobre as danças populares como patrimônio Imaterial. Se o que dançamos são bens intangíveis, patrimônio imaterial do povo do qual falamos ali, como nossa atitude dançante pode servir de salvaguarda se omitirmos nome, localização da comunidade, sentidos e em que tempo aquilo nos foi repassado? Em 2020, tivemos muitos Festivais de Folclore em formato virtual, somente um deles teve o cuidado de pelo menos deixar escrito na imagem do grupo que dançava, o nome da dança e o lugar onde tradicionalmente ainda é feita. A grande maioria dos festivais trazia marcas famosas, nacionais e internacionais, de guardiões e incentivadores do patrimônio da humanidade. Por que ninguém se importou com a ausência desse detalhe? No meu ponto de vista, sem maldade, todos fizeram parte do mesmo jogo de sempre, que é evidenciar apenas as danças pela beleza que elas importam ali.

Cecília Londres<sup>26</sup>, Elizabeth Travassos<sup>27</sup>, Roque de Barros Laraia<sup>28</sup>, evidencia o Patrimônio Imaterial brasileiro nos aproximando das recomendações da UNESCO e das leis brasileiras. Chamo a atenção que, no caso dos grupos populares, a salvaguarda com as danças tradicionais deve estar em aprender o saber e praticá-lo pelo fazer cotidiano, manter o registro pelo estudo e pesquisa constante, dando nome e identificando todos os detentores. A educação patrimonial vem pela alegria do festivo que é compartilhado, pela poética da fé e do rito, do que aprendemos cotidianamente no contato com os mestres e suas práticas e nos identificamos e por isso queremos viver isso também pelo corpo.

É muito importante compreender que, no contexto real do fazer dos saberes tradicionais enquanto prática artística, se eles inexistem diante do “cânone hegemônico do saber exclusivo de produção de conhecimento ou de criação artística”, então estão fora da rede onde tudo ocorre e do que é considerado verdade para todas as exigências na área do direito a políticas públicas, pois onde “tudo o que o cânone não legitima ou reconhece é declarado inexistente”. Diante disso, ou as comunidades se submetem, ou nunca aparecem, ou entram no circuito. Daí porque conclamo à militância para dar visibilidade a quem está ali, por meio do que fazemos parcialmente.

Entendo que os grupos populares, na sua luta existencial de 1950 até esse momento pandêmico, têm se esforçado para resolver seus próprios problemas de legitimação, pois até 1995 quando o CBO<sup>29</sup> possibilitou o registro profissional de outras formas dançantes que não era apenas a do bailarino, esses grupos copiavam a forma de ser e de atuar pelo ballet. É tão verdade que era comum ver gente que nunca fez essa especificidade de dança dizer “sou bailarino”, pois somente assim sentia que poderia ter o respeito na área da dança. Ainda hoje vejo os grupos populares estabelecendo como modelo de

---

<sup>26</sup> LONDRES, Cecília. *Referências culturais: Base para novas políticas de patrimônio*. In: **O registro do Patrimônio Imaterial**. Brasília: IPHAN, 2000.

<sup>27</sup> TRAVASSOS, Elizabeth. *Recriações contemporâneas dos folguedos tradicionais: a performance como modo de conhecimento da cultura popular*. In: TEIXEIRA, J. Gabriel; GARCIA, M. Vinícios; GUSMÃO, Rita, et. al. (org.). *Patrimônio Imaterial, performance cultural e (re)tradicionalização*. Brasília: ICS-UnB, 2004. 110 – 116.

<sup>28</sup> LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. 20ª. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

<sup>29</sup> CBO – Cadastro Brasileiro de Ocupações. Disponível em <http://www.mtecbo.gov.br/cbosite/pages/pesquisas/BuscaPorTitulo.jsf>

fazer seus ensaios, encontros as academias: um espelho, todo mundo seguindo um, naquele quadrado ou retângulo de sala, quando todos nós sabemos que a prática do terreiro é circular, no olhar para o centro, sentindo o outro, pois cada corpo ali é um e produz de acordo como seu corpo entende o passo, o gesto, a roda, o sentido de ir e vir, o balanço, a pulada, a pisada, o tropé, a gargalhada.

O que quero dizer é que nesse momento lutamos, nós também dos grupos populares, por essa legitimação e visibilidade no sentido do que realmente somos (pelo menos alguns), já que boa parte não vem do ballet, da dança moderna ou do Jazz e tampouco é brincante dos Mestres tradicionais. Estamos nesse *entrelugar* da dança, somos o meio da questão, nem melhor, nem pior, mas como todos esses, amamos dançar e a isso nos entregamos. Fico a me perguntar às vezes: se nossa estética vem da tradição popular, por que utilizamos para nossa ação em dança as técnicas e procedimentos da dança formal?

Tenho observado que os grupos Populares mais antigos, em todo o espaço brasileiro, vêm contribuindo com formação não formal de professores para aplicação das danças tradicionais no contexto educativo. Essa turma tem, além disso, produzido academicamente nessa área e pode-se dizer que a luta pela presença dessas danças na escola, de certa forma é mérito destes. Daí porque venho chamando a atenção para compreensão de como essas danças podem estar em outros atravessamentos inter e multidisciplinares, considerando as tramas delas com a geografia cultural de comunidades ribeirinhas, povos quilombolas, povos originários, história, ciências, meio ambiente, sustentabilidade, curas psicológicas, entre tantos outros temas que poderiam aqui trazer, além das possibilidades em Artes e Educação Física.

Sobre esse aspecto, continuo insistindo para a atenção ao fato de que a militância de que falo está na ação primeira de se entender que não é somente dançar pela linda saia rodada, pelo remelexo faceiro do corpo, pela potência gestual, pelo sapateado, pela riqueza coreográfica, mas sim, usar tudo isso como cartão de visita para visibilizar a demanda que aquela comunidade tem. Nós não somos eles. Somos um grupo artístico que, pela identificação sensível, também quer viver aquilo, mesmo que seja apenas em um momento singular performatizado, coreografado. Isso é muito importante. Quantos de



nós somos confundidos como sendo estas comunidades, e como sem querer em muitos momentos ficamos em seus lugares, no âmbito de como o turismo de eventos trabalha de forma difícil com esta questão.

De certa forma, estes grupos e danças populares e tradicionais encontram-se hoje em estado de emergência, em busca de ações democráticas urgentes para suas práticas que exigem equidade no âmbito do direito cultural e de acesso a políticas públicas e a circulação inclusiva de sua produção em arte. Nós, como eles, temos problemas similares, no entanto, por estarmos em centros urbanos e com acesso a outras possibilidades, nossas lutas não são iguais e nossas dificuldades se distanciam. Porém, é com a estética deles que produzimos e vivemos artisticamente, assim, sua luta é também nossa luta, ou deveria ser.

### **Poéticas militantes – compartilhando experiências realizadas com o Grupo Miraira**

Nada do que compartilho aqui vem como uma verdade inteira, ou com o ponto de vista de ser o único caminho, meu desejo é utilizar o espaço para estabelecer reflexões com um grupo de pesquisadores que considero seletos, sobre questões que necessitam vir para o caminho urgente do diálogo, na busca do que considero hoje obrigação de minha parte com aqueles que me dão sua estética para que eu possa criar com elas.

Diante disso, humildemente compartilho experiências do meu lugar de práticas com essas questões que trago aqui. Meu espaço de criação, docência e pesquisa é o IFCE campus Fortaleza, onde atuo desde 1982 e nele estruturei o **Mira Ira**, que é um grupo, para quem o assiste no palco, mas na verdade ele é apenas o cartão de visita do LPCT – Laboratório de Práticas Culturais Tradicionais.

Este laboratório é um espaço institucionalmente híbrido, estando no Ensino, na Pesquisa e na Extensão do IFCE, trabalhando em prol do conhecimento, reconhecimento, difusão e dinamização da cultura popular e tradicional brasileira, principalmente no que diz respeito aos usos e costumes do povo cearense. Funciona em cinco espaços físicos assim denominados: Sala 1, coordenação administrativa de projetos e manutenção do banco de

dados do *Digital Mundo Miraira* (projeto de educação patrimonial socializando conhecimento com rede pública de ensino e interessados), orientação de pesquisa, apoio a atividades de criação artística do campus, planejamento das atividades do grupo em conjunto com a diretoria; Sala 2, com material para atividade de música étnica com instrumentos diversificados da música tradicional oral brasileira para prática e experiências de alunos e professores, (com um grande acervo de cordas, percussão e sopro), guarda, mantém, organiza e socializa com atividades artísticas do IFCE o figurino e adereços da cultura tradicional e de épocas sociais e históricas brasileiras, comporta ainda o acervo de comunidades indígenas e quilombolas; Salas 3 e 4, contêm adereços e material cenográfico para experiências com matrizes tradicionais populares e; o Salão 5, local onde ocorrem nossos ensaios, experiências em abordagem situada do que investigamos no campo, exercícios de corporeidade à luz da tradição popular.

Como uma ação de extensão, o grupo agrega alunos do IFCE e comunidade da Grande Fortaleza e entorno, tendo hoje integrantes de Cascavel, Pindoretama, Pacajús e Caucaia, além da capital. Compartilha/compartilhou de forma artística suas experiências em palcos e demais espaços em Fortaleza e em estados como: Paraná, Brasília, Goiás, Piauí, Paraíba, Pernambuco, Maranhão, Pará e Espírito Santo; no Ceará já se apresentou em Tianguá, Trairi, Pacatuba, Pentecoste, Maranguape, Ubajara, Pedra Branca, Icó, Icapuí, Piracima, Quixelô, Cedro, Santana do Acaraú, Chorozinho, Apuiarés, Sobral, Quixadá, Cascavel entre outras cidades.

Quanto à pesquisa, desde 1982 nosso trabalho se fundamentou em estudos multidisciplinares pelas relações que nossas práticas têm com a história, geografia, arte, patrimônio, antropologia, etnografia, biodiversidade sustentável etc. Porém, somente a partir de 2003 organizamos essa pesquisa de forma acadêmica e passamos a registrar nossos trabalhos de investigação científica em grupo no CNPQ e nas muitas ações em que atuamos cada um. Nossas **aulas ensaios** são revestidas de planejamento anual individual (professores) e coletivo (grupo) e possui sistemática de acompanhamento de frequência e avaliação de desempenho de cada um na função em que ocupa.

Como todos os grupos Populares, amamos os Festivais, as viagens, o palco, a dança que nos move, porém consegui inserir uma linha de importância

maior para que todos se compreendam nessas relações que coloquei acima: nós, os Mestres e seus coletivos e sua teia de necessidades diante de todas as questões que já abordei. Assim, desde 2007, essa ação militante está presente em nossa cena, na forma como se procura identificar os detentores dos saberes, temporalidades do vivido e características das comunidades que nos ensinam. Compartilho abaixo sinopse de alguns dos últimos trabalhos nessa linha.

*O Show Irmãos, fuertes Hermanos* (2007 a 2009), trouxe em 90 minutos, danças e músicas tradicionais mescladas com poesia e imagens projetadas. Imergimos nas questões trazidas pela força da globalização, motivada a partir das grandes potências mundiais e da forma como um sistema econômico neoliberal vinha/vem pressionando países pequenos ou com potencial não desenvolvido, como é o caso dos países latino-americanos. Nossa poética trouxe em meio às danças a problemática da ditadura real ou camuflada sob o nome de democracia que continuava/continua alimentando a pobreza, a miséria, a fome e a ignorância. Mais que dança, evidenciamos que os impostos pagos não traziam nem trazem de volta para o cidadão a educação, a cultura nem tampouco espaço justo para a validação dos seus direitos. Todas estas questões apontadas como iguais nos países latinos, apesar de nossas culturas distintas, evidenciou o fato de que somos irmãos de sangue diante da problemática que nos é comumente imposta.

As danças ali, procuraram deixar claro que apesar de tudo, nos encontramos sempre com uma América solidária, forte e culturalmente resistente. Suas expressões populares foram vistas como bandeiras do povo simples e humilde que tenta buscar adesão, fortalecer o espírito por meio da canção, da poesia, da dança, do ritual feito e refeito a cada ano, para se sentir vivo e feliz a despeito do que lhe é imposto.

Nos inspiramos principalmente na forma como esta questão é apresentada na obra poética de Pablo Neruda, Patativa do Assaré, Zé Vicente e Artur Eduardo Benevides e nas músicas de Mercedes Soza, Violeta Parra, Luís Gonzaga e Humberto Teixeira, além da música de tradição oral e na história de vida de tipos populares como Che Guevara, Frei Tito, Pe. Cícero, Frei Damião, Carlos Prestes, Chico Mendes e tantos/as outros/as que viveram para tornar cada espaço da América melhor. A dança, a poesia, a música

foram os elementos de comunicação dessas questões, da arte e da esperança na procura de uma sensibilização necessária para um olhar diferente sobre a América Latina da qual somos parte.

*Guerreiros, santa folia festeira* foi inspirado em dois textos de Oswald Barroso, oriundos de passagem do autor como cronista do *jornal O Povo*. Eles, os textos, evidenciam a criatividade dos Mestres como guerreiros da vida comum, que com generosidade, apesar do que sofrem, buscam na festa e na fé cotidiana os elementos para sua resistência. Utilizando-os como matriz norteadora, nosso processo criativo passeou por muitos lugares brasileiros e latinos sendo estes identificados territorialmente por meio de suas danças, músicas, ritos, e outros fazeres. As imagens foram selecionadas para contribuir na viagem do público de passear por eles, com eles, conosco, por meio de tudo que suas danças trazem e para conscientização de suas demandas internas.

Em 2015, realizamos *Plural*, em 40 minutos dançantes, destinado muito especialmente aos professores da FAEB<sup>30</sup> com quem compartilhamos essa reflexão sobre a diversidade cearense e brasileira, marcada como presença latina americana que é. Procurou enfatizar que, apesar das diferenças, os problemas sociais comuns sempre fizeram parte desses países, irmãos nas dores sentidas e demandas iguais como nações ricas e exploradas. *Plural* evidenciou a criatividade do nosso povo e como sua arte nativa está presente em suas brincadeiras, nas suas formas de rezar, e ainda como esse povo se mantém resistente e fiel ao que acredita, pois apesar dos “reis” que lhes são impostos, todo ano em território brasileiro, comunidades afrodescendentes e caboclas elegem seus reinados. *Plural* traz essa sinopse evidenciando pessoas e territórios excluídos com quem aprendemos também a brincar, ser, respeitar e criar.

De 2018 para 2019 trabalhamos o espetáculo *Pátria Grande*, aprovado em edital de montagem em dança pelo Governo do Estado do Ceará. O conceito curatorial e pesquisa já vinha sendo feito desde 2016. A estreia do espetáculo ocorreu no dia 23 de novembro de 2019, e infelizmente sua circulação se encontra parada devido à pandemia. *Pátria Grande*, traz danças, ritos e outros saberes, trabalhando com música ao vivo, com uma trupe de

---

<sup>30</sup> Federação de Arte Educadores do Brasil.

quarenta artistas em cena, além de parte técnica. Utiliza como elemento motor de seu processo criativo em dança o conceito de Darcy Ribeiro (2010) sobre a América Latina, no qual diz ser necessário pensar, refletir como brasileiros sobre esta “*Americanidad*” onde se inclui todos os países latino-americanos como um único e grande país. Utilizamos também o pensamento de Eduardo Galeano (2010) circunscrito em seu livro “*Veias abertas da América Latina*”, quando pensamos nesse cenário contemporâneo em que vivemos. Os autores nos chamam a atenção para o fato de que nossa biodiversidade plena em recursos naturais continua sendo explorada equivocadamente.

Além da festa e do universo brincante, nossa dança eclode da força interior em manter um grito aceso e vivo contra a eterna sujeição que nós, latino-americanos, temos sido vítimas, considerando que, com a avidez da mercantilização, somos vistos como uma região estratégica para o mercado capitalista, sofrendo a mesma espoliação desde o final do século XV. Assim, nosso trabalho destaca a diversidade étnica desta grande Pátria, buscando principalmente chamar a atenção para comunidades simples e minoritárias, geralmente excluídas do circuito e da urgente necessidade de fortalecimento de seus direitos culturais.

Nossa poética denuncia e chama a atenção sobre essas questões por meio de performance dançante com matrizes estéticas tradicionais, com danças da região norte e nordeste brasileira, adentrando por países como Venezuela, Colômbia, Equador, Peru, Bolívia, Paraguai e Uruguai, nossos irmãos vizinhos. Como obras de referência, utilizamos de Eduardo Galeano, “*As veias abertas da América Latina*” (2013), a obra de Darcy Ribeiro “*A América Latina existe?*” (2010) e de Paulo Freire a “*Pedagogia da autonomia*” (1996).

*Pátria Grande*, além da metáfora utilizada no espetáculo, também foi e é um termo utilizado pela posição política de esquerda e serviu muito para definir também as cenas que queríamos levar, do que nossa dança devia dizer. Como qualquer outro grupo, nos inebriamos com a música, com o universo coreográfico, com tudo o que a dança tradicional popular nos possibilita, porém, em mim, em nós, nada é tão forte como a certeza da construção dialógica entre a performance do que trazemos perpassadas por arte e política,

diante da realidade das danças que escolhemos fazer que se encontram sempre em estado de emergência.

### Considerações finais

No Brasil de hoje é necessário compreender que as questões que ameaçam povos e comunidades tradicionais e teima em devastar a maior floresta tropical em biodiversidade do planeta, que toma a terra dos povos originários, que permite a posse de *terras marinhas* do litoral nordestino por *gringos* e empurra os pescadores para fora de seus meios de manutenção em nome de uma pseudonecessidade econômica, têm relações diretas com a dança que amamos fazer, pois tudo isso possui atravessamentos com a sustentabilidade e a manutenção desses povos, nossas matrizes de inspiração poética.

### Referências

- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- CITRO, Silvia. **Cuerpos significantes: Travesías de una etnografía dialéctica**. 1a. ed. Buenos Aires: Biblos, 2009.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Esperança**. 15ª ed. São Paulo: Paz e Terra: 2008.
- \_\_\_\_\_. **Pedagogia da Indignação: cartas pedagógicas e outros escritos**. 1ed. São Paulo: Editora UNESP, 2000.
- \_\_\_\_\_. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários a prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- GUZZO, M. S. Lobo; SPINK, M. J. Paris. Arte, Dança e política(S). In: **Psicologia & Sociedade**, [on-line]. 2015, vol. 27(1), p. 3-12.
- HOLANDA, Francisco José Costa. **Os Dramas Cantados De Guaramiranga – Ceará: Memória, identidade e convívio**. Tese (Doutorado em Artes) Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes. Belo Horizonte. 2014.
- LONDRES, Cecilia. **Referências culturais: Base para novas políticas de patrimônio**. In: O registro do Patrimônio Imaterial. Brasília: IPHAN, 2000.

TRAVASSOS, Elizabeth. Recriações contemporâneas dos folguedos tradicionais: a performance como modo de conhecimento da cultura popular. In: TEIXEIRA, J. Gabriel; GARCIA, M. Vinícios; GUSMÃO, Rita, et. al. (org.). **Patrimônio Imaterial, performance cultural e (re)tradicionalização**. Brasília: ICS-UnB, 2004. 110 – 116.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico**. 20<sup>a</sup>. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

SANTOS, Boaventura S. **O Fórum Social Mundial: manual de uso**. Madison, Dezembro de 2004. 14 – 27. (154p.).

## DIÁLOGOS DECOLONIAIS NAS PERFORMANCES E MANIFESTAÇÕES POPULARES

Pâmela Fogaça Lopes (UFPel)  
Carmen Anita Hoffmann (UFPel)

Na busca de abordagens colaborativas entre as áreas das artes, procuramos analisar os cenários articulados que envolvem as Manifestações Populares Latino Americanas e a *Performance art*. O estudo partiu da proposta do projeto de pesquisa “Visualidades tecidas pelos corpos poéticos na contemporaneidade”, coordenado pela professora Carmen Anita Hoffmann, no Programa de Pós-Graduação Mestrado em Artes Visuais, da Universidade Federal de Pelotas (PPGAVI/UFPel), em colaboração com a pesquisa da mestranda Pâmela Fogaça Lopes (Bolsista Capes/2020) sobre manifestações performativas. Bem como, de questões surgidas no componente curricular “Seminário de Estética e Cultura Visual”, oferecido no mesmo programa.

Falamos neste texto como pesquisadoras e artistas brasileiras, mulheres brancas, latino-americanas, em uma universidade no interior do Rio Grande do Sul, diante de um saber eurocentrado, principiando questionamentos sobre as faltas de referências artísticas e filosóficas com um olhar localizado e concebido nesse continente. Assim, somos inspiradas pelas reflexões do sociólogo e professor peruano, membro do grupo latino-americano Modernidade/Colonialidade, Aníbal Quijano, assim como nas ideias da também socióloga, historiadora e professora Silvia Riveira Cusicanqui.

No pensamento de Quijano (2005), ele coloca a modernidade como sendo construída conjuntamente à experiência colonial na América, o que inclui a sua “elaboração intelectual” e “perspectivas de conhecimento”:

[...] um modo de produzir conhecimento que demonstram o caráter do padrão mundial de poder: colonial/moderno, capitalista e eurocentrado. Essa perspectiva e modo concreto de produzir conhecimento se reconhecem como eurocentrismo. (QUIJANO, 2005, p.126)

Segundo o autor, nesse sistema, os povos originários sofreram uma “re-identificação histórica” e injeção de nova identidade cultural: a condição homogeneizante de colonizados; passaram também por um processo de



racialização, que legitimou as ações de violência e genocídio realizadas pelos europeus. Se coíbia, então, toda a produção de conhecimento dos povos colonizados e do encontro entre eles. Danças, manifestações, rituais e encenações populares fazem parte destes saberes, associados pelo colonizador, a uma raça subalterna e a um tempo primitivo, incivilizado. As universidades<sup>31</sup> foram sendo criadas e moldadas na América Latina, ao mesmo tempo que ocorriam esses processos, bem como todo um sistema de artes e obras europeias vinha importado para ser apreciado pela coroa. Gostaríamos de fazer notar também, que a dominação “dos saberes”, apontados por Quijano, não são puras ideias do intelecto, mas de tentativas de domínio dos seres, sobre os seus corpos, que geram marcas de violências:

Todo esse acidentado processo implicou no longo prazo uma colonização das perspectivas cognitivas, dos modos de produzir ou outorgar sentido aos resultados da experiência material ou intersubjetiva, do imaginário, do universo de relações intersubjetivas do mundo; em suma, da cultura. (QUIJANO, 2005, p.121)

Pensamos então, devido a esses processos de subalternização e violências, que tipos de amarras somatizam em nós? Visto que no campo da performance e das danças populares, acessam-se memórias físicas e que, em muitas metodologias ou preparações para essas manifestações, pretende-se desfazer amarras, medos e tensões, para deixar os corpos disponíveis para a criação. Esses questionamentos são necessários ao campo das performances, sejam elas tidas como performance *art* ou *culturais*, pois ao tratarmos da expressão, lidamos também com linguagens simbólicas e estruturas silenciosas: “*Es evidente que en una situación colonial, lo “no dicho” es lo que más significa; las palabras encubren más que revelan, y el lenguaje simbólico toma la escena.*” (CUSICANQUI, 2010, p.13). De que tratam, então, essas manifestações performativas latino-americanas, neste jogo de disputa que enfrenta os ditames e símbolos do colonizador?

---

<sup>31</sup> A professora Katemari Rosa (2020) no tópico “Feminismos Negros”, do curso “Feminismos: algumas verdades inconvenientes”, oferecido pela UFRGS de maneira virtual, coloca algumas datas que comprovam essa afirmação, relacionando o período colonial a criação das primeiras universidades e instituições de ensino brasileiras.

Silvia Cusicanqui, analisa os desenhos das crônicas de Waman Puma, escrita entre 1612-1615 e que “*crea una teoría visual del sistema colonial*” (CUSICANQUI, 2010, p.14). No conjunto de imagens e textos, de forma pedagógica, o cronista quer mostrar ao rei os profundos contrastes e violências causados pela colonização. As leituras das imagens deflagram os processos de fundamento de uma sociedade colonial: hierarquia ilegítima por parte dos colonizadores, e imposição de “pequeños” e humilhação social aos indígenas (CUSICANQUI, 2010, p. 27); do trabalho, antes sagrado, agora posto como um castigo (CUSICANQUI, 2010, p. 26); e a “condição não-humana do outro” (CUSICANQUI, 2010, p. 28), vista de ambos os lados.

A partir dessas análises, a autora cria uma Sociologia da Imagem e interpreta o mundo, reclamando às culturas visuais. Ela conta que o trânsito entre a imagem e a palavra, ou entre a imagem e a língua castelhana especificamente, foi pedagogia e prática utilizada para atender a experiência de seus estudantes, “en su mayoría migrantes y de origen aymara o qhichwa– y sus traspiés al expresar sus ideas en un castellano académico.”(CUSICANQUI, 2010, p. 21). A ação pedagógica e inventiva de Cusicanqui vai ao encontro, em forma de resistência, ao que aponta a antropóloga Rita Laura Segato sobre as práticas na academia, onde:

*El docente considera que la tarea de sus estudiantes es “aprender”, aprender lo pensado. Pero ese “lo pensado” tiene un subtexto, pues está asociado a un predicado tácito, “lo ya pensado”, al que se adhiere un segundo predicado, “lo ya pensado en otro lugar”. Es raro el profesor que dice a sus estudiantes: «Esto lo estoy pensando, lo estoy elaborando, sùmense y pensémoslo juntos». En general el docente en nuestro mundo es una autoridad basada en la información, pero que no autoriza. (SEGATO, 2017, p. 66).*

Cusicanqui, então, autoriza os seus alunos, a pensarem junto dela sobre os registros visuais e sua capacidade de problematização de um passado que está vivo, que se atualiza; ela nos alerta sobre este lugar da colonização presa em um passado remediado, ou do indígena exótico, primitivo e selvagem, enquanto se perpetuam os processos de recolonização e colonialismo interno.

## Um horizonte brincante

Vendo possibilidades de enfrentar a Colonialidade impregnada nos corpos e nos saberes, e por isso também, impregnada na *Performance Art*, gostaríamos de perceber as manifestações populares, as festas de rua, os carnavais, como Performances Contemporâneas, na construção de articulações outras que não as dos saberes dominantes. A afirmação dessas manifestações como performances conversam com as características que indica Luciana Lyra, em sua pesquisa que aposta nas confluências entre a arte da performance e o espetáculo do Cavalo Marinho, elas são:

[...] a soma de linguagens; os espaços abertos e alternativos para as encenações; a atuação histriônica de seus atuentes; as tramas ou leitmotive míticos, além do estado de cumplicidade e colaboração entre os participantes do ato artístico. (LYRA, 2005, p. 86).

Frente ao cenário de hegemonia colonial, desejamos, à imagem dos brincantes das performances populares, cadenciar, deformar, desorganizar o sistema de dominação cultural que nos atinge. Podemos, na expressividade de nossa arte, em seu caos, rasgar novos horizontes para a insurgência de corpos-poéticos-decoloniais?

Cortejamos a presença performativa dos brincantes e ou *passantes*, para mudar os paradigmas de corpo e estéticas das criações legitimadas pelos espaços de poder. Encontrando, embrenhados nos movimentos das práticas festivas e rituais, os saberes resguardados pelas comunidades camponesas, negras, quilombolas, indígenas que, apesar de toda opressão relatada, encontraram rota de fuga, desvios, resistências; onde As/Es/Os atuadoras/es, passantes e brincantes dessas artes jogam em tempos distintos, entre o acontecimento presente e a memória, com a “*máscara ritual de si mesmo*” (LYRA, 2005, p. 97) e os símbolos vitais e espirituais, mitos e histórias de suas comunidades.

A procura de duplos e sementes de vida, como propõe Maria Beatriz Medeiros (MEDEIROS, 2017, p. 114-115), é que observamos articulações das ações performáticas e manifestações populares, bem como, observamos neste texto, as ações da colonização que somatizam em nossos corpos. Assim, aproximamo-nos dos registros das performances e manifestações do Cavalo

Marinho brasileiro e das *Diabladas* bolivianas, como expoentes de movimento, possíveis espelhos; como duas expressões de culturas visuais; sem porém, dar conta de toda sua história e nuances, colocamos aqui alguns aspectos que pensamos serem importantes para as questões levantadas neste escrito. Evocando máscaras rituais para o romper da submissão colonial, a figura do diabo como um indisciplinado ao catolicismo que se ocupa das manifestações e práticas festivas neste território, bem como das tantas figuras do Cavalo-Marinho que carregam as possibilidades da comunidade, de encontros com o seu próprio processo histórico e de cura através do riso.

### ***Diablada Boliviana***

As Diabladas são uma manifestação do mundo andino no processo de colonização do séc. XVI, e em cada local onde acontece (Bolívia, Perú, Equador) apresenta diferentes costumes. Falamos aqui, especificamente, da *Diablada* Boliviana que tem ligações diretas com a zona andina mineira nos departamentos de Oruro e Potosí (FLORES, 2015) e que atualmente acontece como manifestação integrante do Carnaval de Oruro. Em época pré-hispânica, de fevereiro a março eram os meses que os povos andinos faziam suas atividades agrícolas, semeadura e colheita, os hábitos religiosos deste período que rendiam homenagens a deidades como huari e supay (MUÑOZ; QUEZADA, 2019, p. 85), foram então encobertos pelo “Carnaval” no processo de colonização e a criação das cidades:

*[...] se ha nombrado con el denominativo de ‘Carnaval’ a varias actividades que han ido surgiendo con el tiempo. Éstas han sido ‘incluidas’, se las ha incorporado a un proceso que ha servido para ‘domesticar’ prácticas que ‘afeaban’ la ciudad. (FLORES, 2015, p. 93).*

Nesse processo também, foram introjetadas as crenças nos santos padroeiros da cidade, e em Oruro a partir da difusão da aparição da imagem da santa dentro da mina, a Virgen del Socavón (MUÑOZ; QUEZADA, 2019, p.85) torna-se padroeira de Oruro e também santa as quais se prestam homenagens no carnaval.

*Para el siglo XX, lo que queda de este proceso en las representaciones de sus habitantes, es el Tío de interior mina, el antiguo wari o supay, como guardián del subsuelo y los diablos de las diabladas como representación alegórica de aquella divinidad. Sin embargo aquella personificación de un símbolo ritual que no pudo ser eliminado de las representaciones de los orureños, a pesar del arduo trabajo pastoral de la Iglesia Católica, transformó su imagen por aquella que, con la llegada de los españoles, fue atribuida a Satanás, Luzbel, o el Diablo, como Dios o representante del mal al interior de la cosmovisión judeocristiana. (FLORES, 2015, p. 50-51).*

Em sua pesquisa, Javier Flores (2015) conta que os *Matarifes*, ou *Mañazos*, grupo de migrantes que trabalhavam com gado de vacuna, tinham uma familiarização com as deidades do subsolo e por isso, os mineiros “*empezaran a invitarlos para que las realicen en homenaje al ‘Tío de la Mina’ en los días de ritual de la primera cosecha, Anata [...]*” (FLORES, 2015, p.198), o uso das “*caretas*” era uma representação alegórica das deidades que viviam dentro das minas. No século XX essas práticas foram interrompidas com a Guerra de Chaco (1932 a 1935), depois, na retomada daquela manifestação (FLORES, 2015, p.242), a *Diablada*, juntamente de outras manifestações como a *Morenada* e também outros personagens, como as *diablezas*, o arcanjo Miguel, as sete virtudes, foram se agrupando no Carnaval com a formação de grêmios que apresentavam essas figuras. Os jovens de classe média da cidade foram atraídos pela dança e “*esto generó cierta expectativa, no tanto por ver a los diablos sino, por ver a los jóvenes en sus ‘andanzas’ con los ‘indios’*”. (FLORES, 2015, p. 241). Depois, estes jovens viram na *Diablada* a possibilidade de:

*[...] transformarla en un producto que pueda ser vendido(...). Sin embargo los matarifes no los dejaron participar más de la diablada. Este hecho produjo el nacimiento de dos nuevas diabladas, la primera en 1943 con el nombre de ‘Conjunto Tradicional Folklórico Diablada Oruro’ y la segunda denominada ‘Fraternidad Artística Cultural la Diablada’. La disputa no era sólo por el poder de decisión al interior de la diablada, sobre todo estaba en juego la transformación de las prácticas al interior de éstas. (FLORES, 2015, p. 242).*

Os caminhos dessa manifestação deflagram a disputa entre o mundo indígena e o mundo colonial que nos coloca Silvia Cusicanqui, e que ainda se faz presente. Apesar das forças de hibridização e mercantilização, a *Diablada* representa, ao nosso ver, uma resistência dentro mesmo do homogeneizante Carnaval, daquelas relações com o sobrenatural, com o espiritual e ritual e que,

pode abrir, como aponta Flores (2015) um horizonte de sentido libertador a partir de um símbolo indisciplinar.

**Figura 01 - Proyecto mARTadero. Diablada Villa Coronilla, 28 de agosto de 2014.**



Fonte: Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/martadero/15187905866/in/photostream/>  
Acesso em: 08/09/2020

**Figura 02 – Foto de Rolando Simon. Carnaval de Oruro, 2017.**



Fonte: Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/157854454@N02/26920857918/>. Acesso em: 08/09/2020

### **Cavalo Marinho Brasileiro**

O Cavalo Marinho é uma brincadeira que acontece usualmente do mês de dezembro até o Dia de Reis, 6 de janeiro, na Zona da Mata Norte de Pernambuco, e que seria uma denominação da região para o espetáculo de Bumba-meu-boi (LYRA, 2005). Existem diferentes ideias sobre o surgimento dessa manifestação, alguns pesquisadores apontam que é vinda de Portugal; outros dizem que veio da África; ou que teria sido inventada nas senzalas pelos escravizados que trabalhavam nas plantações de café; e outros ainda apontam para a brincadeira daqueles que trabalhavam com a cana-de-açúcar (INRC, s/data, p.123-124).

Nessa manifestação, se desenvolve conjuntamente a dança, o cantar, a música, o teatro de máscaras, a poesia, a louvação, o rito e o canto (INRC, s/data, p.20). Os brincantes trabalham a partir de uma narrativa que não é homogênea, é um *leitmotiv* da morte do boi e seu retorno, e cada grupo de brincantes vai desenvolvendo suas variações.

No bumba-meu-boi (Cavalo Marinho) o leitmotiv da narrativa desdobra-se sob a égide do binômio morte-ressurreição, mito que o auto de modo próprio recria, herdando-o de tradições orais milenares associadas ao teatro, ao lado de figuras totêmicas e de mitos brasileiros, estabelecendo uma ligação com a terra no que este elemento possui de mais particular e universal. (LYRA, 2005, p.119)

Essa narrativa também fala do mundo rural pernambucano que tem como economia principal a plantação de cana e a produção de derivados, das vidas das agentes sociais daquele lugar, e muito frequentemente narra a relação de mandos e contratos de trabalho entre o capitão e os empregados, enquanto estes estão exercendo a pleiteada, começam a surgir as outras figuras. Os trabalhadores desses engenhos em época de colonização eram escravizados trazidos de África, indígenas, seus descendentes e também alforriados; assim, podemos identificar as várias referências culturais nas mais de setenta figuras, que se dividem (para estudo) em: figuras humanas, animais e sobrenaturais/fantásticas (INRC, s/data, p.78), como as máscaras negras de Mateus, Catirina, Bastião e Caroca, ou de referência indígena como o Caboclo

de Arubá, relacionado ao culto de Jurema (INRC, s/data, p.31), os cordões de galantes e baianas, o mestre cavaleiro e o cavalo, o boi.

Historicamente, os Cavalos-Marinheiros carregam processos de negociação com as autoridades locais. Desde o século XIX, no tempo da escravidão pernambucana, a historiadora Beatriz Brusantini constatou que os escravos praticavam a brincadeira do Cavalo-Marinheiro e que, para a sua realização, os escravos negociavam com seus senhores e autoridades policiais (BRUSANTINI, 2011). Os antigos brincadores, como Mestre Biu Alexandre, por exemplo, também contam que, na época dos seus pais, os mestres, donos dos brinquedos ou brincadores precisavam pedir permissão da polícia para realizar o Cavalo-Marinheiro. Atualmente, esta negociação não ocorre pelo motivo da permissão (como podemos constatar que ocorreu da escravidão até a década de 40 do século XX), mas sob o amparo dos contratos de apresentação, principalmente, com os órgãos públicos. (INRC, s/data, p.57)

A teatróloga Luciana Lyra explica que essa brincadeira “nasce do desejo de folgar, de aliviar a exaustão do trabalho, de mangar, de uma forma muito peculiar de rezar brincando, de cantar, dançar e dialogar, de vingar das injustiças e opressões” (LYRA, 2005, p.77) e que este teatro de terreiro, o *Teatro do Povo do Nordeste*, atua “como uma espécie de metacomentário das dificuldades e conflitos da vida e da Arte, funcionando como uma reordenação interpretativa da própria experiência social e artística” (LYRA, 2005, p.65). Ela investiga o ato de “botar a figura” no Cavalo-Marinheiro, e diz que o brincante joga em um estado liminar, transitando entre a atuação da máscara e a sua personalidade social:

Nos interstícios entre o brincante e as figuras, o corpo do atuante adentra em constantes fluxos e metamorfoses, gerando-se aí a possibilidade de uma ação social para a mudança, no lócus alternado entre o eu e as alteridades. (LYRA, 2005, p.100).

Este processo responderia a uma possibilidade de re-assimilação dos contratos e ordens sociais vigentes e subversões dos esquemas físicos e psíquicos de domínio:

Desta forma, uma fenda na base de uma sociedade leva a uma crise (estado liminar), que, por sua vez, desemboca numa ação reparadora (performance cultural), levando a um movimento de reintegração ou mesmo a uma cisma irreparável deste agrupamento social, constituindo-se em si, a transformação. A ação reparadora pode ser judicial (e racional) ou metafísica (e simbólica), através do ritual. (LYRA, 2005, p.64).



**Figura 03 - Foto de Roberta Guimarães. Cavalo Marinho da Mata Norte de Pernambuco.**



Disponível em: <http://www.cultura.pe.gov.br/pagina/cultura-popular-e-artesanato/cultura-popular/manifestacoes/cavalo-marinho/> Acesso em: 08/09/2020

**Figura 04 - Foto de Daniela Nader. Cavalo Marinho da Mata Norte de Pernambuco.**



Disponível em: <http://www.cultura.pe.gov.br/pagina/cultura-popular-e-artesanato/cultura-popular/manifestacoes/cavalo-marinho/> Acesso em: 08/09/2020.

## Indisciplina e Cura

Este é um acercamento inicial aos temas decoloniais, onde traçamos diálogos que nos afetam enquanto acadêmicas e artistas, em nossas pesquisas sobre dança popular, levados pela professora Carmen Hoffmann e sobre performance junto aos temas de luta feminista e teatro de rua, levados por Pâmela Fogaça, autoras deste texto. Reclamamos as manifestações da América Latina, as performances a partir de uma visão expandida sobre esta arte, frente a academia europeia e seus saberes impostos; bem como nossa experiência de gênero, território e área do conhecimento, subalternizadas. Mas essa revisão foi de suma importância para ajudar no reconhecer de nossos privilégios, e problematizar as estruturas de colonialismo interno, mantidas nos espaços onde atuamos, assim como nos alerta Silvia Cusicanqui:

*La estructura arborescente del colonialismo interno se articula con los centros de poder del hemisferio norte, llámense universidades, fundaciones u organismos internacionales. Aludo a este crucial tema – el papel de los intelectuales en la dominación del imperio– porque creo que tenemos la responsabilidad colectiva de no contribuir al remozamiento de esta dominación. (CUSICANQUI, 2010, p. 63).*

Enquanto pesquisadoras, acreditamos na necessidade, tanto de uma crítica sobre os nossos espaços acadêmicos, museus, teatros e outros lugares institucionais, que se mantêm como espaços legítimos de criação, quanto movimentos práticos e tácitos de enfrentamentos a essas estruturas dentro de nossas próprias práticas, nas micro-relações, por assim dizer, reconhecendo essas imposições e sobretudo agindo, diante de um espaço que valoriza o pensamento em detrimento da ação: “*No puede haber un discurso de la descolonización, una teoría de la descolonización, sin una práctica descolonizadora.*” (CUSICANQUI, 2010, p. 62). Esse movimento não pode vir somente como uma temática, mas atingir nossas práticas pedagógicas e, com a ocupação de comunidades e corpos dissidentes, suas manifestações populares e performativas, nesses espaços de ensino. De outra forma, estaríamos mais uma vez corroborando com a estratégia colonizadora de apropriação das tecnologias desses povos. Há de se fazer vigílias dobradas sobre as nossas práticas, com especial atenção às ideias de ritual e

performance, já que, como coloca Lyra, referindo-se ao que geralmente se considera como performance *art*:

[...] a linguagem de soma da performance, originada oficialmente com o advento da modernidade na Europa e nos Estados Unidos, objetivava resgatar a característica ritual da Arte, levando-a, paradoxalmente, a um movimento de reintegração por meio da quebra de convenções. (LYRA, 2005, p. 65).

No desejo de transformação das artes na Europa e Estados Unidos, muitas incursões foram feitas nas ideias de ritualidade, desde uma antropologia acrítica e de um multiculturalismo que: reproduce así una “*inclusión condicionada*”, una ciudadanía recortada y de segunda clase, que moldea imaginarios e identidades subalternizadas al papel de ornamentos o masas anónimas que teatralizan su propia identidad.” (CUSICANQUI, 2010, p.60). Nos perguntamos então, quais os efeitos dos encontros dentro das universidades e espaços de ensino, entre as ideias de performance *art*, construídas no processo de modernidade e tidas como manifestação de arte contemporânea, com os corpos latino-americanos, ocupantes desses espaços, suas vivências rituais e as práticas performativas deste território (performances culturais).

Os escritos de Silvia (2010) nos chamam atenção, apontando limites da crítica decolonial, incluso do grupo *Modernidad/Colonialidad*, dos perigos da adoção de uma pedagogia ou prática de “descolonização”, que se dá a partir da tentativa de fusão entre o que está posto, estéticas e práticas eurocentristas, e os saberes indígenas, africanos, de povos ditos originários. De acordo com a autora, essa fusão não considera a relação díspar que aí se estabelece, em relação às práticas artísticas das comunidades subalternizadas, sendo tomadas pela academia enquanto conteúdo e discurso, mas deixando essas comunidades de fora desses espaços de poder. Em contraponto a esse discurso de hibridização, a autora propõe uma identidade *ch’xi* que: “*constituye así una imagen poderosa para pensar la coexistencia de elementos heterogéneos que no aspiran a la fusión y que tampoco producen un término nuevo, superador y englobante*” (CUSICANQUI, 2010, p.7).

Como sugestão de imagem, a ideia *ch’xi* nos mostra as possibilidades de articulação entre os próprios paradoxos da cultura popular Latino Americana, que apresenta traços europeus, ameríndios e dos povos de África,

como podemos observar nas manifestações que apresentamos neste texto. Essas articulações não atuam com uma ideia de adição, de sincretismo, mas sim a partir de um jogo de forças. Sobre seu trabalho pedagógico, sua “Pedagogia da Imagem”, fala ainda Cusicanqui:

*Nuestra acción reflexiva a través de la mirada trabaja sobre el palimpsesto del presente, sobre las múltiples e irresueltas capas de pasado no digerido, que surgen como «furia acumulada» (Bloch) pero también como bricolaje barroco y subversivo.” (CUSICANQUI, 2017, p.77).*

Esta pulsão de “fúria acumulada” faz rasgar o lugar de “popular, folclore, tradicional” dessas manifestações (e dos sujeitos dessa arte), quando essas palavras e ideias de “origem” querem relegá-las a um passado e, nessa ótica, não serem consideradas dentro das artes contemporâneas. Sobre crítica ao termo “origem”, Cusicanqui ainda reivindica a coitaneidade das identidades indígenas, dizendo sobre o tempo: “*No hay “post” ni “pre” en una visión de la historia que no es lineal ni teleológica, que se mueve en ciclos y espirales, que marca un rumbo sin dejar de retornar al mismo punto.*” (CUSICANQUI, 2010, p. 54).

Essas reflexões nos colocam pontos onde é possível um alinhamento do conceito de performance nas práticas acadêmicas e das populares, no que tange as potencialidades do campo prático em experiências de atuação no espaço público, por exemplo, ou das fricções entre as subjetividades, imaginários populares, mitos, ritos e até questões históricas, pensando a partir de aproximações e características do campo, levantadas por Ileana Caballero Diéguez (2011), em seu livro “Cenários Liminares”, ou por Diana Taylor, quando diz por exemplo: “*una performance puede ser sobre algo que nos ayuda a entender el pasado y que puede reactivar cuestiones o escenarios del pasado al ponerlos en escena en el presente*” (TAYLOR, Diana, 2009, p.105, apud. FERREIRA, Yamile. 2017, p.1316).

Características estas que denotam as potencialidades sociais e políticas dessas manifestações, contidas também da ideia de “máscara ritual de si mesmo”, proposta por Luciana Lyra (2015), dentre muitas características que poderíamos destacar em diferentes contextos, como a riqueza de figuras e

personagens, sistemas de movimento, gesto, musicalidade, visualidades, e que chamam para a importância da ocupação das performances populares nos espaços de ensino e universidades.

Ao mesmo tempo, é indispensável a consciência do performer e do professor que trabalham nesses locais institucionais, sobre seu próprio lugar político, e uma consciência ético-estética desses processos. Talvez o ponto de partida, ou a reflexão sobre o seu próprio espaço em relação ao que se quer corporificar e/ou apresentar, seja uma pista para um terreno de relações responsáveis e comprometidas com uma decolonização dos seres. A performance apresenta-se assim, como um espaço duplo de cura e questionamento onde:

A incorporação dos atos cotidianos, de vida, das emissões pessoais do artista na performance adquire força de ato ritual, portanto ato modificador. Os atos cotidianos e as relações de vida na cena performática são ritualizados, promovendo a revelação de sua face não-realista, de transcendência. (LYRA, 2005, p.96).

Acreditamos assim, que as performances culturais, que estão coladas à vida dessas comunidades, têm muito a nos mostrar e ensinar sobre uma pedagogia integral e emancipadora. Como espaço de autonomia, que ultrapassa lógicas racionais, onde memórias sociais são revisitadas em estados de energia, pontos de passagem para a transformação.

## **Considerações Finais**

Este exercício nos convida para reivindicações e deslocamentos. Para as artes na universidade, além de uma retomada crítica, com olhar situado sobre os acontecimentos estéticos, sobre a prática e os trabalhos de artistas latino-americanos e para a desconstrução de paradigmas europeus; se faz necessário revisar os conceitos de modernidade e contemporaneidade; questionar o mercado de arte e a separação entre arte e folclore; e ainda um profundo processo de entendimento das estruturas coloniais e neocoloniais atuantes sobre nós enquanto atadoras, atuadorus e atuadores<sup>32</sup>, sobre as

---

<sup>32</sup> utilizamos “atuadora, atuadorus e atuadores” referindo-nos a atuação de variadas artes e fazeres do corpo, incluindo por exemplo, dançarinas/os/es, brincantes, atrizes e atores.

pedagogias utilizadas e sobre as relações que se estabelecem nesse ensino, entre mestras/us/es e alunas/es/os, entre diretoras/es e atuadoras/us/es.

Assumindo nossa posição e história periférica frente a Europa e os processos e estruturas de dominação colonial, acreditamos que a Performance pode ser um campo de ação, sobretudo a performance popular, frente aos ditames de dominação, por seu caráter político e de integração, sua relação direta com a vida. Buscamos a performance popular pela sua qualidade de resistência, espaço onde se fazem possíveis ações festivas, de “bem viver” para e entre a comunidade, preservando relações humanas e não aquelas de produtivismo, se em um movimento de coletividades. Apostamos então, não sobre um corpo, mas sobre corpos-poéticos-decoloniais, atentando para a necessidade de diversidade cultural e práticas políticas-coletivas, sob os signos indisciplinar das *Diabladas*, e reconstituído do Cavalo Marinho.

## Referências

CABALLERO, I. D. **Cenários liminares: teatralidades, performances e política**. 1961. Trad. Luis Alberto Alonso e Angela Reis. -Uberlândia: EDUFU, 2011. Coleção Teoria Teatral Latino Americana; v. I;

CUSICANQUI, S. R. El Ojo Intruso como Pedagogia. **La Tempestad – Pensamiento Latinoamericano**, México, v. 120, p. 077 - 079, mar. 2017. Disponível em: <https://www.traficantes.net/sites/default/files/documentos/Revista%20Mexicana%20La%20Tempestad%20Cuatro%20Figuras%20del%20Pensamiento%20Latinoamericano.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2020;

CUSICANQUI, S. R. **Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores** - 1a ed. - Buenos Aires: Tinta Limón, 2010;

ROSA, K. Feminismos Negros. **Feminismos: Algumas verdades inconvenientes**. Produção: Meninas na Ciência e Instituto de Física. UFRGS, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=84WOkRTYPKY>. Acesso em: 22/06/2020;

FERREIRA, Y. **Feminismo y descolonización: una mirada a la performance Virgen del Cerro de María Galindo**. Jornadas académicas, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, GT 46. 2017;

FLORES, J. R. R. **Insurgencia festiva en Oruro-Bolivia Entre muertos, tolqas, “diablos”, morenos y otros “demonios”**. Universidad Andina Simón Bolívar, Programa de Doctorado en Estudios Culturales Latinoamericanos. Ecuador, 2015;

INRC. **INRC do Cavalo-Marinho**. Dossiê Inventário Nacional de Referências Culturais. Vol. 02. (s/data?). Disponível em: [http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/DOSSIE\\_CVMARINHO.pdf](http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/DOSSIE_CVMARINHO.pdf). Acesso em: 03/06/2020;

LYRA, L. de F. R. P. de. **Mito Rasgado; Performance e Cavalo Marinho na cena In processo**. Dissertação, UNICAMP. Campinas, SP, 2005;

MEDEIROS, M. B. de. Algumas questões em torno do Simpósio “Performance na América Latina: singularidades e multiplicidades nos diálogos sul-sul”. In: (e-book) **Memórias e InventAÇÕES: Simposiastas**. Luisa Angélica Paraguai Donati, Milton Terumitsu Sogabe (Orgs.). ANPAP, Campinas, 2017. Disponível em: <https://www.passeidireto.com/arquivo/76630070/memorias-e-inventacoes>. Acesso em: 08/04/2020;

QUIJANO, A. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas**. CLACSO. 2005;

SEGATO, R. L. Contrapedagogía de la Crueldad. **La Tempestad** – Pensamiento LatinoAmericano, México, v. 120, p. 065 - 067, mar. 2017. Disponível em: <https://www.traficantes.net/sites/default/files/documentos/Revista%20Mexicana%20La%20Tempestad%20Cuatro%20Figuras%20del%20Pensamiento%20Latinoamericano.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2020.

MUÑOZ, F. C. S.; QUEZADA, J. K. H. **Hibridación cultural y cultura popular: análisis desde la comunicación de las fiestas de la diablada de Píllaro y Alangasí**. Orientador: Milena Paola Almeida Mariño. 2019. Tese (Comunicación Social) - Universidad Central del Ecuador, Quito, 2019.

## POÉTICAS AUTOETNOGRÁFICAS EM PERFORMANCE ARTE

Bruna Leticia Potrich (UFSM)  
Gisela Reis Biancalana (UFSM)

### Os caminhos percorridos

As vivências e experiências instauradas no-pelo Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG)<sup>33</sup> estiveram, direta ou indiretamente, presentes nas escolhas pessoais da proponente desta pesquisa, bem como o julgamento de posturas e comportamentos pontuados como certo e/ou errado. Isso se inscreve nos associados das entidades a partir dos seus critérios morais, sociais e éticos repassados por ela e que moldam muito as personalidades daqueles que atuam nestes ambientes. Assim, durante os longos anos em que a pesquisadora esteve profundamente enraizada em Centros de Tradições Gaúchas (CTG)<sup>34</sup> estes valores por ela cultuados se infiltraram em suas veias.

As bagagens culturais adquiridas acompanham a vida das pessoas e vão se somando a tantas outras vivências e conhecimentos que vamos colecionando e contaminando pelos caminhos que percorremos. A graduação em Dança Licenciatura pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), assim como os CTGs, foi um ponto alto na formação da pesquisadora. No período da graduação entre 2014 e 2018 muitas das crenças assimiladas foram desconstruídas e reconstruídas. Afirmativas foram dando cada vez mais lugar às dúvidas e, em seguida, aos estranhamentos e questionamentos. O Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), se construiu como uma ampliação de horizontes em muitos sentidos, inclusive no entendimento das bases socioculturais do MTG. Assim, muitas certezas represadas dentro de muros, se transformaram em escombros os quais não eram mais reconhecidos como dantes, e nunca mais se reconfigurariam da mesma forma.

---

<sup>33</sup> O Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG) é uma associação civil, sem fins lucrativos, com o objetivo de congregar os Centros de Tradições Gaúchas (CTGs) e entidades afins para constituir uma associação que permite padronização de atividades com a finalidade de preservar o núcleo da formação gaúcha e a ideologia consubstanciada nos estudos da história, da tradição e do folclore.

<sup>34</sup> Centro de Tradições Gaúchas (CTG) é uma entidade sem fins lucrativos, filiada ao Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG). Buscam divulgar as tradições e o folclore da cultura gaúcha tal como foi codificada e registrada por folcloristas e pelo movimento.



Foi nesse período que o interesse pela pesquisa se fortaleceu. A curiosidade, as inquietações me moviam fortemente a investigar, questionar e a compreender o porquê de tais modelos e posturas adotadas no contexto do MTG e suas entidades filiadas. A vivência universitária, muitas vezes, traz consigo a semente do questionamento. Como mulher, o questionamento do espaço de direito, de igualdade social se sobrepôs a outros valores com os quais havia vivido. O contato com o grupo de pesquisa Performances: arte e cultura, do Centro de Artes e Letras (CAL) da UFSM, proporcionaram subsídios para pensar as questões de arte, cultura e gênero que vinham afetando o olhar da pesquisadora e atravessando saberes agora em colapso.

Ao mesmo tempo em que estes anseios culturais emergiam, a Performance Arte como manifestação artística de fronteiras borradas, passou a interessar investigativamente justamente por abrir espaço também para expandir um caráter transgressor e contestador que movia os desejos de pesquisa naquele momento. Assim, a Performance começa a se fazer presente no sentido de explorar a transversalidade desses entrecruzamentos arte-cultura que instigavam o percurso escolhido na universidade. A metodologia que deu liga a esses elementos emergentes de diversas áreas do conhecimento foi a autoetnografia. Ela acolheu o estudo agora em desenvolvimento no Mestrado pelo PPGART da UFSM ao permitir o diálogo entre arte e elementos culturais fundindo a pesquisadora ao seu foco de pesquisa e ao possibilitar o olhar de forma sensível e simultânea para a dicotomia eu x outro. Portanto, este texto se debruça sobre a autoetnografia como ferramenta escolhida para sustentar uma pesquisa de criação em Performance Arte que toma como mote os conflitos de gênero presentes no tradicionalismo gaúcho.

Essa multiplicidade de atravessamentos permite a construção de uma artista-pesquisadora que assume esse lugar de estar na encruzilhada. Seja a encruzilhada, das vivências e experiências, seja a das áreas do conhecimento. O corpo que reside nesse lugar, se fortalece e faz dessas questões mútuas seu ponto de impulso para a construção de uma pesquisa em poéticas performativas. Ao imbricar elementos diversos busca-se nesse recorte em específico uma escrita reflexiva acerca das questões metodológicas que sustentam essa pesquisa. Assim, como hipótese central investigamos se a

autoetnografia pode ser uma metodologia potente na construção artística de uma poética em Performance Arte atentando para questões de gênero no contexto sociocultural tradicionalista que foi, durante anos, presença forte na vida da pesquisadora.

### **Pesquisa científica no meio acadêmico**

As pesquisas científicas historicamente se tornaram conhecidas por sua origem e caráter quantificável, pela exatidão e por apresentarem métodos que as levaram a resultados comprováveis e verificáveis por sua constância e estabilidade. Com o passar dos tempos, começa a aparecer uma transformação neste entendimento, especialmente, detonada por pesquisas nas áreas das humanidades. A contestação do cartesianismo, das verdades absolutas, a valorização do qualitativo, a percepção da mobilidade dos conhecimentos, entre outras mudanças de paradigma, possibilitou outras formas de ver e pensar o mundo.

Na antropologia, por exemplo, o pesquisador passa a se colocar com voz ativa dentro de suas investigações, posicionando-se e assumindo um lugar de fala imerso no contexto ao incluir as vivências e experiências pessoais nos relatos descritivos de suas percepções. O antropólogo americano Hayano (1979, p. 102) ao comentar Srinivas diz que nenhuma informação coletada em campo pode ser considerada completamente objetiva, todas as escolhas de um pesquisador são afetadas pelas suas vivências sociais e culturais. Nesse sentido, o antropólogo francês François Laplantine contribui ao dizer que “nunca somos testemunhas objetivas observando objetos, e sim sujeitos observando outros sujeitos” (LAPLANTINE, 1996, p. 196). A partir de tais afirmações, é possível compreender que o pesquisador, em pesquisa de campo, é atravessado e afetado pelo seu foco de estudo, assim como ele atravessa e afeta seu contexto investigativo. Ao realizar seu relato etnográfico, esta forma pessoal do antropólogo de ver o mundo, assume a interferência do olhar do pesquisador que interpreta a realidade a partir de seu próprio contexto sociocultural. Essa nova postura foi uma mudança paradigmática significativa na pesquisa antropológica. Aqui, ainda se pensava a partir daquele pensamento voltado para a figura do antropólogo como um ser de outro lugar

diferente e que vai realizar seu estudo a partir do olhar estranho, mas que agrega sua interferência. Assim, a carga advinda das experiências em trocas fluídas com o entorno afeta e ressignifica o modo de ser, estar, agir, sentir e pensar o mundo e aparece assumida nos estudos etnográficos. Essa figura, embora ainda atuante, compartilha espaço com outro tipo de pesquisa mais contemporânea. Surge, então, o estudo que permite absorver o sujeito pesquisador e o sujeito pesquisado como pertencentes ao mesmo contexto investigativo. Essa perspectiva cria a necessidade de se estabelecerem outras metodologias mais adequadas, entre elas a autoetnografia.

Na área das artes as mudanças de paradigmas também são percebidas, acolhendo o múltiplo, o móvel, as transversalidades, as pluralidades coexistindo com as singularidades para o interior do campo de conhecimento. A consciência da intensidade dos processos de colonização com efeito na propagação do modelo eurocêntrico também detona o questionamento. Neste contexto, portas abriram-se para o questionamento de valores vigentes há séculos de história da arte inclusive para se pensar o que é arte e de que tipo de arte se está falando. Dessa forma, torna-se essencial refletir sobre a pesquisa em artes em um momento histórico em que o próprio conceito de arte se expande. A expansão se dá por inúmeras vias tais como pelas novas tecnologias, pela experimentação de espaços tempos não institucionalizados, pela valorização do processo não apenas do resultado, pelo entendimento que processo não está apartado do produto, enfim, pela recorrente discussão sobre teoria e prática, entre tantos desdobramentos que não serão abordados aqui sob o risco de desviar a reflexão escrita da presente pesquisa.

No entanto, entende-se conforme Sandra Rey que a pesquisa em artes “implica um trânsito ininterrupto entre prática e teoria” (REY, 2002, p. 125). Nesse sentido é importante enfatizar que a pesquisa em artes não apresenta uma hierarquia, mas teoria e prática se complementam, fundamentam e encontram-se imbricadas. A autora aponta ainda para a singularidade da composição artística ao falar que “é próprio da arte em geral e da arte contemporânea em particular propor ou apresentar um ponto de vista diferenciado, ou uma visão de mundo particular, através da constituição de linguagens” (REY, 2002, p. 128). Assim, as pesquisas em artes apresentam uma visão única e singular, composta pelas vivências e experiências do artista-

pesquisador. A esse respeito, Cattani complementa ao apontar que o artista-pesquisador “tem um compromisso com a produção do saber e o efeito multiplicador de suas reflexões” (CATTANI, 2002, p.40). Trata-se do pesquisador comprometido e engajado com as reflexões e questionamentos que surgem no fazer/pensar arte no mundo contemporâneo.

A abordagem desse imbricar da teoria e da prática se fez necessária para demonstrar que a autoetnografia enquanto procedimento metodológico adotado é teoria e, sobretudo, é prática constituinte do processo criador além de estar instaurada no âmago das performances em andamento. Após passar pelas questões supracitadas pretende abordar as especificidades e peculiaridades do método autoetnográfico debruçando-se investigativamente sobre as potencialidades dele enquanto mote propulsor na criação artística em Performance Arte.

### **A autoetnografia como procedimento metodológico**

O método autoetnográfico reflete sobre a singularidade do pesquisador observando como são construídos os discursos nesses trânsitos e atravessamentos do seu próprio corpo como parte do contexto investigado. Para que seja possível discutir sobre o método autoetnográfico enquanto propulsor da criação artística em Performance Arte, é necessário antes pontuar suas características, além de fazer alguns esclarecimentos sobre ele. Assim, ao falar de autoetnografia nos remetemos aos conceitos metodológicos de etnografia e igualmente a autobiografia afim de elucidar os tênues limites entre eles.

A autora Daniela Versiani (2002) faz um apontamento partindo dos autores Watson e Clifford sobre a pertinência da autoetnografia. Baseando-se na teórica da literatura Julia Watson e no antropólogo James Clifford, Versiani aponta para um ponto de convergência que emerge dos estudos autobiográficos e etnográficos. Watson, ao discutir questões a respeito da construção das subjetividades e produção de autobiografias, aponta a necessidade de alternativas discursivas que proponham a visibilidade de outros sujeitos, tendo visto a dominância do homem, heterossexual e europeu. Já Clifford, propõe pensar práticas discursivas polifônicas, nas quais os vários

sujeitos envolvidos na pesquisa etnográfica tenham suas vozes ouvidas e nas quais o pesquisador não fale sobre o outro, ou pelo outro, mas fale com o outro.

Assim, a partir das reflexões propostas por Watson e Clifford, Versiani aponta um caminho para a metodologia autoetnográfica como um caminho possível e dinâmico. De acordo com a autora a autoetnografia pode se apresentar como uma alternativa aos “pesquisadores da cultura preocupados em superar uma série de dicotomias predominantes na reflexão teórica dedicada tanto as autobiografias quanto às etnografias” (VERSIANI, 2002, p. 68). Nesse sentido, tal metodologia ocupa-se de uma integração entre sujeito e cultura, de modo que ambos possam coexistir, entendendo-os de forma simultânea. Sendo assim, torna-se possível a produção de “um tipo de conhecimento dialógico, no qual é tão importante a atenção dada à palavra do outro quanto a expressão da própria subjetividade em sua relação com outras subjetividades” (VERSIANI, 2008, p. 21). Podemos observar com essa afirmativa a importância do conhecimento que se dá nos atravessamentos corpo, sujeito e cultura.

O método de trabalho autoetnográfico exige do pesquisador atenção e constante reflexão sobre essa formação subjetiva que se dá no encontro com o outro. Ambos são atravessados e afetados resignificando o mundo de acordo com suas crenças e costumes, de acordo com suas origens e culturas. Com Versiani entende-se que esse método consiste no pesquisador “preocupado em explicitar seu próprio lugar de fala, a cultura na qual se sente inserido, as teorias e critérios estéticos que subscreve. É a explicitação constante e contínua dos óculos através dos quais vê o mundo” (VERSIANI, 2008, p. 22). Ao posicionar-se autoetnograficamente o pesquisador deixa claro quais são suas construções ética, moral, social, histórica. A partir dessas construções, torna-se compreensível o porquê dos seus modos de ver, pensar, ser e agir no mundo, além de entender o porquê de seus discursos e posicionamentos.

Através desta explicitação dos critérios pelos quais o artista-pesquisador vê e entende o mundo, tornam-se claros quais são os atravessamentos corpo, sujeito e cultura que o move. Fortin ainda lembra que a autoetnografia “se caracteriza por uma escrita do “eu” que permite o ir e vir entre a experiência pessoal e as dimensões culturais a fim de colocar em ressonância a parte

interior e mais sensível de si” (FORTIN, 2006, p. 83). Essa fala reafirma a simultaneidade sujeito e cultura proposta pelo método, além disso, coloca em evidência a sensibilidade causada pelos atravessamentos e afetamentos entre subjetividade e cultura.

O antropólogo Hayano (1979) discute sobre questões e aspectos que podem ser considerados problemáticos na metodologia autoetnográfica. Um dos pontos por ele discutido é a questão da objetividade e discernimento do pesquisador inserido no contexto. A respeito disso Hayano considera ser necessário uma reflexão constante e crítica buscando afastar-se do risco de apresentar uma investigação rasa. O egocentrismo narcisista é um dos maiores problemas das abordagens autobiográficas estéreis. Ainda nesse sentido, Fortin complementa ao frisar que a autoetnografia se posiciona

contra um possível narcisismo lembrando que a história pessoal deve se tornar o trampolim para uma compreensão maior. O praticante pesquisador que se volta sobre ele mesmo não pode ficar lá. Seu discurso deve derivar em direção a outros. (FORTIN, 2006, p. 83).

O método autoetnográfico reflete sobre a subjetividade do pesquisador imerso e inserido no contexto, mas não o faz por capricho ou narcisismo, ele deve se posicionar no sentido de contribuir com os demais. Os discursos produzidos devem ser propulsores de uma discussão maior, a fim de construir uma reflexão que vá além do próprio umbigo. As falas autoetnográficas devem posicionar-se reflexiva e criticamente de modo que outras subjetividades possam se reconhecer e se identificar ecoando questões socioculturais e que clamam por diálogos e aprofundamentos potentes. Além disso, Hayano (1979, p.100), ao discorrer sobre Yang e Owusu, diz que o envolvimento pessoal é não necessariamente um problema da metodologia autoetnográfica, ao contrário, ele é o seu motor. Com esse apontamento Hayano nos faz refletir e entender como pode ser rica a reflexão do pesquisador inserido no contexto cultural, de forma a valorizar a sutileza e profundidade das percepções descritas. Nas reflexões sobre o método Versiani ainda contribui ao dizer que

o conceito de *autoetnografia* também parece produtivo para a leitura de escritas de sujeitos/autores que refletem sobre sua própria inserção social, identitária e, em especial no caso de subjetividades ligadas a grupos minoritários, também como um possível modo de conquistar visibilidade política. (VERSIANI, 2002, p. 68).

Assim, a escrita autoetnográfica ainda supõe a visibilidade das subjetividades e dos grupos aos quais pertencem para democratizar as vozes e lugares de fala. Isso torna-se essencial tendo em vista o histórico de uma nação colonizada, e universalizada na voz do homem branco e heterossexual. Dessa forma, a autoetnografia busca diálogos múltiplos onde as subjetividades são pensadas enquanto processos interpessoais em contextos multiculturais entendendo, assim, que somos resultados de atravessamentos diversos que compõe nossas formas de ver, pensar, agir, sentir o mundo ao nosso entorno. Desse modo, a autoetnografia evidencia as percepções e afetamentos do pesquisador, não como atos egocêntricos, mas como um caminho sincero no entendimento e compreensão das ideias, opiniões e posicionamentos dele ao significar o mundo.

A partir da contribuição da fala de tantos autores fica evidenciado do que trata o método autoetnográfico. Sendo assim, podemos agora entrar em um segundo momento da reflexão buscando, a partir das características do método, identificar sua potência como propulsor na criação artística em Performance Arte. Nas linhas que seguem buscaremos relacionar a metodologia autoetnográfica com a pesquisa de mestrado em desenvolvimento afim de afirmar a hipótese central deste trabalho.

### **Autoetnografia como propulsora da criação artística**

Postas as reflexões anteriores vislumbra-se a autoetnografia como método potente para alavancar criações artísticas que têm como mote contextos socioculturais aos quais o pesquisador pertence. O corpo atravessado em estado de arte possibilita a criação de diálogos e discursos reflexivos e provocativos nos embates de si com o mundo. Dessa forma, corpo, arte, cultura podem se fundir na busca por um discurso poético em Performance. Portanto, isso vai ao encontro da Performance Arte tendo em vista sua transversalidade e sua inclinação ao discurso político transgressor. A respeito da Performance Arte Coutinho aponta a “dificuldade em definir de forma clássica o objeto da performance: ele não é algo exterior a nós, mas produz-se numa continuidade entre sujeito e objeto” (COUTINHO, 2011, p. 13). A característica apontada pelo autor indica a construção dos atravessamentos

que aparecem incorporados nas práticas e produções artísticas de ações performativas. Os corpos são permeados e reverberam as interferências da porosidade arte e vida.

A pesquisa em andamento vem alianhavando, no corpo, as questões de gênero despertadas pela experiência no tradicionalismo. Assim, as interferências das experiências dentro do tradicionalismo gaúcho aliada aos estudos sobre questões de gênero nesse contexto, permeiam o fazer artístico buscando, na Performance e na autoetnografia, uma forma de se tornar um discurso crítico e reflexivo. Isso se dá com o intuito de repensar, questionar, reposicionar e, talvez até mesmo ironizar papéis e posturas que, no tradicionalismo, são cristalizadas e permanecem com pouca ou nenhuma alteração, sempre figurando o *status* do homem que exerce dominância sobre a mulher.

Essas questões e atravessamentos arte e vida são o que movem esse corpo de artista-pesquisadora a dar voz a tais reflexões a partir da construção autoetnográfica em Performance. Portanto, recorremos à Fabião quando a autora discorre sobre Performance apontando que se trata de “buscar maneiras alternativas de lidar com o estabelecido, de experimentar estados psicofísicos alterados, de criar situações que disseminam dissonâncias diversas” (FABIÃO, 2008, p 04). Questionar paradigmas e posturas que tornaram-se verdades incontestáveis pelas vias da arte é o que se pretende com a construção poética em desenvolvimento. Trata-se justamente de criar essas dissonâncias e desconfortos fazendo olhar criticamente para situações do cotidiano das mulheres que vivenciam o tradicionalismo gaúcho. Os inquietamentos ecoam no corpo que é movido a fim de destoar, de incomodar, de provocar, de contaminar e afetar. Assim, observa-se na experimentação de possibilidades e caminhos a construção de reflexões em arte pelos entrecruzamentos autoetnográficos inscritos na memória e no corpo da artista-pesquisadora. Portanto, acreditamos na potência de discursos do-no-pelo corpo produzidos de forma singular, especialmente quando comprometidos com o embate corpo-mundo. Nesta pesquisa, a mulher prenda é escancarada. O que significa a palavra prenda e quais são os desdobramentos do significado desse termo no contexto tradicionalista são perguntas que movem a criação. Dessa maneira, objetos ligados aos sentidos produzidos pela palavra têm sido um dos



detonadores do processo criador. Prenda é um presente, um dote, um mimo oferecido a alguém que vai possuí-lo. A partir dessa ideia algumas performances estão sendo esboçadas.

Nesse caminho, ainda parece pertinente a reflexão de Laplantine ao lembrar que devemos levar em consideração as bagagens vivenciadas, sendo que a autoetnografia “consiste precisamente em dar uma atenção toda especial a esses materiais residuais que foram durante muito tempo considerados como indignos de uma atividade tão nobre quanto a atividade científica” (LAPLANTINE, 1996, p. 125). É importante reconhecer esses materiais residuais, eles dizem muito de nós artistas-pesquisadores e ainda aproximam-se do outro, no sentido de que nos reconhecemos no outro. O artista-pesquisador por meio de suas práticas teóricas e artísticas pode provocar questionamentos, instigar, incomodar, instigar reflexões e diálogos propondo a construção do conhecimento pelas vias da arte, imerso nos atravessamentos corpo-mundo.

Ao desenvolver uma poética calcada nas relações de gênero e poder dentro do contexto do tradicionalismo gaúcho pela pesquisa que adota a perspectiva metodológica autoetnográfica é imprescindível deixar claro que a criação artística parte das visões pessoais, percepções e experiências sobre os diálogos estabelecidos em campo. Trata-se de falar abertamente e com sinceridade, quais as motivações e inquietações experimentadas entendendo que as falas e questionamentos propostos são singulares, mas contextualizadas e constituem apenas uma de tantas interpretações possíveis. A concepção de um trabalho artístico e poético é sempre uma possibilidade diante da multiplicidade de significados e impactos que uma mesma situação pode ter diante de diversos indivíduos. Assim, vale ressaltar que este trabalho resulta de uma visão única do corpo atravessado de diversas questões, e imerso no contexto do tradicionalismo gaúcho.

Ao dialogar sobre a sua própria construção poética em Performance, a artista-pesquisadora Santos diz que a utilização do método autoetnográfico tem

em vista que a vivência e a experiência da performer e a ação colaborativa que interferiu na obra se fazem presentes ao destacar como questões pessoais suas desdobram-se em assuntos e questões de âmbito maior, os quais, por sua vez, afetam outras pessoas. (SANTOS; BIANCALANA, 2017, p. 91)

A poética em Performance Arte da referida artista traz questões relacionadas aos ciclos menstruais femininos e problematiza o uso da pílula anticoncepcional. É possível perceber que apesar de uma inquietação individual, o discurso performático vai além. Essa questão dos ciclos do corpo feminino dialoga com tantas outras mulheres que se veem em situações paradoxais e/ou conflitantes, e podem encontrar abrigo, conforto e fonte de reflexão nos trabalhos da artista. Fica ainda evidente esse diálogo entre arte e vida, corpo e mundo. Assim, é possível evidenciar o método autoetnográfico como potencializador da criação artística em Performance Arte reforçando o mesmo não como atitude narcisista, mas como meio de ir ao encontro de discussões mais amplas, como apontado pela artista-pesquisadora acima.

Além disso, Santos e Biancalana apontam para a importante questão que diz respeito a indissociabilidade do artista-pesquisador ao afirmarem que as “investigações autoetnográficas e artísticas apresentam características parecidas, facilitando a relação entre si: o mesmo corpo que cria, vai a campo, escreve e pesquisa” (SANTOS; BIANCALANA, 2017, p.92). Com essa fala podemos compreender a potencialidade dos atravessamentos que permeiam nossas formas de ver, sentir perceber e agir no mundo contemporâneo, composto dessas influências multifacetadas.

Com base em tais apontamentos é possível apontar para uma compreensão da autoetnografia como método propulsor na criação artística também em sua potência política. Quando Goto discorre sobre Alain Badiou, o autor afirma que “para o filósofo, a defesa da heterogeneidade transforma-se no foco principal de resistência e reivindicação política na contemporaneidade” (GOTO, 2002, p. 407). Entendemos, portanto, que a heterogeneidade pode produzir uma multiplicidade de práticas artísticas que resultam em diálogos e reflexões críticas e comprometidas, assumindo a responsabilidade e o compromisso de pensar e fazer arte no mundo. Nesse sentido, Fabião acrescenta que se o “performer investiga a potência dramatúrgica do corpo é para disseminar reflexão e experimentação sobre a corporeidade do mundo, das relações, do pensamento. Refraseando: se o performer evidencia corpo é para tornar evidente o corpo-mundo” (FABIÃO, 2008, p. 05). Assim, é possível observar a relevância e a potência de discursos do-no-pelo corpo atravessados

e impregnados pelo atrito corpo-mundo.

O diálogo que vem sendo produzido através da pesquisa em desenvolvimento parece ser uma possibilidade desse enfrentamento corpo-mundo, aliando-se a autoetnografia como um par lentes pelos quais se vê esse contexto das relações de gênero e poder no tradicionalismo gaúcho. A pesquisa autoetnográfica parece ser um caminho possível para esses encontros e entrecruzamentos corpo-mundo, vislumbrando um discurso singular e revelador de si mesmo, o performer como parte integrante do mundo e do contexto investigativo. Esses discursos passam conforme Versiani, pelo artista-pesquisador afetado por seu lugar de fala. As lentes pelas quais o mundo é visto são mudadas e ressignificadas por cada olhar por elas afetado. Finalmente, acreditamos que a pesquisa autoetnográfica pode contribuir significativamente para o conhecimento, reflexão e ressignificação de saberes-fazer culturais vivos, portanto, móveis. A arte nesse contexto, pode ser o agente transgressor de dogmas cristalizados quando estes urgem por mudança. O corpo-arte, como condutor da Performance, é o centro irradiador das questões políticas que defende beirando o ativismo. As aproximações entre arte, política e ativismo também são uma das bases da pesquisa que não aparecem neste texto para não desviar a opção pelo foco metodológico da discussão. Elas ficarão, portanto, para outro momento.

## Referências

CATTANI, I. B. **Arte Contemporânea: o lugar da pesquisa**. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida. O meio como ponto zero: Metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002, p. 35-50. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/206759/000321973.pdf?sequence=1>. Acesso em: 20/set/20.

COUTINHO, L. AGRA, L. **Porque a Performance deve resistir às definições** (na indefinição do contemporâneo 2.0). In: VIS – Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte. V.10, nº 1. Brasília: Programa de Pós-Graduação em Arte, 2011. Disponível em: <https://superficiesosensivel.files.wordpress.com/2013/03/por-que-a-performance-deve-resisitir-c3a0s-definic3a7c3b5es-lucio-agra.pdf>. Acesso em 25/set/20.

FABIÃO, E **Performance e Teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea**. Sala Preta, V.8, 2008. Disponível em:

<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373>. Acesso em: 22/set/20.

FORTIN, S. **Contribuições Possíveis da Etnografia e da Auto-etnografia para a pesquisa na prática artística**. Porto Alegre: REVISTA Cena 7, 2006. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/cena/article/view/11961>. Acesso em 15/set/20.

GOTO, N. **Sentidos (e Circuitos) Políticos da Arte**: Afeto, crítica, heterogeneidade e autogestão entre tramas produtivas da cultura (Parte 1). Artefato – Rizoma, 2002. Disponível em: <https://www.yumpu.com/pt/document/view/12792949/sentidos-e-circuitos-politicos-da-arte-newton-goto>. Acesso em: 20/set/20.

HAYANO, D. M. **Auto-Ethnography: Paradigms, Problems, and Prospects**. Human Organization, Vol. 38, No. 1, Spring 1979. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/44125560>. Acesso em: 22/set/20.

LAPLANTINE, F. **Aprender antropologia**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.

REY, S. **Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais**. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida. O meio como ponto zero: Metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002, p.123-140. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/206759/000321973.pdf?sequence=1>. Acesso em: 20/set/20.

SANTOS, C. M. dos; BIANCALANA, G. R. **Autoetnografia: um caminho metodológico para a pesquisa em artes performativas**. São Paulo: Revista Aspas, V.7, N.2, 2017. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/137980>. Acesso em: 21/set/20.

VERSIANI, D. B. **Autoetnografia: uma alternativa conceitual**. Letras de Hoje, v.37, n.14, 2002. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/14258>. Acesso em: 18/09/20.

VERSIANI, D. B. **Reflexões sobre comparativismo em uma sociedade multicultural: a proposição do método autoetnográfico**. Verbo de Minas, Juiz de Fora, v.7, n.14, p. 11-23, 2008. Disponível em: <https://seer.cesjf.br/index.php/verboDeMinas/article/view/426>. Acesso em: 15/set/20.

## **DANÇA DO VENTRE RIZOMÁTICA: INTERMEZZO ENTRE ORIENTALISMO, TRANSNACIONALIDADE INTERMIDIALIDADE E FEMINISMO**

Maria Beatriz Ferreira Vasconcelos (UFBA)  
Carmen Paternostro Schaffner (UFBA)

### **Introdução**

Ao pensar em Dança do Ventre, mais especificamente na dançarina que performatiza essa linguagem, logo a figura de uma mulher voluptuosa com cabelos longos e ventre desnudo ganha forma. Essa imagem ainda traz consigo um figurino composto de três peças principais, um sutiã e um cinturão ricamente adornados, além de uma saia esvoaçante que revela seus movimentos sinuosos e sensuais. Essa imagem amplamente difundida ao longo da história e em todas as esferas midiáticas consolidou-se como a representação universal de uma modalidade feminina de dança solo improvisada que tem sua tradição associada aos países do Oriente Médio e Norte da África. Embora essa construção supramencionada não represente o modelo originário desse formato de dança, foi a reprodução dessa imagem pelo olhar ocidental que moldou definitivamente seus aspectos estéticos, técnicos e composicionais. Não seria exagero afirmar que a Dança do Ventre tal qual a conhecemos hodiernamente e que tão profundamente se amalgamou ao imaginário popular é fruto tanto de um conjunto complexo de práticas de movimento oriundo de regiões do leste do globo, quanto de vários aspectos da fantasia de dança criada pelo lado ocidental especialmente a partir do século XIX.

Esse artigo intenciona percorrer acerca da representação do que se convencionou a ser denominado Dança do Ventre a partir de seu aspecto transnacional. Afirmar a sua transnacionalidade é reconhecer que o estilo atualmente é fruto de aspectos oriundos do Oriente Médio e Norte da África como também possui significativa influência ocidental. E essa influência vai além de características técnicas, ela perpassa a própria essência da dança,

repercute em sua própria nomenclatura e é importante elemento de sua configuração.

Ao abordar a Dança do Ventre como uma entidade transnacional, traçaremos um paralelo com o conceito filosófico de Rizoma<sup>35</sup> trazido por Gilles Deleuze e Félix Guattari. A partir da leitura das obras referenciadas nessa pesquisa interpomos assim, um diálogo intertextual no qual o referido conceito se articula no campo das artes, em específico, como um elemento de problematização transdisciplinar envolvendo a dança.

Deleuze e Guattari utilizaram um termo particular da Biologia de forma polissêmica, adquirindo o rizoma uma significação que se estende dentro do campo filosófico e das ciências sociais. (SOUZA, 2012). Para a Botânica, o rizoma é, portanto, um caule subterrâneo que tem um crescimento polimorfo, desenvolvendo-se paralela e juntamente à superfície. Abaixo do solo, o rizoma se conecta a outros sistemas de raízes que se interligam permanentemente e seguem em infintas e indefinidas direções. Desenvolve, ademais, suas funções de forma plurívoca, servindo tanto como órgão armazenador de nutrientes, perenizador e reprodutor.

O rizoma é a metáfora central do livro **Mil Platôs** que, tal como a estrutura vegetativa, foi escrito de forma descentralizada, não existindo capítulos, mas linhas que se conectam rizomaticamente formando uma multiplicidade de conceitos e ideias que se entrelaçam, por sua vez, em outros platôs. Segundo os autores “Não é composto de capítulos, mas de "platôs". [...] Em uma certa medida, esses platôs podem ser lidos independentemente uns dos outros, exceto a conclusão, que só deveria ser lida no final.” (DELEUZE; GUATTARI, 2000).

Escrito após os acontecimentos de 68, um período marcado por fortes revoluções, a obra significa para os autores a continuação e o fim de Capitalismo e Esquizofrenia, cujo primeiro tomo é **O anti-Édipo** (1972). Procurou combinar temas e estruturas da filosofia, literatura, antropologia, arte, economia, ciência, política e biologia para explorar uma série de perspectivas da realidade, pois, segundo os autores, era preciso tentar construir uma teoria

---

<sup>35</sup> O termo foi inicialmente utilizado pelos autores em 1976 em **Rhizome** e depois republicado em 1980 como um dos capítulos do livro **Mil Platôs**, quando tornou-se mais conhecido. (BARRETO; CARRIERI; ROMAGNOLI, 2019, p.4)

em que se rompesse a dicotomia uno/múltiplo. Assim surge a teoria das multiplicidades, um pensamento que se apresenta pelo múltiplo e não por uma lógica binária e dualista, do tipo dicotômica. Nesta, os autores descrevem a realidade como "n-1", algo a subtrair da experiência imanente. (DIAS; NASSIF, 2013, p. 154) A esse respeito:

É preciso fazer o múltiplo, não acrescentando sempre uma dimensão superior, mas, ao contrário, da maneira simples, com força de sobriedade, no nível das dimensões de que se dispõe, sempre n-1 (é somente assim que o uno faz parte do múltiplo, estando sempre subtraído dele). Subtrair o único da multiplicidade a ser constituída; escrever a n-1. Um tal sistema poderia ser chamado de rizoma. (DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 13).

Entrelaçando-se com o pensamento de Souza ao dizer que tal qual essas extensões do caule em um platô formam a imagem de um emaranhado de linhas conectadas (2012), a Dança do Ventre vem se desenvolvendo como um modo de representação cujas técnicas, princípios e abrangência funcionam como essas linhas que se propagam *ad infinitum*, cada uma comportando o seu próprio devir. Sendo assim, não é possível precisar um ponto genealógico específico, visto que sua tradição se faz presente em povos das mais diversas origens. Da mesma forma, não é possível reduzi-la a conceitos essencialistas que não abarcam toda a sua complexidade multifacetada. Assim como um rizoma, onde é difícil precisar seu núcleo fundante ou central, a memória dessa linguagem de dança deve ser atribuída a cada povo, tribo ou civilização que acrescentou nela uma identidade, um vocabulário, uma linha que realimenta esse ciclo e que se desdobra de forma transnacional para outras regiões do planeta, transformando-se indefinidamente.

As implicações dessa representação como sendo fruto de uma experiência transnacional e, portanto, rizomática, repercutem, dentre outras consequências, numa imensa variedade de subdivisões do estilo. Esse caráter heterogêneo no que concerne ao desenvolvimento de novas ramificações da Dança do Ventre é um aspecto sustentado por inúmeras dançarinas pesquisadoras, dentre as quais Virginia Keft- Kennedy e April Rose Burnam e que corroboram com o posicionamento apresentado nesse trabalho.

Ademais, faz-se importante contextualizar historicamente a Dança do Ventre, realçando particularmente os séculos XVIII e XIX, período em que

ocorreram grandes mudanças políticas e culturais no Egito, perpassando também pelo século XX. O relevante intercâmbio entre as nações imperialistas e suas colônias durante esse período é um fator elementar de contaminação que implica na própria reorganização do estilo.

Não podemos deixar de salientar a concomitância do contexto supramencionado com a ascensão do Orientalismo, uma forma de pensar ocidental cujo campo de estudo toma como base uma unidade geográfica, cultural, linguística e étnica chamada de Oriente. (SAID, 2007). Para esse eixo temático será utilizada na pesquisa, dentre outras fontes, a obra **Orientalismo: O Oriente como Invenção do Ocidente** do crítico literário Edward Said. De sua obra podemos inferir que o pensamento orientalista funcionou como uma ferramenta conceitual para imaginar o outro de forma exótica e orientalizada, concepção que atingiu e moldou as próprias entranhas da Dança do Ventre tal qual a conhecemos (ou imaginamos conhecer) hodiernamente.

### **Contextualização Rizomática da Dança do Ventre: Agenciamentos e Orientalismo**

Nesta sessão propomos uma abordagem histórica da Dança do Ventre, elencando para fins desse artigo, os principais momentos a partir do final do século XVIII em que houve uma maior disseminação de suas tradições seminais para a porção ocidental do globo. Essa difusão teve como consequência a absorção de seus conceitos e significados por parte de outras culturas e sua posterior remodelação. Ora, conforme Edward Said, a história não é estática, é feita por homens e mulheres, e do mesmo modo ela também pode ser desfeita e reescrita. (2007). Da mesma forma, a dança enquanto movimento não implica na mera reprodução de formas estáticas, mas se consubstancia na própria possibilidade de criação e recriação a partir da experiência. É no próprio exercício da experimentação, do contato com o mundo exterior e com o outro que acontecem as mesclas que ressignificam e reescrevem a própria história. A esse respeito:

Dançar não significa reproduzir formas. A forma é fria, estática, repetitiva. É aventurar-se na grande viagem do movimento que é a vida; lançar-se na espiral dinâmica que nos tira do círculo neurótico



da repetição e da não-possibilidade de experiências primeiras. [...] Nosso corpo precisa de códigos para que possa se exprimir. Novos códigos nascidos, não da forma, e sim do movimento, devem surgir dentro de um processo de reclassificação interior de valores autênticos. Num passo subsequente, esses códigos irão comunicar-se com o mundo exterior. (VIANNA, 1984, p. 24).

Tal qual a sua história, a Dança do Ventre adquiriu um caráter heterogêneo possibilitado pelos atravessamentos culturais e sociais ao longo dos séculos a partir de fatores como migrações, imperialismo, guerras e globalização. O próprio nome atribuído à prática é carregado de generalizações e problematizações como veremos a seguir e revela, de forma incontroversa, como o âmbito ocidental intrincou-se nessa prática. Dessa afirmação podemos fazer um paralelo com os Princípios de Conexão e Heterogeneidade, os dois primeiros princípios utilizados por Deleuze e Guattari ao descrever um *fazer-rizoma*.

Segundo os autores franceses, diferente da árvore ou da raiz que fixam um ponto, uma ordem, qualquer ponto de um rizoma pode e deve ser conectado a qualquer outro (DELEUZE; GUATTARI, 2007). Dessa conexão as heterogeneidades se desenvolvem, uma vez que ao se conectar com qualquer ponto, suas características, produzidas a partir das conexões, só podem ser diversas. (SOUZA, 2012).

Da mesma forma que um rizoma não possui uma referência central ou hierárquica, inexistente na Dança do Ventre um vocabulário de movimento universalmente codificado e, portanto, uma tradição que se possa chamar de genuinamente clássica. Ela se conectou às redes de povos através de gerações e se configurou numa matriz transnacional de danças que existem no norte da África, Oriente Médio, Ásia Central, América do Norte e do Sul, leste da Ásia, África do Sul, Europa Oriental e Ocidental. (BURNAM, 2012). Embora praticantes, críticos e estudiosos proponham diversas interpretações acerca de suas origens, que incluem desde teorias ritualísticas até as relacionadas com a diáspora dos povos ciganos, uma análise rizomática poderá inferir que a modalidade vem sendo influenciada e construída a partir de contextos culturais e históricos diversos, todos igualmente imprescindíveis para a formação heterogênea do estilo. Destarte, como um rizoma “não cessaria de conectar cadeias semióticas, organizações de poder, ocorrências que remetem às artes,

às ciências, às lutas sociais” (DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 15), também a Dança do Ventre perfaz-se numa cadeia de significações que como um rizoma, aglomera elementos muito diversos.

Enquanto realidade complexa, as conexões transnacionais que envolveram a Dança do Ventre tornaram-na uma linguagem cujos componentes coexistem em movimento formando agenciamentos múltiplos. Como exemplo, cita-se um movimento básico de seu vocabulário, conhecido mundialmente pelo nome de *maya* e cujo significado é fruto do entrelaçamento das experiências entre Oriente Médio e Estados Unidos. Essa é uma linha que conecta a dançarina egípcia Maya Medwar, cuja execução perfeita do movimento levou a dançarina norte-americana Jamila Salimpour a batizá-lo em sua homenagem e cuja repercussão alcançou níveis globais a partir da publicação de seu famoso manual<sup>36</sup>. Esse movimento consiste em projetar alternadamente e de forma circular os dois lados do quadril para cima e para baixo, perfazendo a trajetória do símbolo do infinito. Embora seja inegavelmente um dos movimentos mais populares associado ao léxico oriental da dança, sua terminologia é fruto do agenciamento feito por uma dançarina norte-americana no final da década de 50. Nessa época, com o crescente interesse dos estadunidenses pela cena oriental, seja na música ou dança, as casas noturnas e restaurantes mediterrâneos e orientais se expandiram passando a importar muitos artistas do Oriente Médio. Com a explosão de bares e o sucesso desse tipo de negócio, Jamila entrou em contato com uma grande variedade de artistas árabes e dançarinas cujas técnicas foram compiladas em seu famoso *Danse Orientale*. Essa publicação acabou difundindo globalmente uma terminologia de movimentos utilizada não só nos Estados Unidos, mas também nos próprios países árabes.

Quando começamos a trabalhar com as dançarinas egípcias que vieram para a cidade - digamos, Siham, aquela que abriu o *Fez*<sup>37</sup> - todos tentávamos dançar como ela o máximo que podíamos. Então

---

<sup>36</sup> Jamila Salimpour desenvolveu pela primeira vez nos Estados Unidos um formato que facilitou a aprendizagem e possibilitou a difusão da Dança do Ventre que até aquele momento, sequer possuía um repertório com terminologia própria. Esse formato fora compilado em 1978 no manual intitulado *Danse Orientale*.

<sup>37</sup> *Fez* foi o primeiro clube noturno árabe inaugurado Vermont. Segundo Jamila Salimpour, até a abertura do *Fez*, Los Angeles nunca tinha ouvido música árabe autêntica ou visto a dança oriental pura. (SALIMPOUR, 1994, tradução nossa).

havia Maya Medwar, é claro, e depois Zenouba... eu aprendi observando e tentando imitar. Mas quando essas pessoas não estavam lá, você tentava permanecer o mais próximo possível do estilo delas... você fazia variações sobre o tema. (EL SAFY, 1994, tradução nossa).

Dentro ainda dos princípios da conexão e heterogeneidade, Deleuze e Guattari tecem interessante análise acerca da linguística que segundo eles “mesmo quando se pretende ater-se ao explícito e nada supor da língua, acaba-se permanecendo no interior das esferas de um discurso que implica ainda modos de agenciamento e tipos de poder sociais particulares”. (2000, p. 14). A língua é, portanto, outro exemplo de um múltiplo agenciamento, possuidor de significados que vão além dos que são meramente expressos, não se limitando ao que se diz, não se fechando em si mesmo, mas trazendo consigo conteúdos infindos e uma realidade essencialmente heterogênea conectada a conteúdos semânticos e pragmáticos de enunciados, agenciamentos coletivos de enunciação e a toda uma micropolítica do campo social. (2000).

Conectemos assim, de forma rizomática, esse esclarecimento importante acerca da língua com a terminologia mais utilizada dessa dança, ela própria vinda do termo francês *Danse Du Ventre*. Nada poderia ser mais heterogêneo do que a atribuição da terminologia francesa a um conjunto de práticas de movimentos cujo senso comum o endereça precipuamente ao Oriente Médio e Norte da África. Consideramos, todavia, que muitos são os nomes<sup>38</sup> atribuídos a essa prática e que cada um deles guarda em si uma variante específica, sofre influência com outros estilos e se conectam com determinados contextos históricos. Seria imprudente desconsiderar todas essas significâncias pois todas elas emprestaram de forma intercambiável sua contribuição para consolidar o que a prática atualmente significa. Acerca desse assunto há muito a ser discutido, no entanto, para esse artigo em específico, analisaremos o termo que mais se popularizou a nível mundial.

Dança do Ventre, segundo Burnam, “é uma tradução do termo francês *Danse du Ventre*, usado pelos soldados franceses para descrever as danças

---

<sup>38</sup> Esses nomes incluem: *raqs sharqi*, *raqs baladi*, *raqs arabi*, *raqs Masri*, belly dance, dança oriental, *cabaret*, dança dos *ghawazi* e *awalim / almeh*, dança do Oriente Médio, *tsifteteli* grego, dança do ventre *Kocheck* e *khawal* turcos, dança do ventre tribal, fusão tribal, dança do ventre teatral, dança do ventre moderna, dança do ventre gótica, estilo tribal americano de dança do ventre, estilo tribal de improvisação, dentre outros. (BURNAM, 2012, p. 21).

que eles testemunharam durante o período da sua conquista colonial na Argélia, Tunísia e outras regiões do Oriente Médio.” (2012, p. 22). Após a campanha francesa, artistas de Dança do Ventre foram trazidos pela primeira vez para o Ocidente para fazer parte das exposições de Feiras Mundiais<sup>39</sup>, em específico as Exposições Internacionais de Paris de 1889 e a do Centenário da Filadélfia de 1876. Entretanto, foi somente na Feira Mundial de Chicago em 1893 que houve a sua primeira aparição pública formal nos Estados Unidos, comercializada pelo empresário do ramo do entretenimento Sol Bloom.

Aos 19 anos Sol Bloom encantou-se com as apresentações de artistas argelinos e sírios ao presenciá-los na Exposição Internacional de Paris e logo vislumbrou uma forma de fazer bastante dinheiro com esse tipo de apresentação na América. Ele traduziu o termo francês para o inglês *Belly Dance*<sup>40</sup>, adquiriu os direitos de apresentação do grupo argelino da concessionária francesa e estreou alguns anos depois na Feira Mundial de Chicago alcançando grande sucesso financeiro com o investimento. Essas Feiras Mundiais consistiam em grandes exposições etnológicas que dividiam os povos por suas regiões geográficas utilizando um discurso imperialista de distinção binária entre povos evoluídos e involuídos/ civilizados e primitivos.

Na Feira Mundial de Chicago, na porção conhecida como não evoluída e atrasada foram colocados os povos africanos, orientais e latino-americanos. Na porção evoluída chamada de *White City* [Cidade Branca], reunia-se as exposições dos Estados Unidos e todos os países considerados civilizados pelos organizadores. (GIMENES, 2017). As diferenças dentro dessas mostras étnicas pseudocientíficas eram acentuadas ainda mais nos espaços que se destinavam a segmentos mais específicos como vilas e ruas. Uma dessas áreas foi especialmente idealizada por Sol Bloom e exibia a atração de maior popularidade da Feira: na *Street in Cairo* [Rua do Cairo] aconteciam as apresentações das dançarinas e artistas argelinos, sírios e egípcios, dentre outros. Longe de ser uma demonstração autêntica dos modos e costumes dos povos do Oriente Médio e Norte da África, a Rua do Cairo não passava de uma galeria *fake* [falsa] construída a partir da ideologia imperialista que adjudicava

---

<sup>39</sup> As feiras ou exposições mundiais em Londres (1851), Paris (1855, 1867, 1889) e Chicago (1893) estavam ligadas às revoluções industriais na Europa e na América do Norte e à expansão colonial na África, Ásia e América Latina (Nieuwkerk 1995, p. 41).

<sup>40</sup> *Belly* em inglês significa ventre, barriga. Daí vem o termo “Dança do Ventre”.

dentre outros valores o da supremacia racial caucasiana. Não havia preocupação em forjar a realidade, todos os recursos eram válidos desde que fossem coerentes com o discurso colonizador e gerasse lucros para os empresários e líderes de negócios em Chicago. Em sua biografia, Sol Bloom discorre sem nenhum embaraço que:

Eu tinha negócios em mente. De todas as exposições da feira, eu achei as colônias francesas as mais fascinantes, e a minha favorita era a vila argelina. Duvido muito que alguma coisa parecida com isso tenha sido vista na Argélia, mas ao mesmo tempo eu não estava preocupado com insignificâncias. (...) Eu sabia que nada como esses dançarinos, acrobatas, comedores de vidro e engolidores de escorpiões já havia sido visto no Hemisfério Ocidental, e tinha certeza de que poderia fazer uma fortuna com eles nos Estados Unidos. (1948, p. 107, tradução nossa).

Foi dentro desse cenário induzido pelo pensamento colonizador que não só a terminologia ocidental se associou à dança, mas também todo um estigma de exotismo e sensualidade. Os essencialismos impregnados à terminologia atestam a imersão dessa forma de arte em uma cultura ocidental e sua absorção no que Karayanni definiu como “discurso heterossexista masculino” já que o termo *Danse du Ventre* denota a conquista colonial francesa da Argélia e da Tunísia, além de outras regiões do Oriente Médio, estando repleta da busca heterossexual dos soldados imperiais pela realização hedonista dos corpos dos súditos colonizados. (2004). Diante do que outrora fora exposto, o que seriam esses aspectos senão a materialização dos “modos de agenciamento e tipos de poder sociais particulares” (DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 14) que se fizeram marcantes nessa linguagem de dança? A partir de uma análise rizomática infere-se, portanto, que embora a terminologia “Dança do Ventre” não represente de modo algum a universalidade das “cadeias semióticas de toda natureza” (DELEUZE; GUATTARI, 2000, p.14) que estão a ela conectadas, essa é a codificação que se tornou a mais dominante.

Outrossim, afirmar a existência de um discurso dominante é supor a existência de outro subalternizado, pensamento dicotômico objurgado através do 3º princípio rizomático chamado pelos autores franceses de Princípio da Multiplicidade. Deleuze e Guattari afirmam que diferente da estrutura arborescente, num rizoma inexiste uma unidade pivotante, havendo somente linhas. As linhas dentro de um rizoma carregam em seu devir suas próprias

heterogeneidades, e por serem elas mesmas múltiplas promovem o rompimento da dicotomia uno/múltiplo. Uma multiplicidade não tem, segundo os autores, “nem sujeito nem objeto, mas somente determinações, grandezas, dimensões” (2000, p. 15).

Essa crítica ao pensamento dicotômico também é coerente como o disposto por Edward Said em sua obra **Orientalismo: O Oriente como Invenção do Ocidente** ao enfatizar que a sociedade só pode ser compreendida em conjunto. (2007). Para Said, o Oriente não é um fato inerte da natureza, não estando meramente ali, assim como o próprio Ocidente tampouco está apenas ali. (2007). Com uma perspectiva absolutamente rizomática, Orientalismo torna difusa a separação entre Ocidente/Oriente, desconstruindo o binarismo entre essas “rematadas ficções” que, segundo o autor, se prestam facilmente à manipulação e à organização das paixões coletivas. (2007).

Ora, o pensamento orientalista predominante no século XIX fora utilizado como uma ferramenta ideológica de dominação pelas potências imperiais para subjugar as nações colonizadas atribuindo-lhes uma imagem distorcida e essencialista, pertinente a manutenção desse sistema dicotômico. Isso significava, dentre outros aspectos, reforçar polarizações territoriais e reducionistas atribuindo ao “outro”, diferente de “nós”, noções estereotipadas que celebravam a excepcionalidade ocidental em detrimento das outras culturas vistas sempre com desprezo e descaso. (SAID, 2007). Foi exatamente no contexto das Feiras Mundiais - locais de proliferação e aplicação das máximas orientalistas - que a Dança do Ventre fez as suas primeiras aparições na Europa e Norte da América. Por essa razão, a sua imagem está profundamente enraizada e conectada ao modo colonial e patriarcal de ver o “outro” como é bem exemplificado nesse relato pessoal do já supramencionado empresário Sol Bloom:

É lamentável- ou se alguém optar por discordar, é pelo menos um fato - que a maioria das pessoas lembram mais da reputação da *danse du ventre* do que da dança em si. Isso é muito compreensível. Quando o público soube que a tradução literal era “dança do ventre”, eles concluíram deliciosamente que deveria ser indecente e imoral. (...) Quando se degradou e vulgarizou, começou a adquirir a reputação que sobrevive até hoje - a de uma dança grosseira e

sugestiva (...). Inconscientemente, contribuí com um ingrediente essencial para o sucesso da versão bastarda da *danse du ventre*. (BLOOM, 1948, p. 135, tradução nossa).

### **A Dança do Ventre enquanto prática intermidiática e feminista**

A imagem associada pelo senso comum à Dança do Ventre é inegavelmente um produto do discurso orientalista. A dicotomia Oriente/Ocidente e toda sua estereotipação imagética estão contextualizadas na expansão colonialista a partir do século XVIII que endossaram as políticas imperialistas e teorias racialistas sobretudo durante o século XIX e meados do XX. Esse pensamento deixava claro a antítese existente entre um Oriente exótico, selvagem, e aberto aos deleites sensoriais em franco contraste com uma Europa modesta, bem comportada e racional. Ao ser finalmente exportada para o restante do globo, essa dança passou a refletir as atribuições orientalistas, incorporando cada vez mais características que fossem aprazíveis ao olhar ocidental.

Outrossim, com o advento das novas tecnologias do início do século XX, a Dança do Ventre passa a ser retratada de forma cinematográfica por *Hollywood* que potencializa e exhibe seus traços já hibridizados pela estética ocidental, difundindo-os com enorme velocidade por todo o mundo. Desse intercâmbio surge uma imagem da Dança do Ventre cuja atração não só refletiu na sociedade de classe média americana como foi reterritorializada na dança não-cinematográfica das casas noturnas, cafés, bares e hotéis do Cairo e outras cidades importantes.

O contato com o Ocidente também fez com que a Dança do Ventre passasse a ser cortejada no circuito artístico e do show *business*. De uma dança de entretenimento apresentada exclusivamente nas ruas ou no seio doméstico, ela passou a figurar em grandes anfiteatros e cassinos através de espetáculos com elaborados efeitos cenográficos, figurinos sofisticados e coreografias cada vez mais complexas. No Egito, na década de 20, o *Casino Opera House* da atriz síria Badia Massabni, famoso por apresentar Tahia Carioca e Samia Gamal, ícones da dança egípcia e populares estrelas do cinema egípcio, também já apresentava um formato de apresentações dessa natureza. (BURNAM, 2012). É dessa época que surge o figurino composto por

bojo, cinturão e saia que se tornou praticamente a marca registrada do estilo. Mais recentemente, cita-se como exemplo a turnê estadunidense *Bellydance Superstars*<sup>41</sup> e os espetáculos brasileiros Noites no Harém<sup>42</sup> organizados pela casa de chá paulistana *Khan El Khalili*.

A nova configuração da Dança do Ventre incluiu transformações não só em sua estética visual e no espaço por ela ocupado, mas principalmente nos movimentos técnicos que lhe passaram a ser atribuídos. A Dança do Ventre passou a ser formalmente desenvolvida em escolas especializadas e novas práxis foram a ela incorporadas, a despeito de uma postura mais alongada, meia ponta e giros do Ballet, técnicas de pernas e braços do Flamenco, elementos de Tango, Valsa, dentre outros. Ademais, para fins de entretenimento e suprimindo a liberdade criativa das dançarinas, uma nova gama de acessórios passaram a fazer parte do seu repertório como por exemplo o uso de véus, espadas e até mesmo serpentes.

As mudanças chegaram a ser tão impactantes que novas variações e denominações surgiram a partir das mesclas com outras modalidades a exemplo do formato conhecido como *American Tribal Style BellyDance* [Estilo Tribal Americano de Dança do Ventre], recentemente redesignado para *FatChance® Style*<sup>43</sup> [Estilo *FatChance®*]. Descendência direta da Dança do Ventre, cujo parentesco define inclusive sua nomenclatura, remete a uma colagem heterodoxa não só de outros estilos antigos, embora não se refira a nenhuma tribo em particular, como também à experiência ordinária e contemporânea de seus praticantes. O caráter plural do Estilo Tribal Americano de Dança do Ventre estimula e fomenta sua constante desconstrução e adaptação com outras linguagens artísticas gerando no início do século XXI o *Tribal Fusion Bellydance* [Dança do Ventre de Fusão Tribal], conhecido como

---

<sup>41</sup> *Bellydance Superstars* foi o grupo idealizada por Miles Copeland, um experiente produtor da indústria do entretenimento de *Hollywood* que alcançou dimensão mundial principalmente no início dos anos 2000 revelando dançarinas famosas no circuito da Dança do Ventre e suas variações como Rachel Brice e Jillina.

<sup>42</sup> As Noites no Harém são espetáculos de Dança do Ventre que surgiram em 1998 organizados pela Casa de Chá *Khan El Khalili* sob a direção do empresário e também artista Jorge Sabongi. Os shows foram montados a partir da sugestão da dançarina brasileira Soraia Zaied, atualmente radicada no Egito.

<sup>43</sup> O *FatChanceBellyDance®* é o grupo dirigido por Carolena Nericcio-Bohlman, considerada a mãe do Estilo Tribal Americano de Dança do Ventre e se formou em 1987 quando um grupo entusiasmado de suas alunas expressou o desejo de se apresentar publicamente. O termo *fat chance* significa “sem chance” e é uma resposta feminista que nega o desejo masculino por shows privados, pedido frequentemente ouvido por mulheres que praticam a Dança do Ventre.



um de seus principais desdobramentos. Uma de suas características mais notórias é justamente uma interação rizomática entre diferentes mídias, somando-se à Dança do Ventre outros estilos de dança, música, dramaturgias, dentre outros procedimentos artísticos.

Nesse sentido, o fenômeno da Intermidialidade é bem definido por Daniella Aguiar como sendo a relação entre diferentes mídias, termo que compreende não apenas os meios de comunicação ou as mídias tecnológicas, mas também os diferentes tipos de artes, considerando não apenas seus materiais, mas também sua história e convenções. (2017). Assim, ao expandir o vocabulário padrão do Estilo Tribal Americano de Dança do Ventre a partir da incorporação de movimentos de danças urbanas e contemporâneas ao seu léxico, relacionar diversas vertentes da música eletrônica como o *breakbeat* e *dubstep* à linguagem tradicional da Dança do Ventre, trabalhar em colaboração com DJs, incorporar temas teatrais em suas apresentações, a Dança do Ventre do final do século XX e início do XXI passa também a transforma-se num múltiplo intermediário. Nesse sentido destacam-se os trabalhos pioneiros *Silent Sirens* da dançarina libanesa e residente nos Estados Unidos Frédérique, cuja produção de palco reinventou e encenou filmes mudos a partir da releitura da Dança do Ventre e *Le Serpent Rouge* do grupo *The Indigo*. *Le Serpent Rouge* promoveu uma verdadeira justaposição entre artes, inter-relacionando Dança do Ventre, Teatro Burlesco e música *Ragtime*, bem como recursos como a paródia e pantomima. Tanto nas obras *The Silent Sirens* quanto em *Le Serpent Rouge* reconhecem-se elementos que demonstram o amálgama rizomático entre a Dança do Ventre e outras mídias.

Toda essa efervescência e liberdade criativa que passa a contaminar a comunidade da Dança do Ventre traz consigo questionamentos acerca de seu viés orientalista. Os desdobramentos intermediários da Dança do Ventre citados acima, rizomas do Estilo Tribal Americano de Dança do Ventre, se contextualizam num período de mudanças de paradigmas suscitados pelos movimentos feministas (em especial a sua 2ª onda, nos Estados Unidos), em que o olhar patriarcal e sexualizante começa a ser desafiado pelo uso das mesmas imagens que objetificavam a dançarina. Repensa-se a Dança do Ventre de forma a torná-la mais autêntica para as identidades particulares de seus praticantes, expressando um espectro mais fluido de gênero e

sexualidade, além de permitir o acesso a uma gama mais ampla de qualidades emotivas.

Outras mudanças significativas foram um maior engajamento da comunidade da dança em movimentos sociais com a presença de performances em espaços políticos e de resistência das minorias, um maior destaque nas apresentações coletivas em detrimento dos solos, o próprio figurino passou a ser repensado de forma a driblar a erotização exposta nas vestes, dentre outros inúmeros recursos que começaram a ser adotados de forma a ressignificar o orientalismo tão impregnado à prática. Corpos de todos os biotipos físicos, idades e gêneros passam a ser cada vez mais vistos e é justamente essa exposição que os empodera. Os dançarinos se sentem mais atraentes e confiantes a partir de sua prática, seja pela exposição de seus corpos treinados através de festivais e eventos públicos, seja pelo potencial transformador acessado ao ter o domínio de suas próprias sexualidades ou ainda pela adoção de nomes artísticos exóticos que expandem as suas noções de identidade.

### **Considerações Finais**

A Dança do Ventre é, assim, um agenciamento de elementos múltiplos que se desenvolveu de forma transnacional ao longo dos séculos e continua ainda hoje a se reinventar. É um mecanismo vivo que se organizou a partir do atravessamento de inúmeras linhas e cadeias semióticas, a exemplo de discursos ideológicos, fatores socioeconômicos, processos políticos e culturas heterogêneas. Não há como pensar a Dança do Ventre isolando essa prática a um único período histórico, vocabulário, a uma única etnia, povo ou nação, mas sim de forma rizomática aglomerando todas as suas multiplicidades sem binarismos ou polarizações.

Pensar dessa forma é entender que o mesmo orientalismo do século XIX impregnado em sua imagem se ressignificou numa estratégia feminista e intermediária de revolução sexual dos corpos no século seguinte. Esse mesmo caráter que objetifica é o mesmo que transforma a Dança do Ventre num veículo de empoderamento sendo o desempenho dessa tensão, segundo

Burnam, o fator que permite a permanência da Dança do Ventre como interessante e relevante para muitas pessoas em todo o mundo. (2012).

Diante de toda essa multiplicidade, somente uma definição rizomática poderia justificar sua própria existência, acolhendo todas (e igualmente relevantes) suas diversas características e manifestações. De fato, ela continua a se ressignificar e atrair milhares de praticantes em todo planeta não por ser uma linguagem fixa e imutável, mas justamente por ser, parafraseando Deleuze e Guattari, esse concurso de dialetos, de patoás, de gírias e de línguas especiais. (2000).

## Referências

AGUIAR, D. Dança e Intermidialidade: Relações, Convenções e Fronteiras. **Seminário Internacional Trans-In-Corporados**. Rio de Janeiro: v.02, 2017. Disponível em: <<https://proceedings.science/trans-in-corporados-2017>>. Acesso em 15/07/2020.

BARRETO, R.; CARRIERI, A. e ROMAGNOLI, R. O rizoma deleuze-guattariano nas pesquisas em Estudos Organizacionais. **Caderno EBAPE.BR**. Rio de Janeiro: volume 18, 2020.

BLOOM, S. **The Autobiography of Sol Bloom**. Nova York: G.P. Putnam's Sons, 1948.

BURNAM, A. R. **Bellydance in America: Strategies for Seeking Personal Transformation**. Dissertação de Mestrado, Artes em Cultura e Performance, Los Angeles, Universidade da Califórnia, 2012.

CABRAL, C. & BORGES, D. Rizoma: uma introdução aos Mil Platôs de Deleuze e Guattari. **Revista Crítério**. Santos: n. 4, 2005.

DELEUZE, G. & GUATTARI, F. **Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia**. Vol. I. São Paulo: Editora 34, 2000.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. **Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia**. Vol. V. São Paulo: Editora 34, 1997.

DIAS, F. & NASSIF, M. Migração conceitual e patologia metodológica: análise da incorporação do conceito rizoma aos estudos da Ciência da Informação. **Perspectivas em Ciência da Informação**. Belo Horizonte: volume 18, n.2, p.147-166, 2013.

EI SAFY, S. Shaping a Legacy: A New Generation in the Old Tradition. **The Best of Habibi Magazine**. Vol. 13, N. 4, 1994. Disponível em: <<http://thebestofhabibi.com/vol-13-no-4-fall-1994/jamila-salimpour/>> Acesso em: 25/03/2020.

GIMENES, G. X. A Exposição Universal de Chicago (1893): reflexões sobre o lugar dos Estados Unidos no mundo na virada do século XIX para o XX. **Revista Eletrônica da ANPHLAC**, ISSN 1679-1061, N°. 22, p. 147-181, Jan./Jun., 2017. Disponível em: <<http://revistas.fflch.usp.br>>. Acesso em: 15/03/2020.

HAYNES-CLARK, J. L. **American Belly Dance and the Invention of the New Exotic: Orientalism, Feminism, and Popular Culture**. Dissertação de mestrado, Artes, Universidade Estadual de Portland, Oregon, 2010.

KARAYANNI, S. S. **Dancing Fear and Desire: Race, Sexuality, and Imperial Politics in Middle Eastern Dance**. Waterloo: Wilfred Laurier University Press, 2004.

KEFT-KENNEDY, V. **Representing the Belly - Dancing Body: Feminism, Orientalism and the Grotesque**. Tese de doutorado, Filosofia, Universidade de Wollongong, Austrália, 2005.

Nieuwkerk, K. V. **A Trade Like Any Other: Female Singers and Dancers in Egypt**. Austin: University of Texas Press, 1995.

SAID, E. W. **Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SALIMPOUR, J. From many tribes: the origins of Bal Anat. Anatomy of a belly dance troupe. **The Best of Habibi Magazine**. Estados Unidos: volume 17, Número 3, 1999. Disponível em: <<https://www.salimpourschool.com>>. Acesso em: 13/04/2020.

SALIMPOUR, J. Antoinette Awayshak and “La Belle Epoch”. **The Best of Habibi Magazine**. Estados Unidos: volume 13, Número 3, 1994. Disponível em: <<http://thebestofhabibi.com/vol-13-no-3-summer-1994/antoinette-awayshak/>>. Acesso em: 10/05/2019.

SALIMPOUR, J. 1876: The First Ripples of Belly Dance on America’s Shores. **The Best of Habibi Magazine**. Estados Unidos: vol. 12, N.4, 1993. Disponível em: <<http://thebestofhabibi.com/4-vol-12-no-4-fall-1993/1876-2/>>. Acesso em 10/04/2020.

SOUZA, R. M. de. Rizoma deleuze-guattariano: representação, conceito e algumas aproximações com a educação. **Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação**. Brasília: n. 18, 2012.

VIANNA, K. Dançar o movimento da vida. **Revista Lua Nova**. São Paulo: volume 1, n. 3, 1984.

## **DANÇAS POPULARES: O LUGAR DE FALA DAS MESTRAS E SEUS DESDOBRAMENTOS**

Alcinéia Soares dos Santos (UFBA)  
Maria de Lurdes Barros da Paixão (UFRN)

### **Introdução**

O presente estudo propõe abordar o protagonismo de mulheres que ocupam o papel de mestras das Danças Populares, enfatizando seu lugar de fala. Trata-se de uma pesquisa embrionária de mestrado, que objetiva entender o porquê do número reduzido de mestras. Na conjuntura social vigente, grande parte do público feminino, destacando-se aqui as artistas de diversos segmentos, tem se rebelado contra as opressões sociais que impõem relações de poder em que a mulher é pensada não a partir de si, mas em comparação com o homem, em oposição a ele. Tal determinismo pode ser explicado pela tradição cultural do patriarcado, sistema de dominação masculina que invade todos os espaços sociais.

Os grupos de Danças Populares corroboram com essa afirmativa, visto que apesar da expressiva presença feminina, a maioria tem no comando um mestre. Estudar as relações de gênero nesse âmbito poderá contribuir à reflexão sobre a presença do número de mestras que atualmente se mostra inexpressivo diante da maioria esmagadora de mestres. Espera-se, também, que este estudo possa ser um dos detonadores de mudanças quanto à maior participação feminina em grupos de Danças Populares. Tendo em vista que “a questão de gênero é importante em qualquer canto do mundo. É importante que comecemos a planejar e sonhar um mundo diferente” (ADICHIE, 2017, p.28).

Ainda que seja crescente a ocupação de mulheres na liderança dessas entidades como no Coco<sup>44</sup>, e que em algumas delas, estejam em maioria,

---

<sup>44</sup>Dança de conjunto e de umbigada conhecida em todo o Norte e Nordeste do Brasil, em cuja coreografia básica os participantes formam filas ou rodas e executam o sapateado característico, respondem o coco, trocam umbigadas entre si e com os pares vizinhos, e batem palmas, marcando o ritmo. Disponível em: <<http://www.cnfcp.gov.br>>. Acesso em 27 Set. 2020.

como no Samba de Roda<sup>45</sup>, a presença masculina ainda se impõe. Suscitar este questionamento, em relação à participação das mulheres, pode acarretar ações políticas internas que visem a superação de posições, abrindo o debate para entender os processos que contribuíram para essa determinação, que poderiam repercutir no posicionamento delas nos demais setores sociais.

Para tanto, torna-se crucial discutir o lugar de fala, ou seja, o lócus social das mulheres integrantes das "diferentes manifestações dançantes provenientes das expressões da Cultura Popular, como o bumba-meu-boi<sup>46</sup>, o cavalo marinho<sup>47</sup> e o maracatu<sup>48</sup> [...]" (NEVES, 2016, p. 27). Outrossim a cultura popular aqui deve ser entendida "como aquela vivida e criada pelas classes populares tanto na atualidade como no passado" conforme Paulino (2015, p. 261). O que para Souza (2017) seria a Cultura do povo:

A cultura do povo representa tudo que o caracteriza e o une: mitos, ritos, cantos, danças, brincadeiras, arquétipos, instrumentos, objetos, símbolos, culinária, ofícios, ciências de cura, expressões artísticas e artesanais, sua tradição e tudo o que faz parte da sua vida. (p. 9).

Entender o próprio lugar de fala, incentiva o ativismo importante na luta contra o assédio, abusos de poder, consequência do sexismo, despertando a consciência política. Sendo a classe popular brasileira formada majoritariamente pela população negra, emerge analisar tal questão do ponto de vista do feminismo negro defendido por Djamilia Ribeiro (2019, p. 34) que afirma: "existe um olhar colonizador sobre nossos corpos, saberes, produções

<sup>45</sup> Samba com formação em círculo. Foi descrita por Hildegardes Vianna com os participantes batendo palmas e cantando. Os dançarinos se deslocam para o meio da roda dançando como se estivesse afagando o chão, gingando o corpo, agitando os braços e com umbigada para troca de solista. Alguns pesquisadores observam que o samba-de-roda guarda semelhanças com o coco. (Ídem).

<sup>46</sup> Folgado do boi registrado no Maranhão e em outras localidades nordestinas. No Maranhão, onde o folgado permanece excepcionalmente amplo e vivaz, os numerosos e diferentes grupos distinguem-se por um conjunto de características que configuram "sotaques" próprios, segundo a denominação nativa. Disponível em: <<http://www.cnfcp.gov.br/>>. Acesso em 27 de Set. 2020.

<sup>47</sup> Folgado cujos foliões usam vestimentas com inspiração ameríndia, empunham arco e flecha e executam bailado que simula ataque e defesa. Desfila no carnaval, com registro nos estados da Paraíba, de Pernambuco, do Rio Grande do Norte, de Alagoas e Minas Gerais. (Ídem)

<sup>48</sup> Folgado inspirado na tradição africana, com seus préstitos que saem em cortejo nos dias de carnaval. O rei e a rainha desfilam sob um pátio e com uma boneca que é levada por "dama da corte", cantando e dançando, ao som de instrumentos, geralmente, de percussão. (Ídem)

e, para além de refutar esse olhar, é preciso que partamos de outro ponto". Deste modo, essas reflexões sinalizam a necessidade de enfrentar a universalização da categoria mulher e focalizar as particularidades nas relações de gênero que atinge as mulheres negras distinguindo sua classe social de origem, bem como sua etnia.

O ativismo de mulheres negras, ao construírem esferas de influência do feminino negro, por sua vez, afeta as percepções das escolhas políticas e econômicas que lhes são oferecidas pelas estruturas opressivas, influencia ações de fato tomadas e, em última instância, altera a natureza da opressão vivenciada por elas. (COLLINS, 2017, p. 115).

A partir dessas análises busca-se situar a mestra como líder comunitária capaz de encorajar a luta a favor do empoderamento feminino na condição social. Sua ação junto ao grupo, em prol da libertação das mulheres desse sistema de opressão, é capaz de promover conquistas e garantia de direitos sociais. Trata-se, portanto, de destacar sua postura ativista, ao expandir a compreensão da arte, aqui representada, pelas Danças Populares, que não deve ser vista apenas como estética, mas como propulsora de transformações sociais.

### **Minoria x Maioria**

A expressiva participação feminina nos grupos tradicionais de Danças Populares não reflete a realidade do número de mestras que se apresenta reduzido em relação a dos mestres. Apesar do número cada vez mais crescente de mulheres nas lideranças em algumas manifestações como o Coco e que sua representatividade no samba de roda seja historicamente significativa, essa ocupação ainda é inexpressiva quando considerado o conjunto dessas agremiações. De acordo com Augusto (2019), o Maracatu conheceu sua primeira mestra há apenas 12 anos, Mestra Joana, a primeira mulher a comandar uma nação de baque virado, manifestação afrodescendente do Estado de Pernambuco.

Emerge discutir como as relações de gênero se configuram nesse contexto a fim de compreender essa disparidade, a partir do levantamento de quais espaços estão reservados às mulheres, não apenas no âmbito social

mais abrangente, mas mais especificamente, na cultura popular. É comum a participação feminina enquanto corpo brincante ou nos bastidores, como costureiras na confecção das indumentárias e artesãs na construção de objetos cênicos, acessórios e ornamentações. Atividades essas de grande valor, dada a sua importância não apenas na imagem levada ao público nos cortejos, como para sua legitimação frente às contrapartidas do poder público, visto que muitos desses grupos que recebem incentivo fiscais de instâncias públicas precisam apresentar resultados satisfatórios para mantê-los.

Essas mulheres estão na linha de frente nos cortejos, expressando o trabalho artístico desenvolvido ao longo do ano, se dividindo entre trabalhos domésticos e trabalhos remunerados onde também experienciam as consequências do sexismo. A participação nesses grupos que podem representar para elas um subterfúgio para as mazelas sociais que atingem as mulheres, assim como as demais esferas sociais, têm reduzido seu lugar de fala a determinadas atividades. Percebe-se, desse modo, que as relações de gênero nos grupos tradicionais de Danças Populares têm reproduzido as opressões vivenciadas pelas mulheres nos diferentes setores sociais.

Buscar compreender como são estabelecidas e quais as estratégias envolvidas no seu enfrentamento, é o caminho a ser trilhado. Nesse sentido, é pertinente entender os processos que possibilitaram esse lugar de destaque, compreender a resistência presente nos grupos que mantêm a tradição do homem à frente dos trabalhos, identificar qual linguagem de Danças Populares que cada um faz parte, para verificar as semelhanças e contrapontos com as práticas sexistas de outras esferas sociais, como o mundo do trabalho, a fim de perceber, como essa arte reproduz essas relações de poder e de que forma pode viabilizar o modus operandi de resistência às opressões.

### **Tradição cultural x tradição patriarcal**

Assim como nas demais instituições sociais onde as relações de poder têm sido explicadas a partir do patriarcado, há forte indícios de que esse fenômeno seja a razão que faz prevalecer a figura dos mestres em detrimento das mestras nos grupos tradicionais de Danças Populares. Esse sistema social de dominação masculina, sobre as mulheres, se estrutura de modo a



determinar uma distribuição desigual do exercício do poder. “[...] É caracterizado por uma autoridade imposta institucionalmente, do homem sobre mulheres e filhos no ambiente familiar, permeando toda organização da sociedade, da produção e do consumo, da política, à legislação e à cultura”. (BARRETO, 2004, p. 64).

Numa premiação para reconhecimento de novos mestres e mestras da Cultura Popular, realizado pela prefeitura Estado do Ceará em 2018, intitulado “Tesouros Vivos da Cultura”, com o intuito de ampliar o número de mestres da cultura, dos 11 contemplados, apenas 3 são mulheres. Esta premissa revela a hegemonia masculina nesse contexto que pode ser explicada por uma tradição calcada no patriarcado<sup>49</sup>.

Em qualquer lugar que se apresente urge denunciá-lo posto que (não há lugar privilegiado da resistência...todo e qualquer lugar pode ser um lugar onde irrompe uma resistência, uma reviravolta, uma torsão, uma inflexão.)<sup>50</sup>. Seja, na família, no mercado de trabalho ou nos demais espaços públicos em que a mulher frequente, como nos grupos culturais, denunciar a dominação masculina e analisar as relações homem-mulher delas resultante deve ser a atitude ética.

Entendendo que falar em cultura popular é dá ênfase ao modo de ser e sentir que seja típico de uma população, suas características e seu patrimônio. A mensagem política pode ser a da transformação dessas relações sociais (SANTOS, 2006, p. 52).

É pertinente evidenciar a participação feminina não apenas enquanto corpo brincante ou artífices, mas, também, enquanto sujeitos políticos capazes de fomentar a luta contra a opressão de gênero, a favor do empoderamento. "Empoderar-se equivale, num nível bem expressivo do combate, a possuir alternativa (s), sempre na condição de categoria social". (SAFFIOTI, 2004, p.14).

<sup>49</sup> Conheça os novos mestres e mestras da cultura. Disponível em: <<https://tinyurl.com/yxccqgu8>> Acesso em: 02 nov. 2019.

<sup>50</sup> Tese sustentada por Peter Pål Pelbart no Mini-Curso Política e Subjetividade do Projeto Caro Leitor promovido pelo Sesc de Minas Gerais no Palladium em Julho de 2006. Publicado no YouTube em 11 de Jan 2017. Disponível em <https://youtu.be/pR77ButL1RQ>. Acesso em 28 de Ser. 2020.

As mulheres à frente do cortejo sustentam a imagem do grupo, garantem a beleza do espetáculo diante do público assistente, incorporando os ideais do grupo, seus desejos; materializa suas pretensões, dando visibilidade e viabilizando sua permanência. Não à toa que a participação feminina tem sido incentivada por muitos mestres, bem como a de crianças, entre elas muitas meninas, a fim de promover a preservação dessas tradições. Esse interesse deve ser alargado para a ocupação dos mais diversificados papéis, incluindo o de mestras. Para isso, precisa-se motivar a presença feminina na candidatura para a disputa dessa função. E então, o número de mestras nas premiações para reconhecimento de mestres e mestras será maior.

Assim é possível vislumbrar um quantitativo de mestras de forma a corresponder ao número de mulheres integrantes dessas entidades culturais. Para ampliar o campo de atuação das mulheres, seja na ocupação de posições econômicas, políticas, religiosas ou culturais, tradicionalmente reservadas aos homens, mais que refutar o patriarcado, necessita oportunizá-las. Saffioti (2004) nos lembra que essa hierarquia entre homens e mulheres, com primazia masculina, refere-se a milênios da história mais próxima. Independentemente do nível de profundidade que esse sistema atinja as instituições, sua natureza continua a mesma.

O importante a reter é que a base material do patriarcado não foi destruída, não obstante os avanços femininos, quer na área profissional, quer na representação no parlamento brasileiro e demais postos eletivos políticos." (SAFIOTTI, 2004, p. 106)

Trata-se, neste caso, de lutar contra a submissão das mulheres, pois essa, de acordo com Saffioti (2004), é o que assegura o reconhecimento do direito patriarcal dos homens na sociedade civil.

### **Lugar de fala x Empoderamento**

Lugar de fala diz respeito ao lócus social. Pensar os processos culturais das mestras perpassa por analisar as origens dos grupos tradicionais de Danças populares. Ora, como o já posto, a cultura popular aqui deve ser entendida como oriunda das classes populares, onde a comunidade é formada por maioria de pretos e pardos. Os grupos aqui pautados fazem parte desse

contexto, portanto, tais questões devem ser pleiteadas a partir do ponto de vista do feminismo negro. “o feminismo negro emergiu como um esforço teórico e prático de demonstrar que raça, gênero e classe são inseparáveis nos contextos sociais em que vivemos” (DAVIS, 2018, p. 21). O que demanda empregar o conceito de interseccionalidade. “[...] os esforços de reflexão, análise e organização que reconhecem as interconexões entre raça, classe, gênero, sexualidade [...]” (DAVIS, 2018, p. 32). Nessa perspectiva, compreende-se que há particularidades que afetam as mulheres diferentemente.

Para Ribeiro (2019) o lugar social de pessoas negras restringe oportunidades. Entender o lugar social das integrantes das Danças Populares em outras esferas sociais pode servir de base na investigação dos papéis reservados a elas dentro desses grupos. Bem como seu posicionamento frente a esse sexismo.

[...] Patrícia Hill Collins fala da importância das mulheres negras fazerem uso criativo do lugar de marginalidade que ocupam na sociedade a fim de desenvolverem teorias e pensamentos que reflitam diferentes olhares e perspectivas. (COLLINS, 2016, p. 99 apud RIBEIRO, 2019, p. 44).

Como já foi explicitado anteriormente, essas mulheres são pertencentes às classes populares e moradoras de comunidades periféricas. Numa pequena análise do lugar social que elas ocupam deve-se considerar que muitas fazem parte dos (40% de chefes de famílias do Brasil)<sup>51</sup>, como também dirigem creches e escolas comunitárias, além de prestarem apoio à comunidade como curandeiras/benzedadeiras, líderes religiosas ou estão à frente das associações comunitárias e de projetos sociais. Como vemos, estes exemplos demonstram que são capazes de ocupar espaços de decisão. As mestras, nesse conjunto, se somam às ações que as dirigentes dessas entidades se propõem a realizar como mecanismo de conquista e garantia dos direitos sociais em face a desmandos do poder público, por exemplo. Entretanto, não se quer aqui negar os feitos dos mestres. Nesse sentido, o período atual de pandemia, evidenciou isso. Mestres e mestras que em meio a dificuldades financeiras pessoais, se

---

<sup>51</sup>Notícia fornecida pela professora Maria Mariana R. Venturine em palestra no Curso Por que lutamos? Realizado remotamente pela União da Juventude Socialista (UJS) em Maio de 2020.

mostraram sensibilizados com a situação calamitosa da sua comunidade e juntaram esforços em prol da redução dos danos. Esse reconhecimento, porém, não invalida a reivindicação que aqui se faz de ampliar o número de mestras, visto que os grupos tradicionais de Danças Populares são espaços potentes de participação feminina na luta pela garantia de direitos sociais e culturais. "[...] saber o lugar de onde falamos é fundamental para pensarmos as hierarquias, as questões de desigualdade, pobreza, racismo, sexismo" (BORGES, 2017, p. 4). As mestras reconfiguram esse lócus como espaços de experiência social, temporal, simbólica e de resistência artística. Sem desconsiderar a importância e valorização das diferentes funções dentro desses grupos, deve-se conceber com a mesma naturalidade que elas estejam no comando.

Que seu destaque e prestígio não se limite a dançar e/ou dramatizar, vestindo ou produzindo um figurino e adereços que tanto abrilhantam o cortejo, mas que o seu saber-fazer seja expandido para mais atribuições. "Mestres populares são aqueles que detêm o saber fazer, a memória social da comunidade e das suas tradições. São pessoas dotadas de saber notório, reconhecidas entre seus pares e por especialistas" (CARMO et al, 2012, p. 208). Essas mulheres atravessaram gerações enquanto integrante desses grupos, há de se considerar suas competências para exercer essa função. Eis aqui um forte argumento para se contrapor aos grupos que historicamente vêm sendo liderado por homens.

No Brasil, os patrimônios vivos da cultura popular são nomeados como mestres. Os mestres da cultura popular são pessoas que se reconhecem e são reconhecidas pelo seu grupo ou comunidade como representantes e herdeiros dos saberes e fazeres da cultura tradicional de transmissão oral e que, através da oralidade, da corporeidade e da vivência, dialoga, aprende, ensina e torna-se a memória viva e afetiva dessa cultura, transmitindo os saberes de geração em geração, garantindo a ancestralidade<sup>52</sup> e a identidade do seu povo<sup>53</sup>. (SOUZA, 2017, p.13).

---

<sup>52</sup>A essência da ancestralidade volta-se para a união do velho com o novo, da influência do passado no presente, do visível com o simbólico. Trata-se da relação dos antepassados, com os que se encontram presentes e àqueles que ainda chegarão, muito além das de parentesco, pois diz respeito à história e tradição de uma cultura. (Souza, 2017, p. 14).

<sup>53</sup>Conceito apresentado no Projeto de Lei nº 1.176, de 2011 que institui a Política Nacional de Proteção e Fomento aos Saberes e Fazeres das Culturas Tradicionais de Transmissão Oral do Brasil (SOUZA, 2017, p. 13).

As mestras, além de servir de exemplo às outras mulheres que futuramente poderão ser suas substitutas nessa ocupação, transmitem a mensagem do empoderamento, ensejando nas mais jovens o desejo de seguir firme no combate contra a subalternização feminina. Sendo, a condição de mestra, um lugar social que lhe impõe opressões de naturezas distintas (gênero, de classe e de etnia), pode fomentar, também, um desejo subversivo, ávido por mudanças, um ímpeto pela emancipação. E essa é uma causa coletiva capaz de reverberar em outras instâncias. Uma descendente de uma mestra crescerá com noção do que é ser líder. Certamente, terá adquirido no processo do seu desenvolvimento conhecimentos suficientes para se sentir segura a assumir cargos de chefia nas outras instituições que frequente.

Com um contingente expressivo de mulheres, os grupos tradicionais de Danças Populares podem e devem ser espaços de organização feminina visando unir forças contra o sistema patriarcal e as desigualdades, injustiças e iniquidades dele resultante. "[...] enquanto ativistas feministas negras podem trabalhar em prol de mulheres negras, raramente elaboram soluções separatistas para a opressão de mulheres negras". [...] " (COLLINS, 2017, p. 110).

Analisar e refletir acerca da opressão de gênero imputada cultural e socialmente às mulheres na sociedade brasileira é missão de todos e não se resume à família e ao mercado de trabalho, uma vez que a tradição patriarcal perpassa todas as esferas sociais. Considera-se, portanto, a importância dessas mulheres se posicionarem enquanto sujeitos políticos capazes de fomentar a luta contra o sexismo, a favor do empoderamento. "Empoderar-se equivale, num nível bem expressivo do combate, a possuir a alternativa(s) sempre na condição de categoria social" (SAFFIOTI, 2004, p. 11).

Além de empoderar a categoria mulheres, e não apenas mulheres, o conhecimento de sua história permite a apreensão do caráter histórico do patriarcado. E é imprescindível o reforço permanente da dimensão histórica da *dominação masculina* para que se compreenda e se dimensione adequadamente o *patriarcado*. (SAFFIOTI, 2004, p. 104).

O lugar social das mestras deve ser entendido como oportuno para fomentar o empoderamento de todas as mulheres a que se direciona seu trabalho. Esse é o propósito defendido pela mestra Joana, desde que assumiu

o posto na Nação do Maracatu Encanto do Pina, alimenta a luta pela libertação das mulheres, na comunidade do Bode, em Recife. "Trata-se de um movimento de empoderamento feminino que alimenta a luta das mulheres da comunidade do Bode e transborda as fronteiras nacionais através dos seus ensinamentos" (AUGUSTO, 2019, p. 2).

Na nossa tradição, existe essa opressão ao feminino. O machismo é muito presente, inclusive em diversos movimentos culturais. Desde que o mundo é mundo, mulher sempre foi limitada, sempre teve um espaço posto para ela. Hoje menos, mas, para a mulher, sempre foi difícil andar por si própria. Dentro do maracatu não é diferente", afirma Mestre Joana. (AUGUSTO, 2019, p. 2).

Além das questões femininas, Mestre Joana chama a atenção para a importância da luta contra as barreiras impostas por questões raciais e de classe: "Dentro das comunidades periféricas, as mulheres, principalmente as negras, são as que mais sofrem. Então buscamos trazê-las para as rodas de diálogo e empoderá-las com ações" (AUGUSTO, 2019, p. 3). O Baque Mulher foi se ramificando e hoje conta com 23 grupos espalhados por todo o Brasil e mais uma "filial" na Argentina. Mestre Joana conta que, apesar de estar há dez anos ocupando a liderança, os desafios são grandes dentro e fora do maracatu.

Estar nesse posto à frente de uma nação não é fácil. Encontro muito machismo vindo de mestres e até de mulheres. Quando assumi o Encanto do Pina, há dez anos, por exemplo, houveram muitos batuqueiros que saíram, pois não aceitaram serem regidos por uma mulher, conta Mestre Joana. (AUGUSTO, 2019, p. 6).

O depoimento da Mestre Joana além de comprovar as argumentações aqui propostas, sustentam a necessidade da militância das mulheres nos espaços por elas frequentados. Ou seja, o quanto o ativismo político está intrínseco a conquista e permanência das mulheres na ocupação da liderança.

O ofício no ativismo envolve inevitavelmente certa tensão entre a exigência de que sejam tomadas posições em relação aos problemas atuais à medida que eles surgem e o desejo de que sua contribuição, de alguma forma, sobreviva à ação do tempo. (DAVIS, 2017, p. 11).

É arte pautada como via para a emancipação social. Arte aqui representada pelas Danças populares, Cultura Popular. "Entendemos por cultura popular tanto as manifestações artísticas como a representação dos modos de vida dos segmentos populares, ou seja, daqueles desprovidos economicamente [...]" (PAULINO, 2015, p. 257). "A arte pode funcionar como sensibilizadora e catalisadora, impelindo as pessoas a se envolverem em movimentos organizados que busca provocar mudanças sociais radicais" (DAVIS, 2017, p.166).

Para Rangel (2015), a arte deve ser compreendida não apenas como estética, mas como ação política, que mobilizando o ser, reverbera transformações sociais, emerge, portanto, expandir o olhar sobre essa manifestação que tanto tem contribuído para emancipar mulheres.

A cultura tradicional, que se refere à concepção de mundo e de vida das classes subalternas e, sobretudo, a reconstrução da história pela perspectiva destas classes, foi construída, enquanto ação política, objetivando a consciência de classe e o questionamento da realidade. Foi superada na sua perspectiva reducionista, enquanto folclore, e compreendida pela totalidade das relações sociais e humanas, junto a uma visão contra hegemônica. (SOUZA, 2017, p. 13).

### **Considerações finais**

Os grupos de Danças populares têm uma significativa participação feminina, mas geralmente nas diversas manifestações, às mulheres ficam reservadas as alas de danças e/ou de artífices, o que faz com que seja reduzido o número de mestras em relação ao de mestres. Apesar de muitos grupos já mostrarem uma realidade diferente, a maioria ainda segue a tradição de pleitear aos homens o papel de liderança. Reduz-se, portanto, o lugar de fala dessas mulheres, ou seja, seu lócus social, numa reprodução das práticas sexistas exercidas nas outras esferas sociais.

Essa premissa está atrelada à cultura patriarcal que atinge a sociedade como um todo, submetendo as mulheres a uma hierarquia quanto às funções sociais, como se a elas coubessem apenas determinadas ocupações. O que determina a disparidade entre homens e mulheres nas premiações destinadas a mestres e mestras. Essa realidade pode e deve modificar-se levando-se em consideração a capacidade dos/das participantes das culturas populares se

adaptarem ao novo. As Danças Populares não são estanques, se atualizam. Considerar essas mulheres enquanto sujeitos políticos a favor do empoderamento na sua dimensão social é o caminho a ser trilhado.

Porém, deve-se aludir que a natureza desse sistema hierárquico de relação, posto a milênios, perdura, ainda que as mulheres ampliem seu campo de atuação nas diversas áreas sociais. O que não diminui a importância da luta por detê-lo, haja vista que só através da resistência é que se garante a conquista dos direitos sociais. Demarcar a contribuição das mestras no combate às desigualdades de gênero constitui legado relevante a ser transmitido às gerações futuras, com a construção de valores voltados para a aceitação e valorização das diferenças.

Para isso, emerge discutir o lugar de fala das mestras situando suas particularidades enquanto mulheres das classes populares, cuja população é majoritariamente negra, o que exige análise pelo viés do feminismo negro, que demanda empregar o conceito de consubstancialidade em que classe, gênero e etnia devem servir de ponto de partida no posicionamento frente ao sexismo. Essas mulheres nesse lugar social ocupam alguns espaços de poder, como chefes de família, diretoras de creches e escolas comunitárias, líderes comunitárias, religiosas e de projetos sociais mostrando capacidade em assumir cargos administrativos. Inclusive, se colocando à frente das conquistas e garantia de direitos sociais para a comunidade diante da ausência do poder público.

Motivo de sobra para que se aceitem, com naturalidade, a candidatura de mestras. Elas reconfiguram seu lugar social como espaços de experiência social, temporal, simbólica e de resistência artística. Destacando a significativa participação das mulheres, que ao longo do tempo, também contribuem para a memória social da comunidade e de suas tradições, acumulando notório saber, atribuições indispensáveis a um/a mestre/a, evidenciando que assim como os homens também têm capacidade para ocupar o lugar de liderança.

Uma vez nesse posto elas servem de exemplo para as outras integrantes, sobretudo as mais jovens que podem se motivar a exercer tal função, não apenas na Cultura Popular como nos demais setores sociais. O lugar social das mestras se mostra assim oportuno para a promoção do empoderamento na sua dimensão social. A exemplo de Joana primeira mestra



do Baque Mulher, filiado a Nação do Maracatu Encanto do Pina, sediado na comunidade do Bode, em Recife.

Que a participação das mulheres nesses grupos não se restrinja ao de corpo brincante e/ou artífices, mas que também sejam pleiteadas a mestras nas mais variadas manifestações da Cultura Popular, sobretudo, naquelas que tradicionalmente vêm sendo lideradas por homens. Várias linguagens de Danças populares já romperam com essa tradição sexista de cunho patriarcal, como o Samba de roda, o Maracatu, o Coco, o Cavalo Marinho. Que a estas se juntem outras, até que um dia essa disparidade entre mestres e mestras esteja superada. Expandindo a compreensão dessas manifestações artísticas para além da estética, mas como ação política que reverbera transformações sociais. É a arte pautada como emancipação social.

## Referências

ADICHIE, C. N. *Sejamos todos feministas*. 1º ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

AUGUSTO, V. Mestra Joana: O Maracatu e a inspiradora lutam das mulheres da comunidade do Bode. Recife: UOL/ SOCIAL 1/ BLOG NE10; 2019. Disponível em: <<https://tinyurl.com/y4wsyk5e>>. Acesso em 22 set. 2020.

BARRETO, M. DO P. S. L. PATRIARCALISMO E O FEMINISMO: uma retrospectiva histórica. **Revista Ártemis** - Estudos de Gênero, Feminismos e Sexualidades, n. 1, 20 dez. 2004.

CARMO, R. do; AVELAR, K.; MIRANDA, M. G. “Mestres Populares” e a Escola no Brasil. **Caderno Seminal Digital** - UERJ. Ano 18, nº 17, V. 17, p. 202-211, (Jan - Jun/2012). Disponível em: <<https://bit.ly/2GjQ2Z1>>. Acesso em 24 de set. 2020.

CASTRO, A. B. C.; SANTOS, Jakciane S. dos S., SANTOS, J. S. dos S. Gênero, patriarcado, divisão sexual do trabalho e a força de trabalho feminina na sociabilidade capitalista. In: VI Seminário CETROS - Crise e mundo do Trabalho no Brasil: desafios para a classe trabalhadora. N. 6, 2018 - UECE. Anais do VI Seminário CETROS. 2018, Itaperi - Ce. Disponível em: <<https://tinyurl.com/y2q8g8by>>. Acesso em 24 de set. de 2020.

COLLINS, P. H. Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro. *Sociedade e Estado*, v.31, n. 1, p. 99-127, 2016. Disponível em: <<https://goo.gl/RmjB7R>>. Acesso em: 24 de set. 2020

CONRADO, A. V. S. Danças Populares Brasileiras: valor educacional cultural, recurso para pesquisa e recriação cênica. **Revista da Bahia**, Salvador - BA, v. 32, n.38, p. 36-46, 2004.

DAVIS, A. In: A arte na linha de frente: mandato para uma cultura do povo. Um DAVIS, Ângela. (Boitempo), **Mulheres, Cultura e política**. 1º ed. – São Paulo: Boitempo, 2017.

MINAYO, M. C. de S. Pesquisa social: teoria, método e criatividade. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.

MOREIRA, M.; DIAS, T. "O que é 'lugar de fala' e como ele é aplicado no debate público". *Nexo jornal*, 16 de jan. 2017. Disponível em: <<https://tinyurl.com/yymk69gu>>. Acesso em: 24 de set. 2020.

NEVES, D. Dança(s) Popular(es), brinquedo de gente grande: etnoimplicação e multireferencialidade no currículo da Escola de Dança da UFBA. Dissertação de mestrado em Dança, Escola de Dança da UFBA, 2016.

OLIVEIRA, A., C. A. Lélia Gonzalez e o pensamento interseccional: uma reflexão sobre o mito da democracia racial no Brasil. **Interritórios** | Revista de Educação Universidade Federal de Pernambuco, Caruaru, BRASIL | V.6 N.10 [2020]. Disponível em: <<https://tinyurl.com/y2ruubs8>>. Acesso em: 4 de ago. 2020

PAULINO, T. Culturas Populares: trajetórias conceituais e construção de sentido. **Revista Ambivalências**. ISSN 2318 - 3888. v. 3. n 6. p. 255-278 - Jul.Dez/2015. Disponível em: <<https://tinyurl.com/y2773mp6>>. Acesso em: 2 de ago. 2020.

RANGEL, B. **Dá-se forma ao que se acredita: Arte como tecnologia educacional**. Anais do IX Colóquio Internacional Educação e Contemporaneidade. São Cristóvão/SE, 2015. Disponível em: <<https://bit.ly/34176LS>>. Acesso em 27 de set. 2020.

RIBEIRO, D. In: **O que é Lugar de fala** (Feminismos Plurais). In: Lugar de fala. São Paulo: Sueli Carneiro, Pólen, 2019.

SAFFIOTI, H. I. B. **Gênero, patriarcado, violência**. 1º ed. SP, Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.

SANTOS, J. L. O que é cultura. 6 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

SECULT - CE, 2019. Conheça os novos mestres e mestras da cultura. Disponível em: <<https://tinyurl.com/yxccqgu8>>. Acesso em: 19 set. 2020.

SOUZA, V. R. Mestres da Cultura Popular - Ancestralidade, oralidade e resistência. Trabalho de conclusão de curso de especialização em Mídia, Informação e Cultura. USP - SP, 2017.

## **CONECTAR, INSPIRAR E IMPRESSIONAR: FESTIVAL INTERNACIONAL DE HIP HOP E O FOMENTO DA COMUNIDADE DANÇANTE JUVENIL**

Adrielle A. Paulino (UFRGS)  
Ádria Paulino (UFRGS)

Quando pensamos em Hip Hop, permeiam em nossa mente imagens de duas pessoas dançando na rua, ao som de uma música com batidas fortes, fazendo movimentos considerados duros/firmes ou acrobacias um tanto quanto mirabolantes, disputando o reconhecimento de “quem é o melhor” em um duelo, uma das mais conhecidas características dessa linguagem. Bom, muito dessa estrutura ainda se mantém nas Danças Urbanas, nas rodas de batalhas ou rachas, mas também ocupam espaços como os palcos italianos e festivais de dança. Correia; Silva; Ferreira (2017) afirmam que o termo batalha é empregado atualmente pelos eventos de dança ao se referirem ao formato de duelos– e que inicialmente chamavam-se rachas. E completam “neste processo de institucionalização do racha de rua em forma de evento, percebe-se uma tendência a eliminar o caráter fortuito e transitório do elemento “rua”.” (CORREIA; SILVA; FERREIRA, 2017, p.4)

Eventos como festivais de dança que formam e consolidam opiniões, termos e técnicas também são espaços que oportunizam a troca de informações, descobertas e compartilhamento de processos e inovações, como presenciamos no Festival Internacional de Hip Hop. Conectar, Inspirar e Impressionar, são os lemas escolhidos pela organização no intuito de motivar seus participantes, que em sua maioria são jovens. É nesse misto de encantamento e reflexões, que o presente artigo deseja compreender de que modo o Festival Internacional de Hip Hop, utilizando as Danças Urbanas e o Movimento Hip Hop, busca atrair os jovens e convidá-los a dançar, constituindo assim uma comunidade dançante juvenil.

Para tal, buscou-se retomar leituras acerca do surgimento do Movimento Hip Hop e das Danças Urbanas, assim como explorar os conceitos de juventude e culturas juvenis, que nos parecem essenciais para darmos conta deste estudo. Os aportes teóricos, trazem nossa experiência e olhar sobre a edição do ano de 2019 do Festival, que passamos a chamar em alguns

momentos, abreviadamente, de FiH2. Acreditamos que assim, algumas respostas puderam emergir. Antes de continuarmos, desejamos explicitar que em nenhum momento essa escrita pretende ir em busca de uma verdade absoluta, e não possui como objetivo julgar os modos em que o FiH2 é realizado e organizado. Dito isto, seguimos para uma abordagem dividida em partes intituladas a partir dos lemas propostos pelo Festival e semelhanças com os temas que atravessam essa pesquisa, como o Movimento Hip Hop, as Danças Urbanas e a comunidade juvenil.

### **Conectar**

Como propagador, aglutinador e incentivador do empoderamento e reafirmação dos códigos do Movimento Hip Hop, comportamentos e integração, o Festival Internacional de Hip Hop - FiH2 é a conexão. O evento e seu espaço possibilitam os jovens ali presentes de se conectarem, tanto entre si quanto com os elementos do Movimento. O festival acontece anualmente há 18 anos, desde 2002, com duração de 3 dias, contabilizando a passagem de mais de 23 mil bailarinos e 118 mil espectadores<sup>54</sup> e tem como objetivo promover “o contato e a experiência com a cultura urbana referenciada na dança, comportamento, música e moda como elementos caracterizadores do estilo”<sup>1</sup>.

A escolha dos grupos participantes se dá através de seletivas, que ocorrem geralmente no início do ano, e são divididas entre presenciais e virtuais. As presenciais, no caso da 18ª edição, aconteceram em 3 estados: Rio Grande do Sul, Paraná e Minas Gerais, já nas seletivas virtuais, é necessário o envio de um vídeo do grupo para avaliação. Nesta primeira etapa, grupos de diversos lugares do Brasil e exterior são avaliados por uma banca de jurados especializados<sup>55</sup> e selecionados para se apresentar no Festival em meados do mês de julho em Curitiba/PR. O número de vagas não é dividido de acordo com o estado/seletiva, podendo haver mais grupos selecionados de um determinado lugar ou até nenhum. Este processo acaba por filtrar os trabalhos

---

<sup>54</sup> Dados extraídos do site oficial do festival: [www.fih2.com.br](http://www.fih2.com.br). Acessado em jun/2019.

<sup>55</sup> Os jurados que avaliam as seletivas estaduais não são os mesmos jurados que avaliam no FiH2.

que serão apresentados no Festival e, por conseguinte, também os jovens que participarão.

A organização estrutural do ambiente em que acontece a maior parte dos eventos programados é formulada de uma maneira em que se possa ter acesso há várias áreas distribuídas dentro do mesmo pavilhão e em cada área podemos perceber a forte representação dos outros elementos presentes no Movimento, como *Disc-Jockey – Dj*, *o mestre de cerimônias – MC* e *o grafitti*. A maneira com que o festival se constitui, também nos faz pensar que há uma busca por um resgate histórico do Movimento Hip Hop, visto que em suas edições há presenças de grandes nomes/criadores dos estilos englobados como Danças Urbanas, e também buscam disponibilizar um espaço de conversa entre eles e os participantes. Na edição de 2019, um dos grandes momentos foi a mesa redonda e workshops com um dos conhecidos dançarinos-criadores do estilo *Locking*, Shabba-doo e o criador dos estilos *Electric Boogaloo* e *Popping*, Boogaloo Sam, ambos norte-americanos. Grandes figuras que viveram os primórdios desse Movimento e danças antes mesmo delas serem nomeadas como tal. Precisamos então falar um pouco mais de como se deu o surgimento deste Movimento.

**Figura 1 - Shabadoo sentado à direita e Boogaloo Sam à esquerda**



**Fonte:** Site oficial FIH2.

A trajetória do Movimento Hip Hop é uma narrativa interpelada pela história da comunidade negra e latina dos Estados Unidos da América. Fato que é muitas

vezes negligenciado por aqueles que se utilizam desta arte. Na década de 1960, a comunidade negra norte-americana estava enfrentando uma luta feroz para acabar com a segregação racial (GEREMIAS, 2006). Nesta mesma época líderes como Martin Luther King e Malcom X, impulsionavam a comunidade negra pela busca de direitos civis e encorajavam outros movimentos a entrarem na cena. O *Black Panther* (Panteras Negras) era um desses grupos, que desejavam conscientizar a juventude negra sobre as práticas racistas e rotineiramente acompanhavam patrulhas policiais na intenção de evitar abusos em abordagens, como nos conta Geremias (2006) em “*A fúria negra ressuscita*”.

Somando-se a isso, uma crise econômica, desencadeada ao final da década 60, assolava o país, sendo refletida diretamente nos bairros periféricos. A crise nomeada por “Crise do Petróleo” foi utilizada como justificativa para que o município de Nova York optasse por reduzir os gastos com limpeza, infraestrutura e segurança (GRISA, 2016). Essas decisões aumentaram as taxas de criminalidade e desemprego da cidade, especialmente em comunidades mais vulneráveis socialmente, como o Bronx e o Harlem, que tinham em sua maioria moradores negros e imigrantes latino-americanos (GRISA, 2016).

Apesar destas situações, era comum na época as pessoas realizarem as chamadas *block parties*, festas de rua comandadas por *DJ's*, que passam a ter destaque na cena de lazer das comunidades. E entre estes *DJs* estavam os *DJ's* Kool Herc, Afrika Bambaataa e GrandMaster Flash, tidos como pioneiros do *Hip Hop* (GUSTSACK, 2003). Pontuamos que toda história possui diversos olhares, e esses foi o que escolhemos utilizar. O *DJ* Afrika Bambaataa foi o responsável por organizar o Movimento nos quatro elementos ou vertentes mundialmente difundidas: o *Disc-Jockey – Dj*, o *mestre de cerimônias – MC*, o *grafitti*, e o *breakdance*, que unindo-se a outros estilos urbanos, origina o que chamamos hoje de Danças Urbanas. Bambaataa também é responsável pela criação da *Zulu Nation*, fundação não-governamental que também tinha como objetivo tentar conter as constantes brigas entre gangues que ocorriam pelo bairro do Bronx, em Nova York.

## Inspirar

Como segundo lema, o termo inspirar nos fez refletir como os jovens se sentiriam motivados num ambiente repleto de significados e valores, na qual tudo pode se revelar sedutor. Nos deparamos com o conceito de culturas juvenis apresentado por Martins e Carrano, que apresenta a produção de identidades através da cultura e práticas coletivas dos jovens, criando um sentimento de pertencimento há algo, na qual também poderia levar a um sentimento de incentivo diante dos outros e/ou espaço, onde compartilham representatividade, identificação e coletividade.

A ideia de se sentir parte de algo, de se sentir representado, de 'estar juntos', é o que o conceito de 'culturas juvenis' reflete, trazendo a juventude como centralidade dessa cultura. A cultura se manifesta como espaço social privilegiado de práticas, representações, símbolos e rituais. A produção das identidades, além de demarcar territórios de sociabilidades e de práticas coletivas, põe em jogo interesses em comum que dão sentido ao 'estar junto' e ao 'ser dos grupos.' (MARTINS; CARRANO, 2011, p. 45).

O Movimento Hip Hop vem influenciando na construção de identidades, a partir da sua cultura e representatividade, desde seu começo. Esse movimento artístico e cultural emerge como uma forma de voz política da população latina e afro-americana, que reivindicava seus direitos. E é em meio a esse contexto social que ele toma uma proporção político-social,

A cultura hip hop emergiu como fonte de formação de uma identidade alternativa e de status social para jovens numa comunidade, cujas antigas instituições locais de apoio foram destruídas, bem como outros setores importantes. (ROSE, 1997, p.202).

Por causa desses fatores políticos e sociais, e por acreditarem que essa cultura se tornou um ato de luta e requisição pelos direitos civis no ambiente social nova-iorquino na década de 1970, alguns pesquisadores acreditam que não existe uma definição do local mais adequado para posicionarmos o Hip Hop, quando pensamos no âmbito social. Alguns afirmam que é um movimento social e outros que é uma cultura de rua. Neste artigo, o Hip Hop é tido como "Movimento", sem descaracterizá-lo como uma cultura de rua. Esta decisão parte da compreensão de que os movimentos sociais, buscam promover a

transformação e define parâmetros e metas para tal (FOCHI, 2007), e na atualidade a cultura se torna central, pois todas as representações que fazemos diante de qualquer acontecimento são atravessadas por ela (VEIGA-NETO, 2003). Nossa lente para olhar o mundo parte da cultura, e sendo assim, justificamos os motivos pelo qual neste artigo nos referimos ao Hip Hop sempre como Movimento Hip Hop.

Organizado de forma a dar voz à comunidade, agrupando diversas linguagens artísticas: a musical, a oral e a visual, a *Zulu Nation, organização citada anteriormente*, buscava incentivar os jovens a trocarem as brigas físicas pelas batalhas de dança, e fazer com que o grafitti fosse visto como arte-expressão, e não somente como demarcação de territórios, como era utilizado anteriormente (FOCHI, 2003). É a partir de então que algumas gangues possivelmente passam a ter na dança, suas marcas identitárias. Também é possível enxergar modos de agenciamento e subjetivação utilizados para a criação de uma comunidade juvenil que viam no “Movimento”, uma maneira de luta política e visibilidade social. Pereira; Garbin e Basso (2013), ao refletirem sobre a juventude, colocam que pensar os jovens como promotores de mudanças sociais e culturais que nos afetam diariamente, é algo comum. Entretanto, se faz necessário ponderar os meios sociais e as práticas culturais que moldam o que é ser esse jovem.

No início do século XX, essas práticas atribuídas à juventude, eram pautadas em suas características biológicas.

Com efeito, por longo período, a juventude foi definida como uma fase da vida determinada, sobretudo, por uma faixa etária correspondente a várias transformações biológicas e comportamentais, as quais antecedem a vida adulta. (PEREIRA; GARBIN; BASSO, 2013, p. 229).

Porém, as práticas contemporâneas foram capazes de modificar essa compreensão de juventude. Segundo Reguillo (2003), a juventude é uma categoria construída culturalmente, não uma "essência" e, nesse sentido, os critérios de mudança que definem as fronteiras e o comportamento dos jovens estão necessariamente relacionados a contextos sócio-históricos e são um produto da relação de poder em uma sociedade específica. O conceito de juventude tal como o entendemos hoje foi construído no contexto do pós-guerra,



época de revolução industrial e de disseminação de um discurso jurídico e escolar que reivindicava os jovens como sujeitos de consumo. (FREITAS, 2013).

Neste sentido, seria possível pensar que, no início do Movimento lá pela década de 1970, os jovens eram pautados por se encontrarem na fase biopsicológica da adolescência, a caminho da maturidade do corpo adulto. Atualmente essa definição encontra-se atrelada a modos de vida, comportamento e representações culturais consumidas pelos ditos jovens, que acompanham as circunstâncias histórico-sociais. Salientamos, portanto, que buscamos olhar para jovens deste tempo histórico em que nos encontramos, e de um determinado local e circunstâncias, que neste caso são os participantes do FIH2. Entendemos que não é possível generalizar o conceito ou impor o que é ser jovem em outros espaços e tempos.

## Impressionar

Figura 1 - Batalha



Fonte: Site oficial FIH2.

Como já citado anteriormente, uma das mais conhecidas características das Danças Urbanas, mais específico das batalhas, são os duelos, em que uma pessoa ou mais – dependendo do acordo, se é uma batalha 1x1, duplas ou grupo - improvisam movimentos, geralmente ao som de uma música escolhida aleatoriamente, sem prévio estudo, com a intenção de “quebrar” o adversário fazendo movimentos mais difíceis que o mesmo, afim de impressionar o público e/ou jurados que acompanham. É através da sua dança,

suas experiências e preparo que o dançarino busca deixar uma boa impressão, para assim se tornar o vencedor. Ao estarmos inseridos em um evento voltado para dança, precisamente para as Danças Urbanas, que carrega uma forte cultura de improviso, entendemos que o termo “Impressionar” faz uma grande ligação com esta área em particular.

As Danças Urbanas, ou *Street Dance* (Dança de Rua), como também são nomeadas, são um gênero de dança que envolve vários estilos, como *Locking*, *Popping*, *Breakdance*, *Krump* entre outros, que possuem movimentos robotizados, gingados e enérgicos (GUSTSACK, 2003) – ressalto aqui a utilização do termo ‘gênero’ de forma a englobar todos esses subgêneros ou estilos, classificados como Danças Urbanas.

Ela foi assim intitulada por terem surgido e se desenvolvido nas ruas, boates e festas sociais da época, os grandes centros urbanos - segundo seus registros - ao contrário dos gêneros mais tradicionais e/ou clássicos de dança e por não serem estruturadas como esses tais gêneros tradicionais. Alcançaram maior divulgação após serem incluídas como um dos elementos do Movimento *Hip Hop* (GEREMIAS, 2004), pelo Dj Afrika Bambaataa e pela aparição em videoclipes nos anos 1980.

O Hip Hop na sua vertente de dança é pluridisciplinar, por isso é fundamental identificar e perceber as diferenças entre as várias disciplinas, de forma a respeitar as pessoas que, com seu esforço e dedicação, contribuíram para a criação e desenvolvimento das diferentes vertentes e estilos de dança. (COSTA, 2008, p.55).

Sendo assim, as Danças Urbanas, dentro do Movimento Hip Hop possuem características tais como técnica, músicas, vestuário, entre outros, e os adeptos deste movimento buscam se utilizar destes marcadores próprios da cultura de rua, através de seus corpos para se identificarem e serem vistos. A autora Holly Cavrell (2016), em seu artigo “Corpo e Coreografia: uma breve caminhada histórica” traz o questionamento de o que seria o corpo, senão um conjunto de identidades que se utilizam de práticas corporais para especificar uma forma de compreendermos uma identidade cultural. Identidade cultural encontrada em espaços como os festivais de dança, que possuem como objetivo socialização, especificação e criação de possibilidades para que os

jovens dançarinos possam exercer em seus corpos as suas identidades e discursos.

No Festival Internacional de Hip Hop tem-se a oportunidade de experimentar diferentes estilos em um só dia, desde *Popping*, *Vogue*, *Break* e novas misturas que estão surgindo. Mesmo tendo uma longa programação de workshops, nos intervalos algumas pessoas ainda têm fôlego para improvisar na pista de basquete montada dentro do pavilhão de eventos. É perceptível as identidades de cada dançarino, de acordo com seu estilo de dança, apesar de todos dançarem Danças Urbanas. As nuances identificadas de acordo com o estilo tornam essa linguagem algo singular e enriquecedor.

Nos três dias de evento que se sucederam, ficamos imersos nessa Cidade da Dança, como era nomeada, no qual se respira dança a maior parte do dia. Era nítido as trocas e compartilhamentos acontecendo entre os jovens, a identificação e representação através de seus corpos e suas danças. E cada convidado que subia naquele palco apresentava um mundo de possibilidades que eram absorvidos pelos corpos presentes, transbordando e impressionando. Como cita Cassia Navas (2009) em seu artigo “*Do íntimo, do particular e do público: subsídios para a gestão em dança*”:

A experiência é construída em corpos estruturados por significados, corpos que são mapas de conteúdos e, portanto, de significação, elaborando-se “metáforas corporais” frente a nossos olhos. (NAVAS, 2009, p. 3).

**Figura 2 – Aula de hip hop no FIH2**



**Fonte:** Site oficial FIH2.

## Conclusão

No decorrer das nossas reflexões tentamos ligar os termos/conceitos escolhidos como título da 18ª edição do Festival Internacional de Hip Hop, com os temas abrangentes no espaço Festival, tanto em âmbito físico como institucional. Conexão, Inspiração e Impressão, são conceitos que se retroalimentam, fomentando a busca e interesse dos jovens, assim como ocorre no festival, e entre o Movimento Hip Hop e as Danças Urbanas.

O Movimento Hip Hop se caracteriza, portanto, por ser um conjunto de expressões artísticas com a música, dança, artes plásticas, entre outros, que inicialmente possuía como característica um ato de protesto às questões da sociedade, uma resistência social e política. Mais tarde acabou se espalhando pelo mundo, tornando-se referência de uma cultura popular juvenil. Pela identificação com a origem e/ou contexto sócio-político além da representatividade, é possível presumir que esses jovens possam ser subjetivados pelas Danças Urbanas na formação de suas identidades juvenis. E é por este viés que esta cultura se estabelece e se fortalece, criando seus códigos e comportamentos próprios, a sua linguagem, destacando-se como uma cultura juvenil.

Concluimos desta maneira, que nesta lógica das culturas juvenis e que preconizam a juventude como centro da manutenção de sua cultura, instigando a produção de identificação e visibilidade através de práticas coletivas, o Festival Internacional de Hip Hop de Curitiba – FiH2, se firma como grande fomentador destas práticas. Unindo o Movimento Hip Hop aos interesses dos jovens, continua intensificando os rituais das Danças Urbanas, construindo, deste modo uma comunidade dançante e fortalecida entre si. É nos espaços deste Festival, que a integração juvenil, e o sentimento de pertencimento e liberdade de ser, se tornam parte importante do processo de inclusão social e em sua maioria política, na qual estes jovens se sentem privilegiados de participar.

## Referências

CORREIA, A. M.; SILVA, C. A. F. da; FERREIRA, N. T. Do racha na rua à batalha no palco: cenas das danças urbanas. **Motrivivência: Revista de Educação Física, Esporte e Lazer**, Florianópolis, v. 29, n. 50, p.213-231, maio 2017. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.5007/2175-8042.2017v29n50p213>>. Acesso em: set. 2020.

COSTA, S. M. G. M. da. **O papel da dança na (sub)Cultura Hip Hop**. 2008. 154 f. TCC (Graduação) - Curso de Desporto e Educação Física, Faculdade de Desporto, Universidade de Porto, Portugal, 2008.

FREITAS, L. F. R. de. **As pedagogias e a constituição de identidades juvenis**. Textura, Canoas, n. 29, set./dez. 2013.

FOCHI, M. A. B. **Hip hop brasileiro: tribo urbana ou movimento social**. FACOM/FAAP, São Paulo, nº 17, 2007. p. 62, 65.

GEREMIAS, L. **A fúria negra ressuscita: as raízes subjetivas do Hip Hop brasileiro**. 2006. 156 f.

GRISA, G. As Lições da Nova York da década de 1970 – A combinação de recessão prolongada, crise financeira das instituições, desleixo e insegurança pode ser fatal para uma cidade. In: *Gazeta do Povo – on line*. Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/opiniao/artigos/as-licoes-da-nova-york-da-decadade-1970-0oc0qnrwgjtwf8ahi5dhpi20r8>

GUSTSACK, F. **Hip Hop: educabilidades e traços culturais em movimento**. Porto Alegre: UFRGS, 2003. 225 f. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de PósGraduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003. p. 43.

NAVAS, C. **Do íntimo, do particular e do público: subsídios para a gestão em dança**. Políticas Culturais: reflexões sobre gestão, processos participativos e desenvolvimento, org. Lia Calabre, 2009, Observatório Itaú Cultural, Rio de Janeiro: Casa de Cultura Rui Barbosa/MINC.

PEREIRA, A. S.; GARBIN, E. M.; BASSO, R. A Escola, a rede e a rua – Espaços e tempos juvenis nas tramas do Contemporâneo. *Revista Reflexão e Ação*, v. 21, n.2, p. 227-253, jul./dez, 2013. Disponível em: <http://online.unisc.br/seer/index.php/reflex>REGUILLO, Rossana. Las culturas juveniles: um campo de estudio; breve agenda para la discusión. *Revista Brasileira de Educação*. n. 23, mai/ago. 2003. p. 104.

ROSE, T. Um estilo que ninguém segura: política, estilo e a cidade pós-industrial no HIP HOP. In: HERSCHMANN, Micael. **O funk e o Hip Hop invadem a cena. Rio de Janeiro**. Editora UFRGS, 2000; p. 202.

VEIGA-NETO, A. Cultura, culturas e educação. **Revista Brasileira de Educação** [online]. 2003, n.23. Disponível em: [www.scielo.br](http://www.scielo.br)

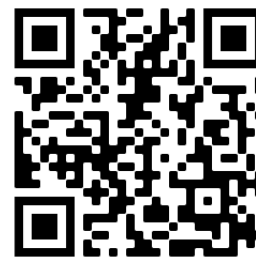
## ZIMBA UMA DECOLONIZAÇÃO CULTURAL DO QUILOMBO DO CUNANI NO ESTADO DO AMAPÁ, UM RECONHECIMENTO ÉTNICO

Jesse da Cruz (FURB)

Aqueila Fátima Chagas Barbosa (Censupeg)

### ENCONTRANDO O ZIMBA

Este artigo tem como abordagem temática sobre o quilombo do Cunani e sua manifestação cultural o Zimba, uma vez que este é um tipo de dança que faz parte das expressões da comunidade quilombola em questão, no contexto das festividades religiosas, por ocasião das comemorações do padroeiro, São Benedito.



A dança se insere como uma manifestação corporal de sentimentos, afetos, valores sociais, religiosos, políticos, além de envolver e unir os membros da comunidade cunani. O Zimba tem origem no Catimbó, estando presente em outros locais da Amazônia.

O problema de pesquisa teve como questionamento: Qual a importância cultural do Zimba no contexto da comunidade quilombola do Cunani? A priori é possível afirmar que esta dança se inscreve no universo simbólico cultural-religioso da comunidade e traz consigo um elo com os antepassados quilombolas e faz parte das festividades do santo padroeiro, momento de reflexão, cerimonial, de identidade dos membros do Cunani.

O objetivo geral desse estudo é abordagem bibliográfica sobre o quilombo do Cunani e sua manifestação cultural o Zimba. Como objetivos específicos estão: refletir sobre o significado do quilombo na história dos afrodescendentes; descrever o contexto quilombola do Cunani; apresentar o Zimba como genuína manifestação cultural dos membros da comunidade quilombola. A justificativa para a escolha do tema está na relevância cultural, religiosa e histórica do Zimba, como dança na perspectiva educacional da comunidade quilombola do Cunani, visto que esta prática também faz parte das manifestações culturais de outros locais na Amazônia, numa perspectiva de identidade cultural e de territorialidade.

O desenvolvimento do artigo está dividido em três partes. A primeira parte versa sobre a importância da identidade quilombola no contexto brasileiro, visto que os quilombos são espaços de vivências coletivas de resistência política, cultural, religiosa e identitária. A segunda parte descreve o contexto o qual está inserida a comunidade quilombola do Cunani, sua busca por reconhecimento legal, sua pertença na identidade afrobrasileira. Por fim a terceira parte versa sobre o Zimba, dança que carrega consigo a manifestação cultural dos membros do Cunani, bem como as festividades do santo padroeiro da comunidade quilombola em questão.

A metodologia de pesquisa foi revisão bibliográfica. Foram consultados autores que discutem sobre a luta de resistência dos quilombos, as manifestações culturais das comunidades quilombolas, bem como as questões legais de reconhecimento dessas comunidades. As buscas foram realizadas nas ferramentas de pesquisa seguir: <http://www.scielo.br/>, [scholar.google.com.br](https://www.google.com.br/scholar.google.com.br), <https://www.google.com.br/>, <https://books.google.com.br/>.

## **DA IMPORTÂNCIA DA IDENTIDADE QUILOMBOLA NO BRASIL**

A escravidão é uma marca da história colonial brasileira, como meio de trabalho forçado, tendo como alvos inicialmente os índios e logo depois os negros trazidos da África, no entanto, os escravizados buscavam superar esse processo através de resistência, sendo os quilombos a principal forma de contestar a ordem de opressão escravagista. Nesse sentido,

A instituição da escravidão foi um fenômeno extremamente marcante para toda a História do Brasil, tendo se mantido viva por aproximadamente trezentos e cinquenta anos. Nesse contexto, o Brasil foi o último país das Américas a abolir tal sistema, de modo que analisar a história da escravidão no Brasil é analisar a própria História do Brasil. Nesse longo período de durabilidade, o sistema escravista brasileiro foi o grande responsável pela movimentação da economia nacional, de Norte a Sul, construindo social, política e economicamente um país a partir de mãos africanas e negras, através do trabalho feitorizado. Contudo, nesse mesmo período, inúmeras formas de resistência escrava foram criadas, e os quilombos estavam entre as principais formas de oposição a esse sistema opressor e desumanizante. (HAERTER, NUNES & CUNHA, 2013, p.268).

“A mão de obra escrava de africanos foi introduzida em substituição à mão de obra indígena. [...] os negros não aceitaram o escravismo imposto sem resistência, dessa forma empreendiam fugas e formam os quilombos.” (JUCÁ, 2015, p.43). No contexto específico do estado do Amapá ao “iniciar uma discussão mais ampla sobre o território quilombola amapaense cabe discutir e analisar o termo quilombo, seus significados que perpassam durante a história.” (CARVALHO, TEODORO & FILOCREÃO, 2017, p.6).

Os quilombos surgiram no contexto da história brasileira como uma forma de resistência contra a exploração do trabalho escravo, no entanto, continuou perseverante no cenário histórico contemporâneo, ainda como forma de resistência na afirmação da cultura afrobrasileira. Nesse sentido, vale ressaltar que:

Os quilombos surgiram a partir da fuga de escravos que não queriam mais se submeter ao regime que lhes era imposto, formando comunidades escondidas, nas quais se trabalhava para sua própria sobrevivência. Atualmente o conceito de comunidade quilombola é atribuído à resistência e autonomia de comunidades que deixaram a escravidão para serem camponeses livres e não mais à fuga do escravismo. (MIRANDA, 2009, p.8).

A origem da palavra quilombo é africana, o entendimento desta é necessário para o entendimento da sua dimensão identitária, de sua relevância enquanto afirmação étnica. Sendo assim,

A palavra quilombo tem origem nos termos kilombo (kimbundo) ou o chilombo (umbundo), presente também em outras línguas faladas ainda hoje por diversos povos Bantu que habitam a Angola, no continente africano. Originalmente, a palavra designava apenas um lugar de pouso utilizado por populações nômades ou em deslocamento. Passa a designar também as paragens e acampamentos das caravanas que faziam o comércio de cera, de escravos e de outros ‘produtos’. Hoje, os quilombos são comunidades organizadas que preservam tradições e relações territoriais próprias, com identidade étnica e cultural. (MIRANDA, 2009, p.7).

Segundo Cunha Junior (2012, p.158), ainda sobre temática conceitual de quilombos ressalta-se “o conceito de quilombos e a percepção política e social sobre estas populações negras denominadas de quilombos variou através dos tempos, mas teve um considerável papel político para o movimento



negro no Brasil.” Os quilombos assumem uma denotação coletiva, cultural e política como forma resistência, de luta contra a escravidão, ao mesmo tempo em que eram espaços de expressão genuína de liberdade e cultura afrobrasileira. Nesse sentido.

Os quilombos podem, então, ser compreendidos como projetos políticos e coletivos de liberdade, espaços onde foram recriadas sociedades relativamente autônomas e com marcante presença em tradições africanas. Das formas de resistência ao sistema escravista brasileiro, a formação de quilombos foi a mais radical, semeando a ruína da sociedade escravocrata do Brasil Colônia e, ao mesmo tempo, a esperança de um mundo melhor para africanas e africanos e seus descendentes resistentes àquele sistema. (HAERTER, NUNES & CUNHA, 2013).

O artigo 216 da Constituição Federal de 1988 – CF/88 tem a previsão legal para o reconhecimento dos sítios quilombolas. Assim,

Art. 216. Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem: § 5º Ficam tombados todos os documentos e os sítios detentores de reminiscências históricas dos antigos quilombos. (MIRANDA, 2009, p.7).

De acordo com Miranda (2009), a CF de 1988 trouxe a garantia governamental aos remanescentes de quilombos para a devida posse das terras que utilizam, mesmo que estas na atualidade possam pertencer a particulares, nestes casos são aplicadas medidas de desapropriações indenizadas em favor dos quilombolas.

No artigo 68 da CF/88, garante que: “Aos remanescentes das comunidades dos quilombos que estejam ocupando suas terras é reconhecida a propriedade definitiva, devendo o Estado emitir-lhes os títulos respectivos.” No entanto esse reconhecimento legal não tem sido um processo simples para as comunidades quilombolas ao longo do tempo, no entanto, pode-se destacar alguns avanços nos últimos anos, visto que:

A Constituição Federal de 1988 inovou ao estabelecer que o Estado Brasileiro deve emitir os títulos de propriedade definitiva aos remanescentes das comunidades tradicionais quilombolas que

estejam ocupando suas terras. Após quase três décadas de busca pela garantia desse direito fundamental, os resultados alcançados são insatisfatórios, haja vista que, até o fim de 2016, apenas 152 territórios foram titulados em benefício de 294 comunidades e cerca 15.910 famílias. Atualmente, apenas no INCRA, existem 1.692 processos administrativos iniciados e destes, cerca de 85% não contam sequer com o Relatório Técnico de Identificação e Delimitação (RTID) da área pleiteada concluído e publicado. (SILVA, 2017, p.10).

Na busca de reconhecimento da legislação, bem como relevância histórica, cultural e política, é preciso entender que os quilombos durante a maior parcela da história brasileira permaneceu como um conceito de invisibilidade, ou seja, não reconhecimento como pertencimento histórico e cultural, o que de fato na CF/88 com a luta dos movimentos pela luta dos negros, houve um passo histórico divisor de águas, da invisibilidade ao reconhecimento legal e social. Contudo,

Invisibilidade e resistência cultural. O conceito de invisibilidade está associado à ausência de reconhecimento do 'outro', à negação individual ou coletiva de um grupo social, embora ele esteja inserido no contexto do território. Ele é culturalmente invisível enquanto portador de valores, símbolos e significados. Diferentemente do conceito de pertencimento, segundo o qual os sujeitos se autorreconhecem como indivíduos, grupo social, território ou nação, mesmo não 'dominando' necessariamente todos os códigos de seu pertencimento cultural. (NOGUEIRA et.al., 2015, p. 14).

A história dos quilombos insere-se na identidade nacional e precisa ser resgata, no entanto, "as questões envolvendo os quilombolas no Brasil nunca foram enfrentadas com a necessária profundidade e, exatamente por isso, são sempre recorrentes." (HENRIQUES FILHO, 2011, p.147). O reconhecimento constitucional dos quilombos, enquanto comunidades identitárias traz o entendimento de que. "os quilombos são espaços vivos de história, onde negros e negras são responsáveis pela proteção do patrimônio afro-brasileiro por meio da preservação de sua cultura." (NOGUEIRA et. al., 2015, p.4). O momento histórico atual desde a conjuntura internacional e nacional reflete a necessidade de valorização dos territórios e suas identidades culturais. Nesse contexto geopolítico,

[...] elementos como identidade territorial e a luta pelas territorialidades e direitos étnicos passam a ser variáveis extremamente relevantes para a compreensão dos fenômenos

geopolíticos, assim como os próprios conceitos de estado, nação, território e recursos foram relevantes para os tratados fundamentados no determinismo territorial. (SILVA, 2017, p.33).

Segundo Silva (2012), o Estado do Amapá concentra um número expressivo de comunidades quilombolas o que consolida a importância desse ente da federação na luta por políticas efetivas para a regularização de territórios étnicos. Nesse sentido, vale destacar que:

Até 2011, foram identificadas 138 comunidades remanescentes de quilombolas no estado do Amapá, sendo que deste universo, 30 já têm a certidão de autorreconhecimento emitida pela Fundação Cultural Palmares – FCP. Destas, 03 comunidades tiveram seus títulos emitidos: Curiau, Mel da Pedreira e Conceição do Macacoari, todas localizadas no município de Macapá. (SILVA, 2012, p.4).

É preciso a promoção de “um desenvolvimento etno-sustentável para quilombos é um importante passo, para concretizá-lo é inegável a participação e a influência de espaços físicos adequados.” (MIRANDA, 2009, p.8). No entanto, como política étnico cultural, há a constatação da necessidade de preservação dos interesses dos grupamentos negros, uma vez que:

O reconhecimento da contribuição desses grupamentos humanos para a sociedade nacional é extremamente importante, e isso justifica não só a necessidade de se preservarem os registros, mas também os sítios históricos e seus grupamentos humanos remanescentes; torna essencial a proteção dos seus usos e costumes, modos de fazer e de viver, e, ao final, justifica a própria instituição de regras constitucionais e legais de proteção aos interesses desses grupamentos humanos. (HENRIQUES FILHO, 2011, p.142).

## **DO QUILOMBO DO CUNANI NO ESTADO DO AMAPÁ**

A origem do quilombo de Cunani remonta os tempos da Colônia Portuguesa nas terras hoje brasileiras, sendo local de fuga da exploração em torno da missão de Goanani. Nesse contexto histórico e social, cabe ressaltar que:

O sítio de Cunani é geograficamente elevado, favorecendo assim a implantação humana. Em 1777, jesuítas (ou espiritanos) franceses fundam ali a missão de Goanani, buscando reunir os índios que fugiam da pressão portuguesa. Aí se encontra a origem das plantações de cacau, que se espalharam espontaneamente por toda a região, até Vila Velha [...]. A missão se extinguiu em 1791, tempo

suficiente para deixar no local numerosas missangas, pérolas e colares, sem contar as urnas funerárias do período Aristé. A distribuição das casas na Vila, que se parece a uma aldeia, com a antiga igreja na extremidade, de costas para o rio, pode ser igualmente uma influência dos jesuítas. (COULY, 2010, p.3).

Cunani tem em sua origem histórica a presença de índios inicialmente, logo depois de negros, ambos fugidos dos processos de exploração durante a escravidão, método de trabalho utilizado no Brasil Colônia. Nesse sentido, vale destacar que:

A história de Cunani começa pela presença de misteriosos índios, a « civilização Aristé », que deixou um ritual funerário único no Brasil: os túmulos cavados em forma de bota [...] Estes túmulos estão na origem do mistério que paira sobre Cunani quanto à presença de túneis cavados pelos franceses, cujas entradas e saídas correspondem aos túmulos descobertos em 1883 (sob a antiga igreja) e em 1895 (sob o Monte Corró ou Coru). Destes túmulos foram recolhidas cerâmicas esculpidas e pintadas, que fazem parte hoje das coleções do Museu Goeldi em Belém, PA. Em 1717, a assinatura do Tratado de Utrecht criou a questão do Contestado Franco-Brasileiro: o limite foi fixado no Oiapoque, mas os franceses argumentam que se trata em realidade do rio descoberto por Pinzón, que seria o Araguari. (COULY, 2010, p.3).

O quilombo do Cunani tem como ponto comum com os demais quilombos brasileiros, a luta de resistência e de reconhecimento legal do seu território, sendo composto por:

A Comunidade Remanescente de Quilombo de Cunani está localizada no interior do Estado do Amapá, mais especificamente nos contornos do Município de Calçoene. É composta por aproximadamente 120 (cinto e vinte) pessoas, que vivem da agricultura de mandioca, extrativismo de açaí, pesca de subsistência, pecuária em pequena escala, da caça para alimentação e para o exercício de rituais culturais/religiosos, também em diminuta escala. Apesar de não ter como precisarmos uma data específica, podemos afirmar que referida comunidade tradicional ocupa o seu território desde o início da década de 80. (LUCENA, 2018, p.1).

**Figura 1: Vista Parcial da Comunidade Quilombola do Cunani**



Fonte: Da autora (2019).

A localização atual do quilombo de Cunani é “no município de Calçoene, a 374 quilômetros de Macapá.” (COUTINHO, 2019, p.1). A comunidade quilombola de Cunani vivencia conflitos em seu território desde sua fundação. Sobre isso,

A Comunidade de Cunani, e a região onde se encontra, tem papel marcante na história e no cenário do desenvolvimento regional. Está localizada no território Contestado entre Portugal e França, durante os séculos XIII e XIX. Neste sentido, o título do trabalho remonta a esse momento histórico, e faz um paralelo com a realidade atual de uma parcela desse território que hoje é novamente contestado e gera novos conflitos dentro do território de Cunani. (JUCÁ, 2015, p.15).

A comunidade quilombola de Cunani ainda é uma zona de ocupação temporária, no entanto, ressalta-se que o processo de reconhecimento do quilombo de Cunani ainda está em trâmites legais, “o território delimitado compreende áreas pertencentes à União e inerentes ao Parque Nacional do Cabo Orange, unidade de conservação administrada atualmente pelo ICMBio.” (IRIB, 2016, p.1). Segundo Trindade (2015), há um impasse de sobreposição de terras do Quilombo do Cunani e o Parque Nacional do Cabo Orante, por isso o Ministério Público Federal do Amapá decidiu processar a União e o ICMBio, para que o INCRA consiga concluir o processo de regularização das terras quilombolas sem prejuízo de suas terras.

Na busca de reconhecimento legal o quilombo de Cunani enfrenta um processo que ainda não teve um desfecho definitivo. Nesse sentido, cabe ressaltar que:

A Comunidade Cunani requereu perante o INCRA a regularização fundiária da área que tradicionalmente ocupa em 22 de março de 2004. Contudo, o processo administrativo perdurou por mais de uma década sem qualquer solução

administrativa. [...] O principal entrave que levou à mora administrativa é o fato de que grande parte da área pretendida pela comunidade está encravada no Parque Nacional do Cabo Orange, criado pelo Decreto nº. 84.913 de 1980. Trata-se de Unidade de Conservação de proteção integral dotada de enorme biodiversidade, localizada na região norte do Estado do Amapá, com território distribuído entre os municípios de Oiapoque e Calçoene. Temos que consignar que o Estado do Amapá tem aproximadamente 55%<sup>1</sup> de seu território protegido por parques, reservas e terras indígenas, de sorte que é frequente que haja sobreposição entre espaços ambientais e territórios indígenas, quilombola ou de outras comunidades tradicionais. (LUCENA, 2018, p.1).

Os membros da comunidade ou vila do Cunani se auto identificam como remanescentes quilombolas, tendo iniciado seu processo de reconhecimento à luz da legislação brasileira. Assim, A comunidade se auto identifica como remanescente de quilombo e possui Certificação pela Fundação Cultural Palmares e aguarda o processo de titulação de seu território; no decorrer deste trabalho a comunidade, mesmo não tendo seu processo concluído, será tratada como quilombola ou remanescente de quilombo, pois é assim que se identificam. (JUCÁ, 2015).

As condições de vida da comunidade quilombola de Cunani são bem precárias e simples, uma vez que os acessos segundo Jucá (2015), são precários em um único ramal que não passa por manutenção, o que dificulta o deslocamento das pessoas que moram na vila e de visitantes. Sobre a economia dos quilombolas:

A economia e produção da comunidade são de subsistência. Os moradores do Cunani vivem da pesca, da caça, da pecuária, da criação de animais de pequeno porte (galinhas, patos), da agricultura. A principal cultura praticada na comunidade é da mandioca, da qual extraem vários produtos sendo o principal a farinha. [...] Cada família tem a sua roça de mandioca, e a produção é feita de maneira familiar ou em mutirões. A produção é somente para o consumo porque a comercialização não traria lucro relevante para os produtores. (JUCÁ, 2015, p.63).

O acesso à comunidade quilombola de Cunani ainda é precário, não se pode acessar com veículos automotores, mas há projetos para que seja construída uma ponte com recursos da União.

**Figura 2: Acesso ao Cunani**



Fonte: Da autora (2019).

Segundo Jucá (2015), há um posto de saúde no quilombo de Cunani, também uma escola de ensino fundamental, hoje desativada por falta de professores. Sobre as manifestações culturais de Cunani há um destaque para a Zimba, que pode ser praticada por homens e mulheres, da idade, como uma forma independente de identidade desse quilombo. (JUCÁ, 2015).

## **MANIFESTAÇÃO CULTURAL ZIMBA NO QUILOMBO DO CUNANI**

A dança é uma importante manifestação cultural que faz parte do processo educacional, traz consigo as expressões da corporeidade e comunicação, nesse sentido, “a dança e a sociedade estão sempre imbricadas. Não há como falar da dança sem percorrer a grandeza de sua trajetória ao longo dos anos, nem deixar de falar do homem, da sua corporeidade e necessidades.” (GARIBA & FRANZONI, 2007, p.155).

**Figura 3: Grupo de Zimba**

Fonte: Da autora (2019).

Ainda segundo Gariba & Franzoni (2007, p.155), “É importante resgatar as dimensões desse saber, já que a dança é parte integral desse processo, devido à inseparabilidade na relação desta com a história humana.” De acordo com Freire (2001), a dança insere-se na formação sociocultural do povo brasileiro, influenciando esse processo educativo. A dança é amplamente difundida nos espaços privados e públicos, em escolas e academias de dança, em centros culturais, associação de bairros e em momentos informais da comunidade.

A dança é vista como uma possibilitadora do processo educativo, formando e expressando as expectativas do sujeito, bem como sua cultura, sua identidade, seus valores. Por isso,

Buscar uma prática pedagógica através da dança mais coerente consiste em possibilitar ao indivíduo expressar-se criativamente, sem exclusões, tornando esta linguagem corporal transformadora e não reprodutora. [...] A dança então pode ser uma ferramenta preciosa para o indivíduo lidar com suas necessidades, desejos, expectativas e também servir como instrumento para seu desenvolvimento individual e social. (GARIBA, 2005, p.1).

As danças têm sido utilizadas pelos grupos étnicos como um meio de expressão, como resgate cultural e identitário, buscando lembrar as memórias e valores de um povo. Com isso,

Cada gesto, cada expressão, cada postura transmitem mensagens codificadas das histórias desse povo, e são interpretados como suas identidades, como arte que é extravasada em seu cotidiano; são memórias individuais que embalam lembranças, que se transformam



em memórias coletivas, férteis de imaginário, carregados de símbolos característicos de sua diversidade. (JASTES, 2012, p. 37).

**Figura 4: Tambor do Zimba**



Da autora (2019).

Desde a importância da dança no contexto educacional, a Zimba é uma dança que marca culturalmente a comunidade do quilombo de Cunani, no entanto, está presente em outros espaços do Norte brasileiro. “O Zimba considerado sinônimo do Carimbó. Busca compreender a sua situação histórica e geográfica registrada em documentos e nas memórias dos sujeitos culturais.” (JASTES, 2012, p.7). A origem do Zimba está descrita por Jastes (2012, p.74), “[...] o Zimba veio da África, chegou às costas brasileiras pelo atual Estado do Maranhão, atravessou a Microrregião do Salgado Paraense, chegou à capital do Pará, Belém, e depois ao estado do Amapá como Carimbó de Zimba.” Na comunidade quilombola do Cunani, o Zimba é praticado em suas festividades, de modo coletivo, marcando a história e religiosidade de seu povo. Sobre essa manifestação cultural cabe destacar que:

No que tange as manifestações culturais e religiosas, destacamos a dança Zimba. Os ‘filhos de Cunani’ muito se orgulham desta dança que se assemelha ao carimbó do Estado do Pará, mas que acontece com exclusividade nessa comunidade quilombola. O Zimba é dançado por homens e mulheres (de qualquer idade) organizados em pares que formam uma grande roda e saem um na frente do outro; posteriormente, a roda se desfaz e os pares ocupam todo o espaço. (JUCÁ, 2015, p.65).

Para a prática do Zimba são necessários os sons dos tambores, dos batuques. A seguir a figura mostra como são esses instrumentos em Cunani. O Zimba está inserido no contexto religioso, das festividades que remontam os ritos sincréticos da cultura afrobrasileira. Nesse ponto, no quilombo do Cunani:

A comunidade todos os anos é convidada a apresentar o Zimba durante o Encontro dos Tambores. A presidente da associação cultural enfatiza que quando são convidados eles se apresentam em alguns lugares, mas, que o Zimba 'é mais voltado' para a festa de São Benedito. A realização de festividades em honra a santos católicos é uma prática coletiva muito importante na história de Cunani. (JUCÁ, 2015, p.66).

É comum as danças e o batuque nas festividades de santos no contexto identitário das comunidades quilombolas, em Cunani não é diferente. Nesse sentido, vale destacar que:

[...] identidade individual de comunidades negras nos territórios quilombolas. Este processo se realiza por meio dos sujeitos que integram os grupos, ao qual tocam e dançam, e ao mesmo tempo, integram a identidade coletiva, por meio dos encontros desses grupos nas festas de santo. (CAMPOS, 2018, p.82).

**Figura 5: Tambores do Zimba**



Fonte: Da autora (2019).

A festa de São Benedito é comemorada de modo especial pelos membros da comunidade quilombola de Cunani, uma vez que este é santo

padroeiro e por ocasião dos seus ritos festivos se dança o Zimba. Nesse sentido, cabe ressaltar que:

O santo padroeiro da comunidade é São Benedito. [...] Nesse dia os homens vão até a mata retirar a madeira (árvore) que será o mastro; posteriormente o mastro é levado à frente da capela e ornamentado com folhas, frutas e outras oferendas; a bandeira de São Benedito é fixada no topo do mastro, o qual é erguido ao som de sinos, tambores e fogos de artifício marcando o início da festividade. [...] Os dias 25 e 26 de dezembro são o ponto alto da festa; além dos moradores, “filhos de Cunani” que moram em outras localidades, pessoas de outras comunidades e convidados chegam para prestigiarem a festa, com isso, a vila recebe um grande número de pessoas. Na primeira noite a comunidade realiza um baile com som mecânico e também dançam o Zimba. (JUCÁ, 2015, p.66).

**Figura 6: Paróquia de São Benedito**



Fonte: Da autora (2019).

Por fim, a marca do Zimba são os tambores, nessa dança destacam-se as vestimentas que são “em tons vibrantes; as mulheres utilizam saias rodadas e blusas estampadas, já os homens vestem calça comprida e camisa de manga, dançam ao entorno dos tambores no sentido anti-horário (FUNDAÇÃO MARCO ZERO, 2012, p. 34)”.

**Figura 7: Vestimentas do Zimba**



Fonte: Da autora (2019).

Dessa forma, o Zimba traz consigo em sua expressão os valores da comunidade quilombola do Cunani, a alegria expressa nas vestimentas coloridas mostram que esta dança faz parte das comemorações das suas principais festividades, em especial a festa do padroeiro São Benedito.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Ao longo deste estudo foi possível entender de forma breve a relevância histórica e cultural do quilombo, na afirmação identitária dos autodeclarados remanescentes dos quilombolas, da cultura afro-brasileira, da luta e resistência contra a escravidão no Brasil Colônia. A Constituição Federal de 1988 trouxe a possibilidade de reconhecimento legal e constitucional das terras dos remanescentes quilombolas, uma vez que estes sítios precisam ser preservados por fazerem parte da identidade nacional e cultural do povo brasileiro. A comunidade dos remanescentes quilombolas do Cunani que outrora no Brasil Colônia e Império estavam na resistência contra a escravidão, numa luta por liberdade, na atualidade está na luta por reconhecimento legal das suas terras, uma vez que há um impasse entre a comunidade e o Parque Nacional do Cabo Orante, no tocante da sobreposição de terras, o que hoje tramita no Ministério Público Federal do Amapá que decidiu processar a União e o ICMBio, para que o Quilombo do Cunani tenha suas terras regularizadas.

Os tempos mudaram, os atores sociais também, mas continua a luta e resistência da comunidade quilombola do Cunani para manter suas raízes culturais, antropológicas, sociais, na luta pela terra, pelo devido reconhecimento legal que garantirá sua sobrevivência. Retomando o que foi discutido a importância da dança no contexto educacional, faz com que o Zimba seja uma marca cultural da comunidade do quilombo de Cunani, no entanto, está presente em outros espaços do Norte brasileiro.

O Cunani como outros quilombos da Amazônia, tem o Zimba como uma dança que é praticada nas festividades da comunidade, nesse caso, na festa do padroeiro São Benedito, essa dança faz parte das comemorações e envolve toda a comunidade num resgate de suas manifestações culturais. Dessa forma, os quilombos continuam representando na sociedade brasileira

contemporânea um espaço de resistência política, cultural, social, religiosa, quando resgata as memórias e as manifestações culturais dos afrodescentes ou remanescentes quilombolas. O Zimba tem na sua dança a capacidade de unir os membros do Cunani, para a festividade de São Benedito e no resgate da memória histórica dos afrodescentes.

## Referências

CAMPOS, R. J. de A. et al. **Modo de vida e territorialidade quilombola da Comunidade Ressaca Pedreira-Amapá**. [Dissertação de Mestrado], Macapá: Universidade Federal do Amapá, 2018. Disponível em:< <https://www2.unifap.br/ppgmdr/files/2016/03/Dissertação-Roberto-Campos-homologada.pdf>.> Acesso em:> 07 abr. 2020.

CARVALHO, A. A. de; TEODORO, M. F.; FILOCREÃO, A. S. M. **As terras de remanescentes quilombolas no Amapá: símbolo de resistência**. Anais do III Encontro de discentes de História da Unifap, out. 2017. Disponível em:< <https://www2.unifap.br/cepap/files/2017/10/ALETHEA-MAYARA-E-ANTONIO-AS-TERRAS-DE-REMANESCENTES-QUILOMBOLAS-NO-AMAPÁ.pdf>.> Acesso em:> 07 abr. 2020.

COULY, C. et.al. **Síntese Missão Cunani 2010**. HAL Id: halshs, 2010. Disponível em:< <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00605505/document>.> Acesso em: 07 abr. 2020.

COUTINHO, C. **Único acesso a área quilombola no AP, ponte tem cabos de aço arrebitados e tábuas soltas**. G1AP — Macapá, 25/12/2019. Disponível em:< <https://g1.globo.com/ap/amapa/noticia/2019/12/25/unico-acesso-a-area-quilombola-no-ap-ponte-tem-cabos-de-aco-arrebitados-e-tabuas-soltas.ghtml>.> Acesso em: 07 abr. 2020.

CUNHA JUNIOR, H. A. Quilombo: patrimônio histórico e cultural. **Revista Espaço Acadêmico**, v. 11, n. 129, p. 158-167, 2012. Disponível em:< <http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/14999/8667>.> Acesso em: 05 abr. 2020.

FREIRE, I. M. Dança-educação: o corpo e o movimento no espaço do conhecimento. **Cad. CEDES**, Campinas, v. 21, n. 53, p. 31-55, Abr. 2001. Disponível em: < [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-32622001000100003&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-32622001000100003&lng=en&nrm=iso) >. Acesso em: 07 abr. 2020.

FUNDAÇÃO MARCO ZERO. Fundação Universidade Federal do Amapá. **Relatório Antropológico de Caracterização Histórica, Econômica e Sócio-Cultural da Comunidade Cunani**. Macapá, 2012.

GARIBA, C. M. S. Dança escolar: uma linguagem possível na Educação Física. **Revista Digital, Buenos Aires**, 10.85. 2005. Disponível em:< <https://www.efdeportes.com/efd85/danca.htm>.> Acesso em: 07 abr. 2020.

GARIBA, Chames Maria Stalliviere; FRANZONI, Ana. Dança escolar: uma possibilidade na Educação Física. **Movimento (ESEFID/UFRGS)**, v. 13, n. 2, p. 155-171, 2007. Disponível em: <<https://www.seer.ufrgs.br/Movimento/article/view/3553>>. Acesso em: 07 abr. 2020.

HAERTER, L.; NUNES, G. H. L.; CUNHA, D. T. R. Refletindo acerca da contribuição da cultura quilombola aos currículos da educação básica brasileira, através da presença da história da África e Afrobrasileira. **identidade!**, v. 18, n. 3, p. 267-278, 2013. Disponível em: <<http://est.com.br/periodicos/index.php/identidade/article/view/1175/1137>>. Acesso em: 05 abr. 2020.

HENRIQUES FILHO, T. A legislação e o processo de construção de identidade de um grupo social negro. **Revista de Informação Legislativa**, Brasília a. 48 n. 192 out./dez. 2011. Disponível em: <<https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/242936/000936218.pdf?sequence=3>>. Acesso em: 05 abr. 2020.

IRIB, Instituto de Registro Imobiliário do Brasil. **Incra: Processo de regularização da comunidade quilombola Cunani avança no Amapá**. IRIB, Notícias, 11/11/2016. Disponível em: <<https://www.irib.org.br/noticias/detalhes/incra-processo-de-regularizacao-da-comunidade-quilombola-cunani-avanca-no-amapa>>. Acesso em: 07 abr. 2020.

JASTES, É. R. M. **ZimbA: A espetacularidade gestual dos dançarinos de Carimbó na Amazônia**. [Tese Doutorado] – Doutorado Interinstitucional - DINTER / Universidade Federal da Bahia/ Universidade Federal do Pará, programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFBA, Belém 2012. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/27318/1/TESE%20ÉDER%20JASTES%20imprimir.pdf>>.

Acesso em: 07 abr. 2020.

JUCÁ, T. S. Da S. **O novo contestado: territorialidade e conflitos entre o Parque Nacional do Cabo Orange e a Comunidade Remanescente do Quilombo de Cunani, no Estado do Amapá**. [Dissertação de Mestrado], Macapá: Universidade Federal do Amapá, 2015. Disponível em: <<https://www2.unifap.br/ppgmdr/files/2019/06/O-NOVO-CONTESTADO.pdf>>. Acesso em: 07 abr. 2020.

LUCENA, R. M. R. de V. **Teoria da dupla afetação à luz do caso comunidade Cunani e Parque Nacional do Cabo Orange**. Jus, 2018. Disponível em: <<https://jus.com.br/artigos/69218/teoria-da-dupla-afetacao-a-luz-do-caso-comunidade-cunani-e-parque-nacional-do-cabo-orange>>. Acesso em: 05 abr. 2020.

MIRANDA, D. G. **Contemporaneidade no quilombo**. Pontifícia Universidade Católica do Paraná, Curitiba, 2009. Disponível em: <<http://www.gtclovismoura.pr.gov.br/arquivos/File/arquitetura%20quilombola/contpeq.pdf>>. Acesso em: 05 abr. 2020.

NOGUEIRA, J. C. et.al. **Caminhos tecem sonhos Duas histórias, uma herança: as comunidades negras de Palmeiras e Vó Rita, em Goiás.** Florianópolis: Valec, Prosul; NEN, 2015. Disponível em:< <https://www.valec.gov.br/download/bibliotecafns/livro/livroquilombolas.pdf>.> Acesso em: 05 abr. 2020.

SILVA, M. G. da. **AGRÁRIO–INCRA, Desenvolvimento. Territórios quilombolas no Estado do Amapá: um diagnóstico.** XXI Encontro Nacional de Geografia Agrária, UFU, 2012. Disponível em: < [http://www.lagea.ig.ufu.br/xx1enga/anais\\_enga\\_2012/eixos/1308\\_1.pdf](http://www.lagea.ig.ufu.br/xx1enga/anais_enga_2012/eixos/1308_1.pdf).> Acesso em: 05 abr. 2020.

SILVA, M. G. da. **A Titulação das Terras das Comunidades Tradicionais Quilombolas no Brasil: análise da atuação do Estado.** [Tese Doutorado)Programa de Pós-Graduação em Geografia Humana da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas]. Universidade de São Paulo – USP, 2017. Disponível em:< [https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8136/tde-09042018-155054/publico/2017\\_MarceloGoncalvesDaSilva\\_VOrig.pdf](https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8136/tde-09042018-155054/publico/2017_MarceloGoncalvesDaSilva_VOrig.pdf).> Acesso em: 05 abr. 2020.

TRINDADE, J. S. B. **Lavrando a Memória, Cultivando a Terra: O Direito de Dizer e Fazer a Roça no Quilombo do Curiaú-AP.** [Tese de Doutorado]. Universidade Federal da Bahia, Belém-PA, 2015. Disponível em: < <http://ppga.propesp.ufpa.br/ARQUIVOS/teses/TESEFINAL7SET.pdf>.> Acesso em: 05 abr. 2020.





EIXO 2  
PROCESSOS  
CRIATIVOS E  
EPISTEMOLOGIAS  
PARA PRÁTICAS  
BRINCANTES



## **PROJETO FILOMOVE: FILOSOFIAS DO CORPO E DANÇAS POPULARES DE AMÉRICA LATINA**

Natacha Muriel López Gallucci (UFCA – PPGArtes UFC)

O ano 2020 trouxe a pandemia da Covid 19 e nos apresentou um dilema global: a falsa liberdade indiscriminada da humanidade ou o cuidado da vida? Diante a posição ética adotada nesse dilema, a arte volta emergir como bastião de proa desta nave que vá, o mundo; navegando em um mar de distopias e heterotopias estelares. Neste contexto desenvolvemos a investigação pós doutoral *FiloMove: Performance em rede* contemplada com a bolsa PNPD, CAPES no Programa de Pós Graduação em Artes (PPGArtes, ICA) da Universidade Federal do Ceará. Partilhamos alguns aspectos deste processo de criação audiovisual cujo sentido visou aprofundar os percursos que nos têm ocupado faz alguns anos, a saber, o estudo crítico de performances populares nos *corpus* fílmicos de América Latina (GALLUCCI, 2014; 2018; 2019); e refletir sobre as metodologias e encruzilhadas apresentadas neste novo contexto.

Em fevereiro de 2020 propusemos uma adaptação da pesquisa inicial que incluía trabalho em campo e dinâmicas presenciais<sup>56</sup> para a nova realidade do isolamento social. O projeto Filo Move se transformou em uma convocação em rede através de um edital aberto que versava:

O Projeto Filo Move *Performance em Rede* 2020 tem por objetivo desenvolver um processo de criação performático em rede abordando a Cultura Popular. No escopo dos Estudos Decoloniais, a pesquisa enfatiza o corpo como detentor de saberes invisibilizados da nossa região. Buscamos diálogos de caráter transnacional entre pesquisadores de diversos gêneros Afro Latino Americanos atravessados por proposições teóricas, artes e ativismos. Os participantes trabalharão na pesquisa em rede através do dispositivo de constelação (Walter Benjamin), produzindo um filme ensaio com reflexões filosófico-poéticas que introduzam questionamentos interseccionais. O produto será objetivado em um vídeo performance, tensionando diversos aspectos das filosofias do corpo a partir das artes populares. (GALLUCCI, 2020a).

---

<sup>56</sup> A partir da suspensão das atividades presenciais na Universidade Federal do Ceará e no Museu de Arte da UFC, o MAUC, em que desenvolveríamos o projeto, sugerimos continuarmos de maneira remota. O projeto adotou a modalidade virtual e foi lançada uma convocatória aberta.

O objetivo do projeto foi realizar um vídeo performance de maneira coletiva que expressasse estratégias de transposição de diversos protocolos de criação advindos da cultura popular para o espaço virtual. Nesse primeiro momento era difícil prospectar se a convocatória teria aceitação entre pesquisadores e artistas populares cujas modalidades de criação remetem, em grande maioria, para o espaço presencial. Com surpresa e júbilo recebemos mais de trinta inscrições de participantes de diferentes países latino-americanos. E, apesar das diferentes línguas, formações e situações de isolamento de cada participante, foi possível construir uma plataforma criativa e tecer novos laços graças aos múltiplos diálogos e interesses em redor da criação em artes e cultura popular. Nos encontros virtuais preparatórios surgiram ideias sobre como expressar o multiculturalismo, elencando ritmos, rituais e danças que em diversas regiões, mesmo distantes e nomeadas de maneiras diversas<sup>57</sup>, mantinham filiações e matrizes afro-ameríndias.

A convocatória transbordou amplamente o discurso acadêmico sobre as artes; incorporando tradições, ritmos, regionalismos sem cair em convenções limitantes; buscando uma ressignificação das artes populares contemporâneas em perspectiva transfronteiriça. No anelo de investigar o teor filosófico do corpo gestual e vocal na contemporaneidade, nos adentramos nas riquezas trazidas pelos participantes inscritos<sup>58</sup>. E, nesse caminho, o maior desafio do projeto esteve associado à investigação das filosofias do corpo em que se apoiam as práxis artística de cada participante. Durante o processo de criação também fomos desafiados a pensar o papel do audiovisual experimental e nosso papel de filósofo em campo. Antes da pandemia o projeto era desenvolvido efetivamente em diversas comunidades rurais e urbanas, mas na adaptação do projeto o recorte do campo de investigação deve ser concebido como o campo do virtual, em que se projetaram todas as performances.

Assim como foi teorizado pela antropologia cultural, podemos pensar também neste novo campo do virtual que há *insiders* e *outsiders*; dependendo

---

<sup>57</sup> O projeto *Do candombe ao tango* é um dos antecedentes desta pesquisa <https://natachalopezgallucci.com/do-candombe-ao-tango/>

<sup>58</sup> Iniciamos as conversações remotas com o grupo o dia 27 de março. Os participantes provinham de diversas regiões do Brasil, Argentina, Haiti, Uruguai e Chile. Em seguida, encaminhamos os vídeos de Boas Vindas em Português <https://youtu.be/MMCGEu7G0zw> e Espanhol <https://youtu.be/ZQffJYCc0Po>

das diferenças socioeconômicas, de acessibilidade à internet, da alfabetização digital, da formação técnica em audiovisual e do acesso a equipamentos e infraestrutura que possuía cada participantes. Diferenças essas que foram levadas em consideração apoiando aos artistas com recursos e técnicas que colaborassem nas suas criações estabelecendo uma assídua comunicação dinamizada desde a perspectiva da filosofia-performance (KIRKKOPELTO, 2015) que permite um diálogo horizontal sem privilegiar discursos disciplinares e integrando saberes<sup>59</sup>.

### **Metodologias e processos de criação em rede**

Iniciamos o processo propondo cinco atividades cujo objetivo foi dinamizar a comunicação grupal através do dispositivo da constelação sugerido pela filosofia de Walter Benjamin. Apresentamos a ideia benjaminiana de nos constituirmos como uma constelação de artistas interessados na cultura de América Latina e isso possibilitou estabelecer relações não estratificadas entre quem convocava e os participantes, entre o todo e as partes; neste caso, o todo representado pelo significante da América Latina, e as partes expressas nas artes populares de cada região, com suas linguagens gestuais específicas, exercendo uma mediação horizontal entre as criações individuais e grupais. À diferença das artes acadêmicas ocidentais e eurocêntricas, as culturas populares latino-americanas, sem desvincular-se de técnicas e saberes ancestrais, trazem associados aspectos afetivos, de resiliência e de luta étnico racial; atualizada em cada sujeito, enquanto tradução de tradições, colocando em primeiro plano o valor da emoção e do encantamento.

O processo, nessas primeiras semanas de isolamento foi intenso. A primeira atividade esteve focada em uma auto apresentação. Cada participante enviou um vídeo tomando como referência um breve roteiro: - “Bem-vindos ao FiloMove”; “Eu sou (nome)” e “...vou participar da Performance em Rede desde

---

<sup>59</sup> Sendo que, em geral, os estudos filosóficos poucas vezes incluem as danças, o teatro e a música como objetos programáticos de investigações estéticas, quando isso sucede, a maioria dos filósofos se ocupa dos chamados gêneros artísticos contemporâneos, de grande apelo conceitual. Todavia, nossa abordagem busca principalmente localizar, afirmar e colocar em valor as danças e artes populares de América Latina; questionando assim, como e por que estas artes populares não apenas incorporam, mas também produzem ideias filosóficas e abordagens estéticas.

(cidade)”, enquadrando o rosto no centro do primeiríssimo plano. Esse primeiro fragmento introdutório produziu o efeito de comunicar algum aspecto identitário e contribuiu para gerar um mosaico coletivo acústico e visual dessa diversidade cultural. A voz, o rosto, o ritmo na fala de cada auto apresentação emerge como linguagem própria do vídeo performance; a junção traçada pelo sentimento de filiação às artes populares expressou os primeiros passos desta reflexão coletiva.

Destacamos que a concepção do projeto como um lugar de produção artística entre a performance e o ensaio fílmico, permitiu nos deslocarmos dos ideais de objetividade do documentário. Fundamentalmente porque no documentário, no sentido clássico, há um acordo tácito sobre a preservação dos fatos pelo menos nas vozes acessadas pelo realizador/diretor. Entretanto, o ensaio fílmico pode ser definido como uma forma temporal que pensa por fragmentos imagéticos (RASCAROLI, 2017)

Figura 1: Processo de Criação. Performance em Rede 2020.



Fonte: Arquivo audiovisual. Grupo Filo Move. Teaser:

<https://natachalopezgallucci.com/filomove/>

No ensaio fílmico, na assimilação filosófica da pesquisa e da criação audiovisual, desnaturaliza-se a lógica do tempo e do movimento nesse *pensar por fragmentos*, e todos os elementos da cena fílmica são instaurados a partir da lógica do sonho, da transgressão da causalidade natural (que sustenta a ciência na modernidade) e da causalidade livre (sustentada pela filosofia prática de I. Kant); instaurando outra causalidade, expressa na causalidade psíquica, do inconsciente como concebido pelo S. Freud (PEREZ, 2012). Dito em outros termos, o ensaio fílmico pensa, enuncia, apresenta e argumenta desde um discurso dissociado do ideal de controle e antecipação das causas e os efeitos; sua função é gestar um espaço/cena/quadro para o pensamento,

empoderando os corpos, valorizando saberes, sem representar necessariamente a realidade material.

Na tentativa de se afastar dessa ilusão positivista do documentário clássico que sustentou que o sentido reside no mundo e que é tarefa dos homens descobrir a realidade inerente nele, a filosofia performance se alinha na concepção de que o ser humano constrói sentidos e impõe sentidos ao mundo, no ato de criar. A ilusão da descoberta cai; e se eleva o procedimento criativo como forma de conhecimento.

**Figura 2: Paisagem sonora. De África para América. Alison Amâncio, Lali Corvalán, Natacha M. López Gallucci, Lucas Magalhães, Erica Vieira, Ángeles Galvan, Alba Vieira, Natalia Grosso**



**Fonte: Performance em rede.**

Na 2ª atividade solicitamos o envio de paisagens sonoras, *ruidagens* sem harmonia definida ou fragmentos de 2 a 4 compassos de música de América Latina. Essa estratégia nos permitiu conhecer aos participantes e verificar se estavam em condições de realizar envios de processos e de materiais audiovisuais. Uma das participantes, a musicista Suelen Turibio enviou ao grupo sua paisagem sonora junto a outro vídeo em que comentou o processo de criação. Enfatizou que a paisagem era uma viagem acústica desde a matriz

de percussão africana para América<sup>60</sup>. Esse envio ganhou inúmeras contribuições em danças filmadas e em improvisações individuais compondo outro mosaico.

**Figura 3: Iván Vilela, Lali Corvalán, Paula Nuñez, Pedro Calhao, Julieta Boccardo, Quefren Rodrigues, Luiz Zampieri, Suelen Turibio**



Fonte: Performance em Rede. Disponível em: <https://natachamuriel.wixsite.com/filomove>

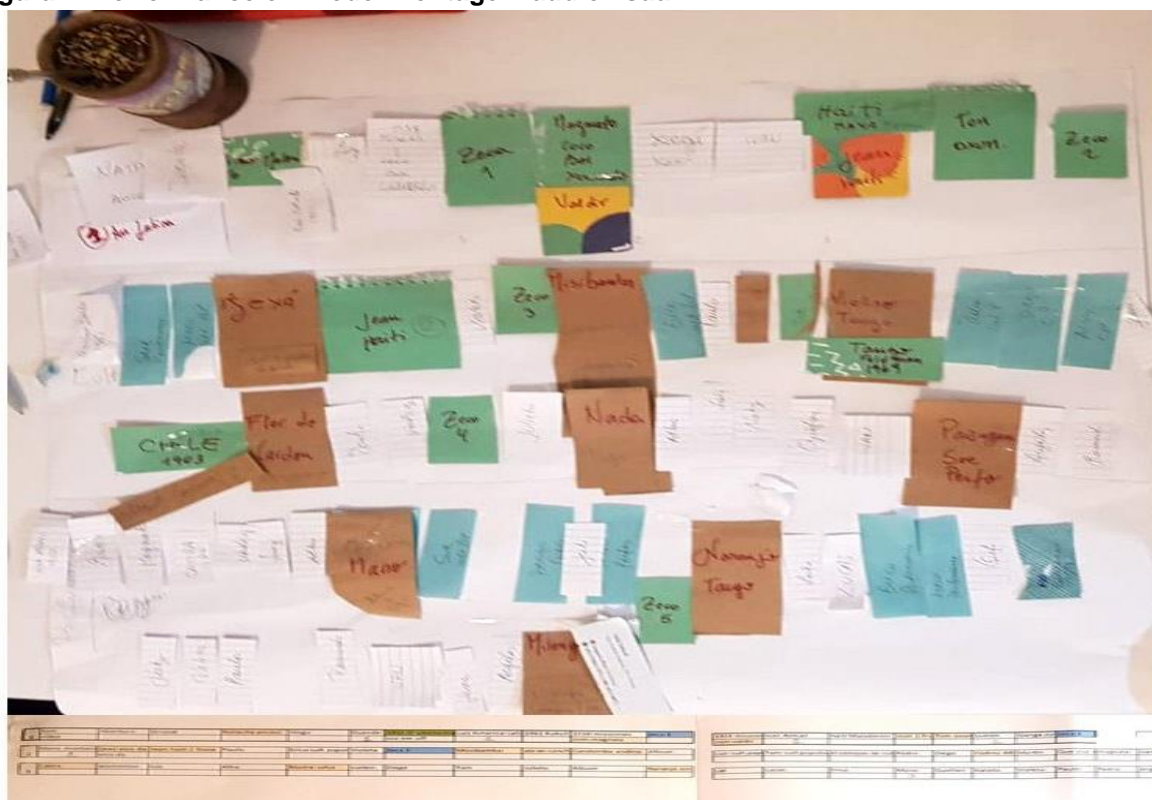
Na 3ª atividade foi realizada uma Enquete virtual entre os participantes para escolher os ritmos base sobre os que trabalharíamos coletivamente algumas performances em dança. O resultado mostrou interesse amplo pelo candombe, os ritmos afro-brasileiros como coco, samba, ijexá, pelo tango e a chacarera, entre outras. Seguindo as informações trazidas pela Enquete, os participantes elaboraram propostas e trabalharam na dinamização de convites ao resto do grupo ativando a constelação. Na aceitação desses convites surgiram diálogos para complementar, prévio acordo, as cenas; entendidas como *processos de criação em camadas* de vídeos e áudios. Cada participante poderia solicitar ajuda, informações variadas sobre os ritmos escolhidos para o processo criativo. Instruímos individualmente sobre como realizar cada registro fílmico, considerando iluminação, movimentos de câmera, planos e profundidade de campo. Surgiram diversos problemas pelo isolamento social relativos à falta de espaço para ensaios e realização de tomadas panorâmicas. Foram aproveitados âmbitos domésticos, pátios, corredores, e quando foram permitidos os acessos praias isoladas. Sugerimos conceber as contribuições como fragmentos descontínuos que não necessariamente precisavam preencher a totalidade de uma paisagem sonora ou tema musical. Os músicos

<sup>60</sup>TURIBIO, Suelen, De Africa a América, *Paisagem sonora*, <https://drive.google.com/file/d/17ZgHm39fnWaHc4RvXE4D2JIK5D6Wbq4R/view?usp=sharing>



participantes também tiveram a possibilidade de compor temas e arranjos autorais. Foram realizadas improvisações livres e pautadas com as músicas enviadas para gestar as vídeo performances coletivas de tango, candombe afro argentino, ijexá, chacarera, rumba candombe uruguaia, dança de orixás, milonga, catira etc.

**Figura 4: Performance em Rede. Montagem audiovisual**



Fonte: GALLUCCI, Diário de Campo. 2020

Na 4ª atividade<sup>61</sup> encaminhada solicitamos enviar um mini vídeo reflexionando sobre *Cultura Popular e Performance*. Pretendíamos compor uma série dentro do filme ensaio de depoimentos testemunhais que iria concatenada a imagens de arquivos fílmicos e às performances artísticas. E, concluindo solicitamos uma 5ª atividade individual, em que deviam expressar reflexões filmadas sobre América Latina. Nestas últimas atividades buscamos privilegiar as trajetórias, as reflexões e experiências de cada sujeito, em detrimento da citação de autores ou linhas de pesquisa acadêmicas. Ficava expresso, que a convocatória apontava para um manifesto interesse por

<sup>61</sup> Solicitação de Atividade <https://youtu.be/FE6ElqP1jmY>

reflexionar sobre os corpos, as vozes, as paisagens sonoras e sobre a identificação que, em maior ou menor medida, cada participante tinha com o significativo da cultura popular de América latina.

Quando recebemos uma quantidade importante de material audiovisual realizamos o primeiro encontro *on line*. Nesse rico encontro se estreitaram laços e se narraram as vivências durante a realização das atividades. Expliquei a intenção de realizar uma edição coletiva e, embora muitos se surpreenderam, com as orientações estéticas e técnicas necessárias, todos puderam começar a contribuir. Editei um esboço inicial do vídeo performance para apresentar ao grupo.

Nesta perspectiva, o conceito de vídeo performance ressignificou o uso que se dá à tecnologia de registro audiovisual nas mídias sociais e possibilitou aos participantes se adentrar em uma série de estratégias de captação da voz e imagem como parte de um processo criativo maior. O processo de montagem das camadas acústicas e visuais na linha de tempo esteve associada a um procedimento de curadoria e de colaboração com os participantes. A função de recepção de materiais nos remeteu para uma atividade crítica e curatorial que operou como metodologia de criação. Curadora é aquela pessoa responsável pela organização e manutenção de determinado acervo; enquanto, curador de arte, quem organiza e promove formas de manutenção e exibição das obras. Mas, como definir esses envios, eram obras de arte? Processos de experimentação em artes? Momentos de treinamento? Nesse sentido, o processo em rede nos colocou várias perguntas acerca do papel do curador ou arquivista em relação aos materiais enviados prévios à edição.

Neste caso, tratou-se de um tipo de arquivo gestual fragmentário, mas pleno de sentido que remetia as atividades coletivas de criação do projeto sem perder de vista a gestualidades individuais. Quando pensamos nos gestos e nas técnicas precisamos pensar que cada performer traz nas suas práticas diversos hábitos. Reside aí a natureza social do “habitus”, que traduz o “exis” aristotélico, entre a “faculdade” e o “adquirido” (ARISTÓTELES, 2009). Retomando o sentido aristotélico de hábito, este pode ser entendido como uma poderosa forma de educação através da transmissão de códigos e regras que, reunidas em redor de valores, outorgam um sentido filosófico aos rituais e performances de uma comunidade. Do ponto de vista da antropologia, Marcel

Mauss (1979). considerou possível e necessário para compreender a cultura popular, desenvolver uma teoria das técnicas corporais partindo do estudo, da descrição e da exposição crítica de diversas práticas associadas a cada grupo social. Entende as técnicas corporais como formas em que os homens, em cada grupo fazem uso do seu corpo, de maneira tradicional e codificada. Através dessas técnicas se produz a transmissão de saberes, valores e modos de resistência de uma comunidade, entre outros componentes sociabilizadores codificados no gesto e na voz.

Para efetivar a tarefa curatorial organizei os materiais segundo suas linguagens artísticas para compor as cenas prevendo um diálogo futuro com arquivos fílmicos das culturas populares em desenvolvimento. E, como realizadora audiovisual e performer atuante, precisei transmitir aspectos, antes da montagem, dinamizados em momentos de explicitação das composições que estava elaborando na mesa de edição. Desenvolvi para esse fim narrativas em vídeo comentando os *Workflows* ao grupo para expor a concepção das cenas. Tentei expressar a organização das paisagens sonoras, danças e dos depoimentos que iriam compor cada performance. Solicitei refilmagens e novas tomadas de áudio. O processo curatorial esteve fundamentado na compreensão e análises das relações entre técnicas de movimento e música popular de América latina; sendo que tive de solicitar a alguns participantes explicações detalhadas das técnicas utilizadas nos vídeos.

### **O corpo e cinema na América Latina: arquivos, curadoria e memória ativa**

Como se constrói a memória social? Apenas os historiadores seriam convocados para esse labor? Qual o papel da arte contemporânea perante as nossas tradições? A preservação das tradições dos povos de América Latina é um dos tópicos mais complexos e instigantes dos presentes estudos decoloniais. O sentido que tem se outorgado ao termo preservação apresenta em si um paradoxo, pois corremos sempre o risco de cair na solidificação das práxis ou da folclorização da cultura se não considerarmos o direito aos próprios atores sociais a buscar caminhos para a expressão dinâmica dessas tradições imateriais. O paradoxo se funda em discursos historicistas sobre o

corpo que tem relegado durante muito tempo as práxis culturais populares para a coxia da nossa história.

Ao historicizar o lugar do corpo na cultura ocidental, percebe-se que foi desestimado como via de acesso ao conhecimento, devido à expansão da tradição racionalista e eurocêntrica, ancorada no método científico. Para o pensamento filosófico tradicional, as faculdades humanas seriam vetores puros, negando as forças das pulsões, dos afetos, da angústia, do sublime e do desejo no acesso ao conhecimento. A fundamentação racionalista do saber produziu uma profunda clivagem entre a investigação acadêmica e o campo das artes populares. Esses pressupostos também restringiram, durante muito tempo, outras formas de conhecer, produzir, avaliar e fruir as obras de arte e os processos artísticos. Resultante desse regime, ancorado no dogmatismo tradicional, o pensamento moderno se consolidou em redor de um tipo de imagem entendida como representação da realidade material. Segundo afirma Seligmann Silva (2016), esse régimen se apoia no modelo mimético (enquanto *imitatio*) em que a criação, a escrita, a filosofia e a história se reduzem ao registro historiográfico eliminando qualquer modalidade de testemunho, de autodescrição e de autoetnografia. Para a historiografia tradicional, que regeu a produção e a história das artes na modernidade, a consciência seria coletiva, no sentido da representação histórica de grupos dominantes; e a historiografia estaria ligada à Ciência e à Filosofia da História, descartando as memórias dos povos submetidos e escravizados, os saberes populares, as literaturas menores, as vozes das mulheres, dos grupos subalternos, LGBTQI+ e das minorias étnico raciais.

**Figura 5: a. La cueca chilena; b. Danzas aborígenes Mocovies. El sarandí, El tontoyogo, El Bravo, El Cielito e c. Tango.**



Fonte: Arquivo filmico Projeto Filo Move; a. *Paseo a Playa Ancha*, Maurice Massonnier, Chile, 1903; b. *El último malón*. Alcides Greca, Argentina, 1916; c. *Film Revista Valle*, Federico Valle, Argentina, 1926.

Na virada do século XIX para o XX diversos acontecimentos, produtos das revoluções industriais mudam drasticamente o devir histórico humano e se gesta uma nova relação entre o corpo e o mundo, a natureza, as artes e as novas tecnologias. Se, de um lado, as linguagens das artes conquistam um profundo grau de codificação em suas técnicas corporais (MAUSS, 1979), vocais, cénicas, pictóricas e de reprodutibilidade etc.; de outro lado, avista-se que, da mão das vanguardas artísticas europeias, surge uma feroz crítica em redor dos processos artísticos pautados em movimentos e estilos normatizados e eurocêntricos (DANTO, 2006). A arte “contemporânea” despida das molduras eurocêntricas é uma linguagem impura, híbrida, produtiva no seu gaguejar, nas suas falhas e lacunas de memória e de vazios de arquivos; expressa uma nova concepção da matéria, do corpo e da vida. O próprio processo criativo é ritual e é obra, e os acontecimentos estéticos junto aos sociais, políticos, ecológicos etc. podem ser apreendidos como verdadeiros fins das artes, em palavras de Danto (2006), “após o fim da arte”.

**Figura 6: a. Fiesta del señor de la caña; b. Reisado e c. Os Deuses Vivos do Haiti.**



**Fonte:** Arquivo filmico Projeto Filo Move; a. Fiesta del señor de la caña en la Hacienda Chiclín Anónimo, Perú, 1935; b. *Reisado* e c. Cavaleiros Divinos. Os Deuses Vivos do Haiti, Maia Deren, Haiti/USA, 1977.

No século XXI, uma tendência relevante nos estudos estéticos, remete para o corpo como dispositivo que permite pensar os regímenes histórico-culturais em longa duração. São citados recorrentemente os diálogos, não sem tensões, entre a psicanálise, a fenomenologia e as teorias somáticas, na afirmação de que nos tornamos humanos através da apropriação do corpo que experimentamos; assim também, a filosofia crítica no século XX se posicionou afirmando que somos um corpo que pensa, um corpo mídia, *médium* da linguagem que aproxima a criação às experiências do corpo; artefatos produtos das mutações contemporâneas. As mudanças produzidas pela reprodutibilidade técnica e pela hipercultura, têm deslocado os pesquisadores

da comodidade das definições tradicionais etnográficas e colocado novos questionamentos. Nesse sentido, desde o campo dos estudos Afro Latino Americanos, vêm sendo sinalizados os processos de resiliência dos corpos afro ameríndios como um novo campo de estudos em que foram expressas artes e saberes invisibilizados, cujo mapeamento começa ser realizado em meados do século XX.

O corpo produz arquivos da cultura e nesses arquivos o passado individual e coletivo é interrogado a partir da relação que cada artista/ator social estabelece com sua história, seu bairro, seu grupo de produção, seu ritual religioso ou sua linguagem estética. O arquivo também pode ser sinestésico consolidando repertórios (não mediatizado tecnologicamente) e emerge como a memória corpóreo-vocal de práxis, rituais, performances culturais e coletivas. Esse é o caso de mestres e mestras das culturas que guardam saberes para seu círculo mais próximo. Mover, falar, cantar, escrever, modelar, filmar, gravar, tecer, são camadas, não só de produção de obras, mas fontes primárias da escuta de si.

Arquivos audiovisuais e sinestésicos podem ser contemplados como dados etnográficos (construções em campo) operando na criação e nas autoetnografias. Os Estudos da Performance, nesse sentido, discutem os registros audiovisuais para além da antropologia visual, em que as performances culturais e dos grupos de base, alertam para uma composição híbrida entre a arte, o audiovisual e a apreensão de dados etnográficos. E, esse novo status dos registros e arquivos audiovisuais tem mudado a maneira em que o plano indicial ou de imanência da imagem afeta a argumentação e a metodologia de estudo em artes. Levando em consideração esse giro epistêmico contemporâneo concebemos que o uso de arquivos fílmicos no nosso trabalho se aproxima da concepção de uma memória ativa. À diferença da relação estabelecida pelo arquivista, o restaurador ou o museólogo, para os performers contemporâneos, os arquivos fílmicos das manifestações da cultura popular do passado emergem na criação confrontando seu próprio repertório no presente.

**Figura 7: a. Dia de los muertos; b. Candomblé; c. Chacarera**

**Fonte: Que viva México, Sergei Einseinten, México, 1931; b. Ganga Zumba, Caca Diegues, Brasil, 1964; c. Argentinísima, Fernando Ayala, Hector Olivera, Argentina, 1973.**

No projeto *Performance em rede*, selecionamos uma série de filmes sobre as manifestações e folguedos da cultura popular de diversos países de América Latina para criar um arquivo periodizado cujos fragmentos dialoguem com as performances e os testemunhos dos participantes<sup>62</sup>. Trata-se de um arquivo de filmes silenciosos (1896-1933), clássicos (1933-1955) e modernos (1955-2000) que salientam o corpo e as relações construídas desde as artes populares.

Nesses arquivos, a dança, a poesia, os cantos, os rituais urbanos e rurais, operam como artefatos convencionais, profundamente codificados, estabelecendo laços sociais e de identificação em redor de valores culturais do passado. A retomada em fragmentos dessas gestualidades nos permite acessar gestualidades que funcionaram como produtores de semioses e territórios criativos. O olhar sinestésico que nos afeta como performers introduz todo nosso corpo na fruição desses arquivos; alertando-nos para as sutis relações e interações sensoriais expressas na cena fílmica entre os corpos.

O arquivo fílmico é testemunha de experiências e de sentidos históricos para um povo; entretanto é preciso acessá-lo, colocá-lo em movimento para enfatizar e ativar seus saberes, seus vectores poderosos e marcas de identidade étnica, de gênero e de classe. A ativação do arquivo é uma tarefa pendente na arte contemporânea, crucial para entender o poder transformador que têm exercido em América latina as consideradas, pela historiografia hegemônica, “minorias” ou grupos “subalternos”. Fundamentalmente, porque os artefatos e dispositivos da cultura popular estruturados em redes de

<sup>62</sup> Fragmento: Tango Nada <https://youtu.be/EGp6xVXdVQY> e Chacarera Flor de Cardón. Performance em Rede <https://youtu.be/gG2YywTnt0o>

resistência, encontram-se constantemente ameaçados de desaparecimento pelos processos políticos capitalistas, de espetacularização e midiaticização que pretendem banalizá-los, comerciá-los, retirando-lhes o encantamento e seu sentido filosófico; expressão de valores culturais e artísticos que são plataformas chaves para a luta contra a intolerância racial, de diversidade de gênero e religiosa.

Se nas convenções diegéticas do cinema documental, encontramos uma coincidência entre a realidade prévia e o momento da rodagem; realidade essa em que o realizador audiovisual tem poucas possibilidades de controle (APREA, 2015) sobre um passado registrado. De outro lado, no cinema de ficção, a diegese se expressa sempre na tentativa de apagar a realidade material e o próprio dispositivo fílmico. No ensaio fílmico, em que localizamos nosso trabalho, o uso de arquivos apresenta um campo alinhado com a filosofia-performance em que, sem procurar a *indicialidade* fotográfica ou cinematográfica da existência de uma história da cultura popular de América Latina, eles emergem como campo limiar, como enunciações históricas que colocam em tensão a própria abordagem de práxis populares extinguidas ou transformadas.

No trabalho de montagem do vídeo performance (atualmente em pós-produção), o material fílmico de arquivo, dialoga com as performances e depoimentos dos participantes introduzindo um valor indicial que remete à história passada sem folclorizá-la. As músicas, danças e rituais trazidos pelos participantes, ativando memórias do presente, dialogam com registros fílmicos de um século atrás; esses arquivos expressam existências concretas, essa *prova do mundo* que já não existe mais, tão característica do trabalho com arquivos no cinema documentário; mas que, no ensaio fílmico, imprime um outro sentido ao processo. Sendo que no documentário, parte-se do pressuposto de que há uma realidade preexistente, no ensaio fílmico, o problema entre a memória subjetiva transformada em performance como arquivo e os arquivos fílmicos do passado é de uma outra ordem. Nossa busca na montagem e edição entre arquivos audiovisuais criados e existentes expressa um encontro que permita exprimir, pela via do estranhamento, aspectos da temporalidade histórica dos corpos ainda nunca narrados. Nomeamos esse estranhamento *o laço invisível*, um efeito performático dentro



do espaço fílmico que enlaçou as criações dos participantes a uma história comum dos corpos de América latina. Uma história que ainda deve ser narrada.

## Referências

APREA, G. **Documental, testimonios y memorias**. Miradas sobre el pasado militante, Buenos Aires: Manantial, 2015

ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**. Bauru, SP: Edipro, 2009

BENJAMIN, W. La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica. In: BENJAMIN, W. **Discursos Interrumpidos**. Buenos Aires: Taurus, 1989

BENJAMIN, W. A doutrina das semelhanças. In: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas Vol. 1: Magia técnica, arte e política**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, p.108 – 113

BOURDIEU, P. Participant Objectivation. In: **Journal of the Royal Anthropological Institute**, v. 9, n. 2, Londres, 2003, p. 281-294

DANTO, A. C. **Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história**. Trad. de Saulo Krieger, São Paulo: Odysseus Editora, 2006

DERRIDA, J. **Mal de arquivo**. Uma impressão freudiana. Trad. Carla de Moraes Rego: Rio de Janeiro: Relume Lumará, 2001

FOUCAULT, M. **O corpo utópico: as heterotopias**. São Paulo: n-1 edições, 2013

GALLUCCI, N. M. L. **Cinema. Corpo e filosofia**. Contribuições para o estudo das performances no cinema argentino (Tese de Doutorado) DECINE (IA), UNICAMP: Campinas, São Paulo, 2014. Disponível em: <https://natachalopezgallucci.com/cinema-corpo-e-filosofia-contribuicoes-para-o-estudo-das-performances-no-cinema-argentino/>

GALLUCCI, N. M. L. Coreografias traçadas na luz: o tango dança no primeiro cinema argentino. **Vivomatografias**. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica, año 2, n. 2, 2016, 180-225. Disponível em: <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/101>

GALLUCCI, N. M. L. Voces y cuerpos femeninos: educación y resistencia en el cine argentino. **Educacar em Revista**, Curitiba, v. 34, n. 70, p. 85-100, 2018. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S010440602018000400085&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010440602018000400085&lng=en&nrm=iso). <https://doi.org/10.1590/0104-4060.58764>.

GALLUCCI, N. M. L. Del candombe al tango: transmisión, performance y resistencia en América Latina. In: **Anais da Abrace**, v 20, n. 1 (2019) Unicamp, Campinas, 2019. Disponível em: <https://www.publilionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/4579>

GALLUCCI, N. M. L. O olho que dança. Miradas e memórias do corpo nos documentários argentinos modernos e contemporâneos. In: LAÉCIO, Ricardo. **Pensar o documentário**. Textos para um debate. Recife: Ed. UFPE, 2020. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1Kbp9eezolmRkrKJkwerkdqiiKZkBAxPc/view>

GARCIA CANCLINI. **Culturas híbridas**. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. Buenos Aires: Paidós, 2012.

KIRKKOPELTO, E. **For What Do We Need Performance Philosophy?** Performance Philosophy, Guildford, v. 1, p. 4-6, 2015.

MAUSS, M. **Sociologia y antropologia**. Madrid: Technos, 1979.

PEREZ, D O. **O inconsciente**. Onde mora o desejo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

ROSENSTONE, R. A. La historia en imágenes/ la historia en palabras: reflexiones sobre la posibilidad real de llevar la historia a la pantalla. Trad. Leandro Sanz. Revista **ISTOR** n° 20, México, CIDE, 2005.

SCHECHNER, R. **Performance studies**. An introduction. New York: Routledge, 2002.

SELIGMNAN SILVA, M **História, memória e literature**, Campinas: Editora da Unicamp, 2016

TURNER, V. **La antropología del ritual**. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2002.

RASCAROLI, L. **How the film essay thinks**. Oxford Press, 2017.

\*\* Agradecimentos: Aos participantes do Projeto FiloMove: Performance em Rede 2020; Às professoras Dra. Giselle Guilhon Antunes Camargo, Dra. Karin Maria Veras e Dra. Andrea Aparecida Paris pelo diálogo atento e participação no projeto como debatedoras. À CAPES.

## **RODAR PARA BEM ENDOIDAR: SOBRE LER O QUE NÃO SE ESCREVE**

Daniela de Melo Gomes (UFRJ)  
Igor Teixeira Silva Fagundes (UFRJ)

Modos de viver, lutar, celebrar e prosperar em comunidade atravessam improváveis redemoinhos do tempo e da geografia e cintilam, prazenteiros, nas rodas de cultura popular brasileira. Os corpos, ao dançarem seus afetos nas ruas, atualizam pensamentos, ritualísticas, filosofias e modos de vida de inúmeras sociedades. Povos originários do Brasil (como os Guajajara, Krenak e Munduruku); e de origem africana (especialmente de países bantufonos) serão nossos guias a indicar como pode se dar um encontro entre as rodas de dança e o cuidado antimanicomial.

Na cultura popular do nosso país estão presentes matrizes e motrizes étnicas tão vastas e complexas quanto a própria tentativa de compreender seu cenário cultural. Falamos de um país fundado em violências de muitos tipos por parte dos colonizadores europeus: contra povos originários e contra corpos traficados de várias regiões do continente africano (não obstante os imigrantes, os quais incluem asiáticos e europeus não portugueses). Este amálgama cultural se faz presente em nossos hábitos, dos mais institucionalizados aos mais cotidianos. Mas, apesar de todo o esforço político e institucional para aniquilar do país a presença das populações negras e originárias, elas continuam se afirmando. Em meio a muitas disputas, entre processos de apagamentos e consolidações, o Brasil sobre o qual refletimos é o Brasil plurinacional de Ailton Krenak e Eliane Potiguara: o Brasil *amefricano* de Lélia González (1988). Um país dançado de muitas maneiras, nas quais se dança para lutar e, ao mesmo tempo, se luta para dançar ou, ainda, se *luta-dançando*.

Este fio de pensamento começou a ser puxado numa oficina de danças populares brasileiras promovida pela autora, terapeuta ocupacional atravessada pelas ruas e suas diásporas, no contexto da oferta de cuidado clínico a pessoas com sofrimento mental grave, no sistema público de saúde (GOMES, 2019). É a partir dessa primeira visada que pensaremos nos encontros e desencontros entre danças populares brasileiras e atenção

psicossocial, seguindo pistas sobre éticas que se dão a ver no bamboleio dos quadris, no sarandear das saias, nos círculos e espirais traçados sobre o chão.

**“Ciranda de roda/ De samba de roda da vida/ Que girou, que gira”<sup>63</sup>**

Na gira da roda podemos, subitamente, reconhecer sensações de um tempo que não vivemos, ou de um lugar que nunca visitamos. Algo na roda a torna suficientemente viva para sustentar-se como tempo-espço próprio. Nas oficinas realizadas também contraíamos o tempo, pluralizávamos o espaço. Séculos atrás nos lançavam para o meio da roda, onde o futuro nos colocava no colo de nossas infâncias. Loucura, apenas a de não sucumbir ao dismantelo do corpo.

O coco de roda, o maracatu de baque virado, a ciranda de praia e o carimbó – por serem mais recorrentes nas oficinas realizadas e por compartilharem motrizes africanas e/ou indígenas - foram as danças a partir das quais buscamos pistas sobre o que tornava aquele acontecimento tão aprazível, facilitando aberturas ao outro. A estrutura dessas oficinas, que incluiu como vivências corporais os momentos de partilha falada sobre experiências de vida, gerou reflexões sobre racismos, preconceitos, estigmatizações, inclusão/exclusão social e participação cultural, a qual culmina em uma participação poético-política. Dessa forma, percebemos que houve a mobilização de questões éticas importantes para quem delas participava.

Ronaldo Ferrito (2014) traz a noção de *ética* como a experiência de ser e pensar enquanto procura pelo humano na medida em que procura pelo próprio (pela diferença) de cada ser humano. Ainda que haja nuances de significação, ética diz respeito “tanto à disciplina que reflete criticamente sobre o saber ético encarnado nos costumes e modos de ser quanto esse próprio saber” (GONTIJO, 2006, p. 129). É possível compreendê-la como um conjunto de princípios e valores fundamentais que orientam as escolhas, determinando um modo de ser e agir.

---

<sup>63</sup> Os subtítulos do texto são trechos da música **Roda Ciranda**, de Martinho da Vila (1985).

Desse modo, quando falamos em ética, consideramos a produção de ações implicadas com uma forma de viver o mundo. Ética informa sobre maneiras de agir, de forma que, ao trazermos como referências principais os pensamentos de povos subalternizados pelos discursos canônicos, comprometemos eticamente nossa narrativa com um esforço de reconhecimento e produção de epistemologias alinhadas a eles. Este alinhamento nos traz o desafio de fazer emergir saberes destroçados pelo projeto colonial, ainda que mergulhados numa forma eurocêntrica de produzir conhecimento.

Os pensamentos são formulados num jogo de forças em que o saber se constitui no cruzo, como riscam e arriscam Simas e Rufino (2019). Assumir a encruzilhada como método de restauração de conhecimentos e memórias cindidas é aderir a uma pauta ética-poética-política na qual

não assumiremos os repertórios dos senhores colonizadores para sermos aceitos de forma subordinada em seus mundos. [...] A orientação pela encruzilhada expõe as contradições desse mundo cindido, dos seres partidos, da escassez e do desencantamento. As possibilidades nascem dos *cruzos* e da diversidade como poética/política na emergência de novos seres e na luta pelo reencantamento do mundo. (RUFINO, 2018, l. 34 e 38).

Inseparáveis dentro dos pensamentos de diversos povos africanos, ética, princípios, fundamentos, filosofia, política, estética, epistemologia, economia, ontologia, moral, cultura ou religião são veículos uns dos outros (BARBER, 1987; FLOR DO NASCIMENTO, 2016; RAMOSE, 1999). Sob a perspectiva ocidental que construiu tais campos eles se distinguem epistemologicamente, mas, originariamente, também não se propõem a realizar tal distinção.

Sobre as formas de apreensão/participação do/no mundo, temos na proposição de cosmopercepção, de Oyèrónké Oyěwùmí (2002), um reforço para compreender como o compartilhamento de mundo – e conseqüentemente, das formas de se formular os pensamentos sobre ele como algo inseparável ou cindido - é culturalmente construído. A socióloga nigeriana problematiza a hierarquia da visão sobre os demais sentidos do corpo nas sociedades ocidentais, causando uma exacerbação do olhar sobre o corpo e assim, uma

diferenciação dos corpos por meio do que se faz visível, como a cor da pele ou o formato de partes do corpo.

O termo *cosmovisão* mencionaria esse privilégio do olhar, de forma que ela utiliza o termo *cosmopercepção* para contemplar “os povos iorubás ou outras culturas que podem privilegiar sentidos que não sejam o visual, ou, até mesmo, uma combinação de sentidos” (OYĚWÙMÍ, 2002, p. 3). Se nos atentarmos às cosmopercepções e suas implicações na vida e sociedades dos povos originários do Brasil, percebemos que eles também relacionam vivências e pensamentos sem oposições, considerando-os manifestações diferentes de um mesmo fenômeno.

Outra questão notável que aproxima essas culturas é o fato de se tratarem de culturas da palavra. Ser de cultura da palavra quer dizer que nessas sociedades há uma centralidade da palavra falada na função da transmissão de conhecimentos, diferente das culturas europeias hegemônicas, em que a importância da palavra se encontra em suas formas de registro gráfico.

Como exemplo, pensemos nos provérbios bacongo. Tiganá Santana Santos (2019) observa que para alcançar a potência da palavra falada em língua kikongo é necessário compreender toda a cosmologia da qual a língua faz parte. A compreensão de todo esse cosmos torna-se necessária para se apreender toda a complexidade de sentidos que formam as sentenças proferidas em linguagem proverbial, a fim de considerar que provérbios “são princípios, teorias, armazéns de conhecimento, livretos, informações gravadas e, sobretudo, tem ‘force de loi’, força de lei, em circunstâncias jurídicas” (FU-KIAU, 2001, p.113 apud Santana, 2019, p. 85).

Para povos africanos da região subsaariana a palavra falada é divina e sagrada, carregando em si, potências. Como herança do poder criador da força suprema, a palavra é investida do poder mágico de materializar essa força, podendo, portanto, criar e destruir (HAMPATÉ BÂ, 2010). Por isso, torna-se necessário não usá-la de forma leviana, mas ter com ela um compromisso, que se torna, em nossa compreensão, ético. Tudo isso conforma um cenário bastante distinto das sociedades grafocêntricas:

nas sociedades orais não apenas a função da memória é mais desenvolvida, mas também a ligação entre o homem e a Palavra é mais forte. Lá onde não existe a escrita, o homem está ligado à palavra que profere. Está comprometido por ela. Ele é a palavra, e a palavra encerra um testemunho daquilo que ele é. A própria coesão da sociedade repousa no valor e no respeito pela palavra. (HAMPATÉ BÂ, 2010, p. 168).

Para o povo Munduruku, das regiões norte e centro-oeste brasileiras, cuja tradição também se assenta na oralidade, as palavras transmitem ensinamentos ancestrais. Kaká Werá Jecupé, filho de tapuias e iniciado na cultura guarani, diz que “a memória cultural se baseia no ensinamento oral da tradição, que é a forma original da educação nativa, que consiste em deixar o espírito fluir e manifestar por meio da fala aquilo que foi passado pelo pai, pelo avô e pelo tataravô” (JECUPÉ, 2020, l.286). Entre os povos originários “toda palavra tem espírito. Um nome é uma alma provida de um assento” (JECUPÉ, 2020, l. 118).

Para as sociedades de tradição oral a palavra falada adquire, então, grande notabilidade em si mesma. Não tem o objetivo de substituir a palavra escrita (até mesmo por estar presente em civilizações em que ela é presente), mas de realizar, sozinha ou em composição com ela, uma mesma função: a palavra falada acumula importâncias e exige a si muita dedicação porque é responsável pela transmissão de saberes. O pronunciamento substancia a palavra em sua mediação com outros entes da natureza e outros planos da existência, aumentando sua força.

Tanta potência só se dá porque a fala emana do corpo. Para os dogon, do Mali, cuja noção de pessoa é indissociável da palavra, esta guarda uma dimensão corpórea. Ela é “uma produção do corpo, alguma coisa fabricada pelo corpo e pela pessoa inteira. [...] a fala, propriamente dita, ‘forja-se’, eis a palavra que os dogon empregam, antes, nas vísceras” (CALAME-GRIOLE; GAY-PARA, 2002, p.24 apud SANTOS, 2019).

“A palavra vocalizada ressoa como efeito de uma linguagem pulsional do corpo” – é o que diz Leda Martins (2003, p. 76) sobre a palavra enquanto corpo. Na compreensão da autora, a performance ritual do congado mineiro, com seus cantos, toques, gestos, indumentárias se recriam e atualizam, em solo brasileiro, reinos africanos. Assim, da mesma forma que o faz na vocalização da palavra, o corpo traz reminiscências da África nos movimentos,

de maneira que tais movimentos não são apenas meio de comunicação, expressão ou representação delas, mas, sim, elas próprias: “um saber que se borda pela fina lâmina da palavra ou no delicado gesto. Littera e litura. Gravuras da letra, do corpo e da voz” (MARTINS, 2003, p. 80).

À partilha de saberes dada pela potência que se conjuga no corpo como gesto e voz Leda Martins denominou “oralituras”. Essa força é o que se inscreve “na grafia do corpo em movimento e na vocalidade”, fruto de experiências singulares e heranças ancestrais, vivificando pelo corpo, culturalmente, resíduos de memórias (MARTINS, 2003).

Neste ponto lembramos que, ao lidar com a cultura dos povos originários e africanos em diáspora no Brasil, é muito importante ressaltar que não falamos em memórias intactas, que pudessem permanecer incólumes aos volteios do tempo e das paisagens por eles percorridas involuntariamente. Lidamos com registros esgarçados pelo tempo e completados com vivências e invenções singulares nesse espaço-país. O Brasil é uma grande encruzilhada epistemológica.

Neste cruzamento percebemos que mesmo nas manifestações da cultura popular que precisaram se reinventar pela assimilação forçada de elementos culturais dos colonizadores, como é o caso do congado, é possível notar a presença de questões chave da cultura matriz. Mesmo necessitando incorporar componentes da religião católica, que traz o ideal de um corpo marcado pelo flagelo, o congado não sucumbe a essa lógica e traz um corpo festivo e dançante como forma de rememorar suas dores e reinventar-se.

Algumas das reminiscências contidas nessas danças chamam nossa atenção ao pensar o cuidado junto a pessoas cujas vidas são atravessadas pelo sofrimento mental grave. Entremos na roda que, como forma, símbolo, metáfora e movimento, é capaz de nos oferecer rastros sobre esses complexos de pensamento em que a dança é o próprio texto.

### **“Ciranda da vida/ Que gira e faz girar a roda/ Da vida que gira”**

A filosofia ubuntu - presente na África banta - produz um encontro bastante sintônico entre pensamentos de matrizes africanas e cosmopercepções de povos originários brasileiros. Em todas elas percebemos,



na noção de comunidade, uma diferença essencial dessas tradições em contraste com as culturas colonizadoras (FLOR DO NASCIMENTO, 2016; OLIVEIRA, 2007).

Etnias brasileiras como as Krenak, Munduruku, Guajajara e Potiguara percebem a vida num sentido cósmico, em que há completa comunhão entre os viventes, não havendo sentido na separação entre homem e natureza (COHN E KADIWÉU, 2019; JECUPÉ, 2020). Nas palavras de Ailton Krenak (2019, p.49), “não existe separação entre humanos e aquilo que a idade moderna chama de natureza. Nós somos a natureza”. Esse princípio remete a todas as nações originárias, sejam elas de quaisquer raízes de tradição, já que

As tradições do Sol, da Lua e da Grande Mãe ensinam que tudo se desdobra de uma forma única, formando uma trama sagrada de relações e inter-relações, de modo que tudo se conecta a tudo. O pulsar de uma estrela na noite é o mesmo do coração. Homens, árvores, serras, rios e mares são um corpo, com ações interdependentes. (JECUPÉ, 2020, l. 721).

Da mesma forma, o fundamento ubuntu, que pode ser compreendido enquanto base e edificação dos pensamentos africanos de origem banta, expressa uma ideia de coletividade interconectada e interdependente entre humanos e não humanos, o que faz do compromisso com a vida comunitária um valor ético fundamental.

Embora haja consenso entre estudiosos do tema sobre a dificuldade de tradução do termo *ubuntu* para línguas não bantufonas, é possível extrair seu sentido das palavras que o compõe:

Filosoficamente, a melhor forma para aproximar-se deste termo é tomá-lo como uma palavra hifenizada, ubu-ntu. Ubuntu é, na verdade, duas palavras em uma. Consiste no prefixo ubu- e na raiz ntu. [...] ubu é sempre orientado para um ntu. [...] Ubu é geralmente entendido como a existência [...] enquanto ntu é um ponto no qual a existência assume uma forma concreta ou um modo de ser no processo contínuo de desdobramento[...] *Ubuntu* é, então, um gerúndio. Mas também é um gerundivo ao mesmo tempo [...]. *Ubuntu* é sempre um “ade” e não um “ismo” [é sempre um estado de ser e não um sistema]. (RAMOSE, 1999, p. 2-3).

Dessa maneira, podemos compreender que ubuntu - o pensamento fundador, estruturante e regulador das nações bantufonas - refere-se a um estado de ser em acontecimento, um ser-sendo que estabelece relações

íntimas e recíprocas entre os elementos. *Ubu*, como força vital presente em tudo que existe, promove uma interconexão entre todos os seres. Ao direcionar-se ao *ntu*, processo, aponta para uma força onipresente de composição e particularização dos acontecimentos, diante de sua dimensão coletiva.

Por isso, aplicado à humanidade, ubuntu funciona como uma “filosofia do nós” (NASCIMENTO, 2014), e poderia ser traduzido de diferentes formas, como “humanidade para todos” (NASCIMENTO, 2014), “o que é comum a todas as pessoas” (NOGUERA, 2012) ou, simplesmente, “humanidade” (FLOR DO NASCIMENTO, 2016; RAMOSE, 1999). “Eu sou porque nós somos” e “eu só existo porque nós existimos” são frases que resumem a ética ubuntu (MALOMALO, 2010).

O sentido da existência individual se dá em relação ao pertencimento à comunidade, marca dos pensamentos desses povos. A coletividade é anterior ao indivíduo e vai além da relação entre seres humanos (FLOR DO NASCIMENTO, 2016; KRENAK, 2019; MALOMALO, 2010; NASCIMENTO, 2014; NOGUERA, 2012; RAMOSE, 1999). Como consequência desses pensamentos temos como centro da ordenação da vida dessas sociedades a comunidade, em todas as suas dimensões (ancestralidade, vivos e futuridade; humanos e não humanos). As questões individuais são também relativas à coletividade, assim como são de sua responsabilidade. Importar-se com o outro e com ele colaborar é um valor fundamental que diz respeito à própria existência e sobrevivência individuais: a existência somente é possível em interconexão.

A partir desses pensamentos, podemos experimentar a roda em muitas dimensões, pelas quais ela compartilha princípios éticos e formas de organização social. O círculo pode ser compreendido enquanto sistema de cooperação, quando utilizado pelos povos originários para permitir a percepção de quem está ao lado e valorizar o outro, como disse Potiguara<sup>64</sup>. Como formação coreográfica e bailado do corpo, aos movimentos circulares pode ser atribuída, por exemplo, a mímese da temporalidade banta, que não é linear,

---

<sup>64</sup> Fala da ativista, poeta e escritora Eliane Potiguara em entrevista concedida ao programa Ciência & Letras, do Canal Saúde – Fiocruz, em 14/03/2017. Disponível em <https://portal.fiocruz.br/video/ciencia-letras-eliane-potiguara>, acessado em 09/05/2020.

mas espiralada, de forma a integrar no presente, passado e futuro (MARTINS, 2013; 1997). Como tática, na roda se reconhecem conflitos e produzem conhecimentos em busca de suas resoluções (NOGUERA, 2017).

As rodas estão nas cidades, quilombos, aldeias, ocupações, assentamentos. Nas festas, nos ritos, reuniões, chegando às escolas e às universidades. Na roda se celebra, se rejubila, se cuida, mas não só. A roda lembra que a parceria se faz lado a lado, mas que antagonismos também a compõe. O conflito pode ser tratado na horizontalidade e sua resolução pode ser criada com as contribuições de quem concorda e de quem diverge.

Nas rodas de danças populares brasileiras se revivem todas essas possibilidades: alegrias e tristezas, afeições, desafetos e desafios. Na rememoração das vivências ancestrais se atualizam possibilidades dos corpos que os vivenciam naquele presente, assim como se anunciam possibilidades vindouras. Nos meneios do corpo a dança faz o elo entre os seres. Torna-se uma sabedoria encarnada, corporificada, incorporada. Os sentidos na roda são abertos a quem quiser vivenciá-los e completá-los em seu próprio corpo, com suas experiências e memórias.

Tal abertura de sentidos, ou melhor, essa possibilidade de re-invenção de sentidos, é algo que aproxima as rodas de cultura popular da atenção psicossocial e da luta antimanicomial. A atenção psicossocial propõe uma organização dos sistemas culturais, sociais e de saúde para lidar com o sofrimento mental. Sua efetivação exige uma revolução cultural, em que valores como a adequação às normas e a dependência pessoal sejam substituídos pela solidariedade, democratização do acesso aos direitos, horizontalização das relações e corresponsabilização pelo cuidado (AMARANTE, 2007).

Essa revolução cultural é o objetivo do movimento da luta antimanicomial: uma sociedade sem manicômios. Para o movimento social, os manicômios estão além da estrutura arquitetônica e dizem respeito aos processos sociais que retiram as liberdades e anulam as singularidades, ou seja, manicomializam. O manicômio está presente em toda lógica e processo de exclusão social, o que faz a luta antimanicomial cada vez mais conectada aos pensamentos feministas interseccionais, identificando-a a pautas como a anticapitalista, antiproibicionista e antirracista (PEREIRA; PASSOS, 2017).

Esse projeto societário sobre o qual se baseia o cuidado em saúde mental oferecido na esfera pública traz como ponto nodal a necessidade de criar redes de apoio. A solidariedade, capaz de produzir a tolerância e a co-responsabilização, é ponto fundamental para a efetivação do cuidado em saúde mental oferecido pelo Sistema Único de Saúde. O acompanhamento e suporte fora do hospício exige um engajamento amplo e coletivo para a sua efetivação, já que é preciso, além de fornecer o cuidado clínico necessário a essas pessoas e famílias, desconstruir estigmas e preconceitos bastante sólidos no imaginário social. São eles que perpetuam a ideia da loucura como algo temível e exótico, mantendo-a encarcerada em estruturas muitas vezes invisíveis.

Aproximar a loucura de uma visão de saúde – e não de doença – e encará-la enquanto um traço singular que traz necessidades específicas é algo complexo e central na luta antimanicomial. Além da garantia de acesso a direitos sociais, que devem estar tão acessíveis às pessoas com sofrimento mental grave quanto a qualquer outra pessoa, é necessário estabelecer políticas e dinâmicas comunitárias que favoreçam a vivência das potencialidades dessas pessoas e proporcionem um bom desfecho para as situações críticas geradas pelas experiências com a loucura.

Se trazemos o cuidado antimanicomial e as culturas populares brasileiras à mesma roda, este círculo pode se ampliar em muitos sentidos. Ambos, ao lidarem com a necessidade do reconhecimento de epistemologias para além daquelas hegemônicas e europeizantes, são inventores e ampliadores cotidianos de sentidos de vida.

Inclinar o olhar da dança popular para focalizar as pessoas marcadas pela experiência da loucura pode ser uma oportunidade de estender o alcance da comunidade, fortalecendo a ética solidária. Encontrar formas de fazer pertencer é, numa lógica ubuntu, responsabilidade também coletiva. Pessoa e comunidade são beneficiadas nessa relação, já que “não há constituição do Comum sem aberturas às singularidades. [...] Uma política de constituição do Comum é a afirmação da ética Ubuntu” (NASCIMENTO, 2014, p.2). Assim, é de grande valor que as vivências comunitárias sejam formadoras de

espaços em que as singularidades, como tais, possam se expressar e se relacionar respeitosamente, num constante processo de produção de bem estar, espaços em que todas e todos sejam expressões pensantes e agentes, espaços de produções coletivas (NASCIMENTO, 2014, p.3).

As danças populares brasileiras trazem ao campo da atenção psicossocial e da luta antimanicomial a afirmação da potência de vida que o prazer é capaz de acionar. As prioridades do cuidado clínico têm ficado cada vez mais restritas à sobrevivência objetiva e material, especialmente em períodos de perda de direitos sociais e de declínio da cobertura da assistência em saúde, como vimos experimentando mais pronunciadamente nos últimos quatro anos. Embora seja inquestionável a necessidade de tal redirecionamento diante de cenários de precariedade, cabe refletir sobre qual a importância dada ao prazer quando se considera o que é indispensável à vida e quem tem direito a acessar essas experiências.

Ao oferecer as oficinas de danças populares brasileiras como parte do cuidado em saúde mental buscamos, em última análise, promover uma experiência de corpo que o disponibiliza a si mesmo e à alteridade. Nessa vivência a dança é o elo consigo, com o outro e com a comunidade. Espera-se que a conexão com a comunidade não seja – ainda que isso não seja pouco - exclusivamente pela via de pensar e ampliar os saberes sobre o mundo. E que, para ultrapassar este microuniverso criado na oficina, a dança seja um incentivo para buscá-lo e dele usufruir.

### **“A roda é pra rodar na gira/ Da vida que roda/ Ciranda de roda”**

A vivência das danças em roda cuja origem se relaciona às culturas africanas e de povos originários do Brasil (como a ciranda, o coco de roda, o carimbó) foi a grande mobilizadora das oficinas de danças populares brasileiras. A percepção do coletivo se dava ao mirarmos cada componente. Solidarizar-nos e cooperar com as dificuldades de outras pessoas tornava-se a única chance da dança se fazer e, assim, ser apreciada por todas e todos. Num giro, lá estávamos diante dos pensamentos desses povos. N’outro, esbarrávamos no propósito da luta antimanicomial.

Viver a palavra falada no corpo também era uma forma de vivificá-lo, trazendo a possibilidade de conectar histórias e tempos de vida. Antepassados desconhecidos lançavam versos que eram cantados em coro, tornando-os vivos, presentes e familiares. Oralituras demarcavam as pessoas e suas memórias, contornando nosso círculo. A dança tornava visíveis e compartilháveis essas oralituras, ofertando-se como sua poética.

Ao dançarmos nas rodas de cultura popular brasileira é possível ter contato com narrativas históricas que nos permitem o reconhecimento de um Brasil amplo e complexo, marcado por diferentes formas de lidar com a vida e as relações. As histórias cantadas e dançadas sobre o suceder da vida, o trabalho, a religiosidade e as relações são capazes de nos aproximarem da ética de povos originários e africanos, que vem sendo reivindicados como parte da dinâmica cultural do país ao longo das últimas cinco décadas, especialmente. Lélia González (1988) chamava de *América Ladina* o continente sul-americano para enfatizar que, ao contrário dos discursos correntes, o continente não seria predominantemente branco e europeu, mas repleto da presença negro-africana. Ailton Krenak (2019) e Eliane Potiguara (2019) falam da necessidade de se compreender o Brasil como um país plurinacional e pluriétnico, já que nele estão presentes centenas de nações indígenas.

Nos serviços de saúde mental, a oportunidade de vivenciar no corpo o protagonismo desses povos tem a importância política de promover reflexões e debates correntes no meio social, conectando usuárias, usuários e trabalhadores a pautas que tem incidência direta sobre seus campos de atuação e vida cotidiana, como a diversidade cultural, os racismos e a intolerância religiosa. A ética da centralidade comunitária e da co-responsabilização transmitida em gestos, palavras e movimentos trazem ao corpo o discurso conhecido, mas muitas vezes desacreditado e banalizado, da luta antimanicomial, atualizando-o e contextualizando-o na vivência daquelas pessoas.

Ativa-se também uma potência artística-clínica que, em nível mais particularizado, mostra uma possibilidade de experimentar que há diferentes maneiras de lidar com os acontecimentos da vida ou mesmo de valorizar a própria história, ao reconhecer manifestações populares com que se tem contato. O

olhar atento e até de enaltecimento que as danças populares provocam sobre aspectos cotidianos geralmente invisibilizados (como preferências alimentares, uso de palavras ausentes nos dicionários e menção a conflitos e celebrações) abrem novas possibilidades de refletir sobre origens e estruturas familiares e comunitárias. Perceber o valor das miudezas da vida por meio da dança favorece diálogos sobre questões que dificilmente poderiam aparecer e serem sustentadas num atendimento em consultório.

E, já nos despedindo dessa gira, fincamos pé na importância de conhecer mundos para reinventá-los. Coco de roda; acolhimento a crises psíquicas; ciranda; assembleias de usuárias e usuários; funk; visitas domiciliares; congado; reuniões com familiares; forró; passeios pela cidade; maracatu de baque virado; oferta, dispensação e suspensão de medicação; frevo; atendimento em consultório; carimbó; acesso a direitos sociais, só tem função de liberdade se vividos como recursos de encantamento.

Só um corpo encantado é capaz de sustentar uma vida rica de afetos e trocas sociais, pois o encantamento se dá na produção imaginativa de farturas, na criação ativa e revolucionária de ruas onde circulem gentes e seres de todos os tipos. O encantamento produz recursos e tecnologias que minimizam as agruras, que produzem tempo. Ele derruba muros seculares e permite que palavras sejam compreendidas ainda que não sejam ditas pela boca. É o encantamento o giro da roda. A nossa, fechamos no embalo de Martinho da Vila (1985): “A roda é pra rodar na gira/ Da vida que roda/ Olha a roda, olha a roda”...

## Referências

AMARANTE, P. **Saúde mental e atenção psicossocial**. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2007.

COHN, S., KADIWÉU, I. (org.) **Tembetá - conversas com pensadores indígenas**. Rio de Janeiro: Azougue, 2019.

KRENAK, A. Ailton Krenak. [Entrevista concedida a] Sérgio Cohn, Idjahure Kadiwéu e Ana Paula Simonaci. In: COHN, Sérgio, KADIWÉU, Idjahure. (org.) **Tembetá - conversas com pensadores indígenas**. Rio de Janeiro: Azougue, 2019, pp. 10-51.

GOMES, D. de M. Danças populares brasileiras e loucura: proposta brincante de pertencimento e singularidade. **Anais do VI Encontro Científico da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança - ANDA**. Salvador: ANDA, 2019. pp. 2312-2324.

FERRITO, R. Verbete Ética. In: CASTRO, Manuel Antônio de (Org.). **Convite ao pensar**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2014, pp. 87-88.

FLOR do NASCIMENTO, W. Aproximações brasileiras às filosofias africanas: caminhos desde uma ontologia ubuntu. **Prometeus**, nº 21, Dez. 2016, pp. 231-245.

GONTIJO, E. "Os termos 'ética' e 'moral'". **Mental**, Barbacena, vol. 4, nº. 7, nov. 2006, pp. 127-135.

GONZALEZ, L. A categoria político-cultural de amefricanidade. In: **Tempo Brasileiro**. Rio de Janeiro, nº. 92/93, jan./jun., 1988, pp. 69-82.

HAMPATÉ BÂ, A. A tradição viva, In: KI-ZERBO, J (Ed.). **Metodologia e pré-história da África**. 2. ed. rev. Brasília: Unesco, 2010, pp. 167-212.

MALOMALO, B. Eu só existo porque nós existimos. [Entrevista concedida a] Moisés Sbardelotto. In. **Revista do Instituto Humanitas Unisinos**. Vol. 340, 2010.

DA VILA, M. Roda Ciranda. In: DA VILA, Martinho. **Criações e recriações**. Rio de Janeiro: BMG do Brasil. 1985. Disponível em [http://martinhodavila.com.br/js\\_albums/criacoes-e-recriacoes/](http://martinhodavila.com.br/js_albums/criacoes-e-recriacoes/). Acesso em 23/09/2020.

MARTINS, L. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. **Letras** (Santa Maria), Santa Maria, v. 26, 2003, pp. 55-71.

NASCIMENTO, A. do. Ubuntu como fundamento. **UJIMA – Revista de Estudos Culturais e Afrobrasileiros**. Nº 20. Ano. 20, 2014, pp.1-4.

NOGUERA, R. Entre a linha e a roda: infância e educação das relações étnico-raciais. **Magistro Revista do Programa de Pós-Graduação em Humanidades, Culturas e Artes – UNIGRANRIO**, Rio de Janeiro, v.1, n.15, 2017, pp. 398–419.

\_\_\_\_\_. Ubuntu como modo de existir: elementos gerais para uma ética Afroperspectivista. In. **Revista da ABPN**. V. 3, n. 6, nov. 2011, 2012, pp. 147-150.

OLIVEIRA, E. D. **Filosofia da ancestralidade: corpo e mito na filosofia da educação brasileira**. Ceará: Universidade Federal do Ceará, 2007.

OYĔWÙMÍ, O. Visualizing the Body: Western Theories and African Subjects in: COETZEE, Peter H.; ROUX, Abraham P.J. (eds). **The African Philosophy Reader**. New York: Routledge, 2002, p. 391-415. Tradução para uso didático de Wanderson Flor do Nascimento, disponível em <https://filosofia->



[africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/oy%C3%A8r%C3%B3nk%E1%BA%B9%CC%81\\_oy%C4%9Bw%C3%B9m%C3%AD\\_-\\_visualizando\\_o\\_corpo.pdf](http://africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/oy%C3%A8r%C3%B3nk%E1%BA%B9%CC%81_oy%C4%9Bw%C3%B9m%C3%AD_-_visualizando_o_corpo.pdf). Acesso em 28/06/2020.

PEREIRA, M. DE O.; PASSOS, R. G. Luta antimanicomial, feminismos e interseccionalidades: notas para o debate. In: PEREIRA, M. DE O.; PASSOS, R. G. (ORGS.). **Luta antimanicomial e feminismos: discussões de gênero, raça e classe para a reforma psiquiátrica brasileira**. 1ª edição ed. Rio de Janeiro: Editora Autografia, 2017, p. 25-51.

SANTOS, T. S. N. A cosmologia africana dos bantu-kongo por Bunseki FuKiau: tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil. Tese (Doutorado)-Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. - São Paulo, 2019.

RUFINO, L. **Pedagogia das Encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

SIMAS, L. A.; RUFINO, L. **Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas**. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

## **CORPOS QUE SÃO: A CAPOEIRA REGIONAL REVERBERADA EM PROCESSOS CRIATIVOS EM ARTE**

Lia Günther Sfoggia (UFBA)

### **Vamos abrir a roda, enlarguecer**

Estar na Bahia é respirar dendê e capoeira. E eu gosto muito de ambos. A decisão pessoal de migrar do Rio Grande do Sul para cá perpassou a oportunidade de vivenciar uma paixão de juventude na sua raiz e foi assim que encontrei o Mestre Nenel, a Filhos de Bimba Escola de Capoeira e a Fundação Mestre Bimba. Aí que minha roda enlargueceu e tomou proporções que eu nem esperava.

Essa tríade experiencial me levou à inferência de três conceitos que viabilizam a tese pincelada nesse artigo<sup>65</sup>. Dessa pesquisa, surgiram três obras colaborativas que transitam por vídeos, performance (de dança e música), instalações e tem se multiplicado em continuidade mesmo depois de sua defesa. Este artigo é uma tentativa de evidenciar o que venho percebendo como mais latente no meu trabalho desde a conclusão do processo de doutoramento, bem como as trocas ocorridas durante o Congresso Virtual da ANDA, vivenciado recentemente, no sentido de aguçar as ideias para novos processos criativos, colocando as manifestações da cultura popular (nesse contexto através da Capoeira Regional) como propositora. Assim, embora a tese embase as discussões aqui tecidas, o que apresento é um recorte do resultado dessa pesquisa em fricção com os debates e trocas ocorridos com os demais participantes do *Comitê de Dança e(m) Cultura*, de modo que privilegiei as discussões que fundamentam a tese na intenção de desvelar caminhos possíveis para outros pesquisadores que intencionam fricções com a capoeira ou outras manifestações da cultura popular sob a luz dos encaminhamentos aqui propostos. Para conhecer detalhadamente os conceitos por mim inferidos,

---

<sup>65</sup> Importante salientar que a pulsão para essa tese ocorreu anteriormente na participação do processo criativo colaborativo de m'bolumbumba: entre o corpo e o berimbau (SFOGGIA; BERTISSOLO, 2013) resultante da tese de Guilherme Bertissolo (2013).

bem como as obras concretizadas através da pesquisa, recomendo a leitura da tese na íntegra (SFOGGIA, 2019).

### **Eu vim aqui pra ver você, dentro do meu katendê**

Para compreender os percursos que tomo no processo da pesquisa, é necessário perpassar os entrelaçamentos da literatura que são a base do que proponho. Para isso, trago para esse katendê um recorte do caminho construído com mais profundidade na ocasião da tese.

Não há como prosseguir sem antes delimitar o que reconheço como capoeira no contexto dessa pesquisa e inicio essa discussão trazendo uma frase que escuto com muita frequência da boca de vários mestres renomados. A capoeira, como grande parte das manifestações culturais as quais tenho acompanhado as discussões, não se resigna como uma dança ou uma luta (ou qualquer outra denominação que não a sua própria), pois são manifestações multifacetadas. Por isso que venho construindo a ideia da capoeira como uma rede complexa de saberes: um sistema encharcado de complexidade e que se auto-eco-organiza<sup>66</sup> segundo a proposta de Morin (2006).

Há muito movimento: de corpo, de som e de história, e nessa conjugação complexa essas ações configuram a capoeira. Há espaço para que as coisas emergam conforme a demanda do espaço-tempo em que acontecem. Num ciclo constante, contínuo e sem nenhuma hierarquia pré-determinada, o corpo se organiza em jogo e/ou luta e/ou dança, a música se desdobra e a história se entrelaça através da memória corporal das pessoas envolvidas.

Perceber a capoeira como algo complexo, evidencia as nuances sob as quais a capoeira se move: som e movimento. Entre o som e o movimento que trago como elementos propulsores para percepção da capoeira, existe um emaranhado de perspectivas, a saber, a memória dos corpos que se mostra através do movimento, o movimento histórico e cultural através do qual a capoeira permanece coesa no tempo, o movimento do som do berimbau que

---

<sup>66</sup> “Ao mesmo tempo que o sistema auto-organizador se destaca no meio ambiente e dele se distingue por sua autonomia e sua individualidade, ele se liga ainda mais a este pelo aumento da abertura e da troca que acompanham todo o progresso de complexidade: ele é auto-eco-organizador. [...] tem sua própria individualidade ligada a relações com o meio ambiente muito ricas, portanto, dependentes. Mais autônomo, ele está menos isolado” (MORIN, 2006, p. 33).

rege o corpo, entre tantos pontos de análise. Não há delimitação possível acerca desse entendimento que consiga abarcar esse emaranhado que não: capoeira é capoeira.

A capoeira felizmente não pode ter uma definição. Talvez seja bem por isso que ela se mantenha viva. A tentativa de defini-la acaba fazendo com que ela se perca em vários sentidos, já que era praticada de forma muito livre e sem requisitos. Muitos já tentaram monopolizá-la de várias formas, mas, graças a Deus, até o momento ela continua livre. O que podemos concluir sobre ela é que a capoeira se manifesta de acordo com a necessidade de cada indivíduo, podendo servir como luta, jogo, lazer, espetáculo, resistência, folclore, dança, fisioterapia, terapia, esporte, religião, cultura (e o que mais emergir). A capoeira, acima de tudo, é uma filosofia de vida, uma prática que reúne muitas coisas num só ponto e que, assim entendido, chamamos de capoeira. (MESTRE NENEL, 2018, p. 39).

É sob esse olhar que procuro delimitar então o que denomino como perspectiva contemporânea, pois percebo que a capoeira se concretiza dessa forma para sua existência e permanência no tempo.

Pensarmos algo sob essa égide seria considerar um sistema aberto no sentido de permitir a emergência de uma troca constante e ininterrupta de informação dentro de um contexto temporal e corporal. Esse pressuposto interessa no sentido de salientar a relevância de considerar a atualidade no momento de pensarmos criação artística, deslocando a prática de um lugar de reprodução e trazendo o corpo como centro dos processos de criação. Há uma perceptível mudança histórica no modo de entender o corpo que é relevante para chegarmos nesse lugar de protagonismo. É partindo dessa emergência do corpo que uma perspectiva contemporânea para criação em arte se consolida.

Observando o contexto da Capoeira Regional, reconheço esse modo de operar como algo orgânico, e justamente por isso que a considero uma rede complexa de saberes que se organiza sob uma perspectiva contemporânea, sendo uma possibilidade potente de criação artística que pressupõe esses parâmetros (fluídos) de eco-auto-organização, contemporaneidade e complexidade. A capoeira tem sido um profícuo objeto de pesquisa na atualidade<sup>67</sup> e reflete os modos de abordar o entendimento de cultura que vem

---

<sup>67</sup> Posso citar uma lista extensa de pesquisadores, mas nesse artigo irei me resignar com apenas cinco nomes que influenciam minha pesquisa determinadamente: Guilherme Bertissolo (2013), Muniz Sodré (2002), Frede Abreu (2014), Mestre Nenel (2018) e Mestre Cafuné (Sérgio Facchinetti Dória) (2011). Além dessas publicações, há que se citar o I Encontro Internacional

sendo problematizado em relação aos estudos culturais.

Chartier (1991) trata da representação trazendo à tona uma importante reflexão. Em relação ao contraste de leituras, ele destaca que o modo de compreender algo, depende de *quem* está se propondo a fazer. É a ideia de considerar o quem nas ações e não mais a informação como um dado enclausurado e fixo. O autor trata de duas razões contraditórias: a primeira afirma que dispositivos formais inscrevem em suas próprias estruturas as expectativas e as competências do público a que visam; e que as obras produzem sua área social de recepção. Já que esses dispositivos inscrevem em suas próprias estruturas o que o público espera e as obras produzem a sua área social de recepção, está intrínseco esse processo de troca que mencionamos acima no nosso discurso. A troca entre o público e a obra determina os dispositivos, pois somos o resultado desses processos.

Nesse sentido, atentar aos modos de operar da cultura traria a capoeira (ou outras manifestações da cultura popular) para um lugar de protagonismo fugindo da ideia de representação. Os processos de natureza mais representativo são de fundamental relevância, pois viabilizam a experiência no contexto frente as memórias. Porém é necessário atentar ao fato de que essas representações são, invariavelmente, novas configurações baseadas na percepção e recriação pessoal de quem vive/viveu os processos anteriormente. Ou seja, não há representação completamente fidedigna do passado, pois ele dependeu do tempo-espço que já ocorreu para acontecer. Toda e qualquer representação do agora, por mais que haja esforço para resgatar as nuances que já ocorreram, se virtualizam através de corpos(mídia)<sup>68</sup> que vivem a atualidade e, portanto, estão encharcados desses porvires.

Sobre o ordenamento de corpos tratado por Bauman (2012), podemos discutir sobre a necessidade de padronização que observamos tanto no que se

---

de Pesquisadores de Capoeira, ocorrido em novembro de 2013, com extensa participação da comunidade que estuda e pratica capoeira na Bahia e em outros Estados. Esse evento apontou vários encaminhamentos através dos quais a capoeira tem sido reverberada e estudada.

<sup>68</sup> A teoria do corpomídia (SETENTA, 2008) aponta que se cada pessoa é una e é um conjunto de relações em constante estado de mutação, torna-se sem sentido impor ao corpo contemporâneo delimitações que são pré-determinadas, ignorando sua capacidade de gerar informação através da experiência. As barreiras e imposições foram quebradas e a sociedade que se organiza hoje apresenta uma “recém adquirida fluidez, [que] encontra-se em contínuas transformações, nas quais sujeito, espaço e objeto se confundem e se encharcam” (MIRANDA, 2008, p. 11-12).

refere à discussão sobre capoeira quanto na arte. As diversas danças que percebemos hoje foram sendo praticadas e na maioria das vezes sofreram uma espécie de padronização, tanto em relação ao seu repertório quanto no que se refere aos tipos de corpos que podem ou não praticá-las. Até mesmo o balé clássico, reconhecido por ser uma prática corporal baseada num repertório determinado de movimentos nomeados e estruturados de acordo com a linhagem de estudo, foi padronizado após seu surgimento. Ele, embora hoje possa ser frequentemente apresentado como algo engessado (e que felizmente tem sido multidirecionalmente discutido em busca de novas práxis), tornou-se assim por demandas pessoais de quem o experienciou e replicou, porém, esse não é um pressuposto de sua origem. Como já foi comentado, a capoeira também enfrenta desafios e questionamentos frequentes sobre sua delimitação: capoeira é dança? Arte marcial? Mas, para quem vive experiencialmente esse contexto, é muito latente a ideia de que capoeira é capoeira! O que observo é que essa demanda de delimitação surge a partir de quem estudo *sobre* o que já aconteceu e não se destina à manifestação em si (seja dança, capoeira ou outras possibilidades visto que todo movimento artístico que conhecemos hoje – modernismo, cubismo, entre outros – é nomeado e caracterizado após sua ocorrência). Assim, Bauman salienta a impossibilidade da cultura – e da arte – serem subordinadas à manutenção do padrão, pois fortalece fronteiras. Em meio a este conflito, busca-se um diálogo entre a estrutura e criação, onde o que emerge dessa relação passa a fazer sentido no pensamento em arte, através da identidade de mudança:

Sugiro que a imagem mais capaz de apreender a natureza das identidades culturais é a de um redemoinho, e não a de uma ilha. (...) As identidades não se apoiam na singularidade de suas características, mas consistem cada vez mais em formas distintas de selecionar/reciclar/rearranjar o material cultural comum a todas, ou, pelo menos, potencialmente disponível para elas. É o movimento e a capacidade de mudança, e não a habilidade de se apegar a formas e conteúdos já estabelecidos que garante sua continuidade. (BAUMAN, 2012, p. 69).

Mestre Bimba entendeu desde os anos 1910 esses apontamentos aqui destacados de forma orgânica e empírica, visto que não tinha ainda dimensão desses conceitos sob o qual podemos olhar a capoeira hoje. Seus feitos tornam-se coerentes, nas discussões mais atualizadas sobre estudos culturais,

corpo contemporâneo, complexidade, entre tantas outras possibilidades, através dessa necessidade de análise que viabiliza irmos além. Nesse sentido que advogo a capoeira como propulsora de ideias: analisando e buscando seu modo de operar, esmiuçando e transmutando em outras realidades (no tocante dessa pesquisa, a criação artística). A capoeira é sim campo de estudo de longas datas, mas frequentemente o pesquisador se coloca no lugar de observação e aplicação, como se a cultura fosse uma possibilidade dentro da pesquisa e não sua razão de ser. O que me move atualmente é a inversão (para quiçá no futuro podermos pensar num adequado equilíbrio) da tradicional hierarquização das artes sobre a cultura<sup>69</sup> trazendo para minha pesquisa o modo de operar da capoeira como algo primordial. Baseando-me na eficácia e sucesso da capoeira em permanecer viva e coerente com o passar dos anos é que me aproximo para que a capoeira propicie caminhos à arte. Discuto a complexidade como um elemento da contemporaneidade, no sentido de achar possibilidades para criação em arte, e trago aqui a capoeira como propulsora da arte, para além de ser algo e ser explorado.

À luz dos emergentes debates sobre de colonialidade, considerando o conceito como forma de “resistência e reexistência das populações afrodisiográficas, especialmente a população negra” (COSTA et all, 2018, p. 6), minha proposta é uma possibilidade de estabelecer novos diálogos que se posicionam como “luta contra a lógica da colonialidade e seus efeitos materiais, epistêmicos e simbólicos” (Ibid, p. 39). A ideia de inverter essa relação de hierarquização e subalternidade tão reincidente nas pesquisas que propõem diálogos entre arte e cultura, alimenta essa discussão justamente por colocar o protagonismo, costumeiramente alocado nas mãos de quem faz a arte, numa direção oposta, que privilegia o modo de operar de uma manifestação da cultura popular, neste caso, a capoeira. As especificidades de cada experiência são os corpos dos moventes e a capoeira acontece cada qual à sua maneira. “Angola e Regional são formas diferenciadas dessa síntese” (SODRÉ, 2002, p. 74), porque o corpo é a memória do vivido por cada pessoa que a pratica.

Tanto a dança quanto a capoeira existem no tempo e, portanto, são

---

<sup>69</sup> Eagleton (2005) apresenta essa problemática de subalternidade da cultura às artes: “se a primeira variante importante da palavra cultura é a crítica anticapitalista, e a segunda um estreitamento e, concomitantemente, uma pluralização da noção a um modo de vida total, a terceira é a sua gradual especialização às artes” (Ibid, p. 29)

obras da efemeridade. Assim, a experiência depende da sucessão de eventos vivenciados, ou seja, da memória. Nossos diversos mecanismos de memória nos ajudam não apenas a entender, mas a viabilizar movimento e para compreender essas possibilidades. Apresento brevemente alguns estudos cognitivos que sustentam a ideia de que somos o que vivenciamos.

Sobre a memória motora (implícita), Snyder (2000) afirma que diz respeito a particularidades do vivido que podem se expressar através da ação motora do corpo e não possuem, necessariamente, relação com o processamento verbal das memórias. Assim, não é algo que se conta, como pode ser sugerido numa análise mais rasa, quando por exemplo, falamos da transmissão oral da cultura<sup>70</sup>; e sim, o que se percebe na convivência com a cultura, no jogo da capoeira, no dia a dia com os mestres, na experiência corporal no contexto.

Essa espontaneidade na forma como o corpo se relaciona com essas vivências interfere no modo de perceber e expressar. Por esse viés que emerge a necessidade de buscar novos modos de abordar essas configurações, evidenciando e favorecendo essas permeabilidades complexas. Assim, o corpo, como um todo coeso, apreende experiências expressas no mover. A ideia da dança como pensamento do corpo proposta de Katz (2005), por exemplo, pode ser lida como capoeira, pois sugere realidades que se concretizam no movimento. Capoeira não é uma dança, mas, tal qual, ocorre de modo muito simbiótico com o movimento. É dessa forma que a tradição da oralidade da cultura, frequentemente relatada na capoeira (e arrisco a afirmar, todas outras manifestações populares e culturais) como meio de multiplicação desses saberes, é entendida através do movimento do corpo, como artífices de uma memória incorporada.

Já Desmond (1993/1994) evidencia a possibilidade do corpo ser carregador de sentidos e experiências bem como aponta a importância desse tipo de análise para os estudos culturais pois trata de “analisar como identidades são codificadas em estilos de performance e como o corpo na dança é relacionado, duplica, questiona, amplifica ou excede normas da

---

<sup>70</sup> A ideia aqui não é desconsiderar a tradição e relevância da oralidade na manutenção da cultura popular, apenas salientar que o vivenciado (e isso inclui o momento onde o mestre conta oralmente algo, por exemplo) é processado corporalmente como memória motora de resposta muscular, que reverberará em movimento.



expressão corporal não-dançável (non-dance bodily expression) dentro de contextos históricos específicos” (DESMOND, 1993/1994, p. 34). E assim, entendo esse corpo experiencial, fica a questão: como pesquisar algo que ocorre no fazer?

No intuito de buscar possibilidades que respeitem essa complexidade de fatores ligada à memória, entrelaçadas com os estudos culturais, que encontro a Pesquisa Performativa como única estratégia possível de desdobrar minha pesquisa. Estamos tratando de aspectos que não são passíveis de uma descrição objetiva e sim perceptiva, flexível e completamente dependente do modo que eu, considerando todas minhas escolhas experienciais de vida, compreendo a informação expressa corporalmente por outras pessoas. E o desafio se torna mais intenso ao pensar em como descrever e analisar essas possibilidades, dada a vastidão de possibilidades.

A pesquisa performativa se difere dos parâmetros tradicionais (quantitativos e qualitativos) ao mesmo tempo em que busca sua coesão no diálogo entre teorias (que envolvem números e análises dessa natureza, como por exemplo, no caso das inúmeras pesquisas que agregam e ponderam as informações que alimentam as pesquisas em cognição aqui apresentadas) e práticas em suas formas mais efêmeras e espontâneas e, no caso desse trabalho, através da minha memória no contexto da capoeira. Essa possibilidade acompanha uma situação transitória de paradigmas que encaram a arte e os processos educacionais, questionam o modo de fazer das coisas ponderando os tradicionais modos de operar. Essa é uma tendência metodológica apontada por Haseman (2015), Bacon e Midgelow (2015) e Fernandes (2014), entre tantos autores que subsidiam e consolidam esse pensamento.

Além de se diferir das abordagens quantitativa e qualitativa, a pesquisa performativa vai além também de uma pesquisa artística no que diz respeito ao papel da obra de arte (ou da prática abordada) no processo. É uma fronteira muito delicada de se perceber, mas fundamental, pois muda o impacto de existência da prática no ato de pesquisar. A pesquisa performativa se *concretiza* no fazer.

É nesse processo de concretização dessa pesquisa, que perpasso pelo

*Sistema Laban/Bartenieff de Análise de Movimento (L/BMA)*<sup>71</sup> e o Movimento Autêntico<sup>72</sup>. Essas não são escolhas avulsas, mas emergências do meu modo de friccionar o que vivi na capoeira e meu modo de operar no processo criativo. São possibilidades que venho utilizando há alguns anos como ferramentas operacionais que viabilizam meu processo criativo de acordo com a perspectiva contemporânea a qual me referia anteriormente.

No processo criativo que resultou nas três obras que concretizam a tese a qual estou apresentando, o Movimento Autêntico foi um método de exploração de movimento que foi utilizado como ferramenta para desdobramento dos conceitos que foram inferidos na Capoeira Regional. Essa foi uma escolha que permitiu o afloramento dos conceitos através da observação e análise de um laboratório de movimento. O L/BMA apresentou-se como suporte para análise de movimentos e estratégia compositiva de escrita e reinterpretação motívica. Nem o Movimento Autêntico, nem o Sistema Laban/Bartenieff são pré-requisitos para viabilizar a investigação de processos criativos partindo da Capoeira Regional, foram apenas escolhas, considerando minha experiência (teórico e prática) artística e a possibilidade de desenvolver o trabalho de observação e análise de modo a respeitar a complexidade que esse processo exige.

### **Capoeira é bom ai ai ai ai não sei por quê**

Essa pesquisa trata primordialmente de espaço, explorando um contexto afetivo, delimitado como um lugar experiencial. Nesse sentido, minha escolha é

---

<sup>71</sup> O Sistema Laban é um método de análise do movimento desenvolvido por Rudolf Laban no início do século XX. Já o Sistema Laban/Bartenieff de Análise de Movimento ou Análise Laban de Movimento (até os anos 80 denominado Sistema Effort/Shape - Expressividade/Forma) consiste, de fato, em uma série de desenvolvimentos realizados até o momento por profissionais das mais variadas localidades, atualizados e divulgados em congressos e publicações periódicas. Nos Estados Unidos, Irmgard Bartenieff (1900–1982) desenvolveu os Fundamentos Corporais Bartenieff, incluídos no Sistema Laban/Bartenieff, com a formação teórico-prática que concede o Certificado de Analista do Movimento (CMA) reconhecido internacionalmente (FERNANDES, 2006, p. 128). Para uma explicação mais detalhada da utilização desse sistema no processo dessa pesquisa bem como detalhamento referencial, recomendo consultar a tese completa (SFOGGIA, 2019).

<sup>72</sup> O Movimento Autêntico é um método desenvolvido por Mary Whitehouse que consiste em dinâmicas de movimento que partem do impulso pessoal do praticante, são gravadas e posteriormente analisadas. Sua proposta é a percepção da pulsão do movimento (o que Laban denomina de *Antrieb*).

a sede da Fundação Mestre Bimba (FUMEB), situada na Rua Maciel de Baixo, no Pelourinho. Local onde, desde 1999 o Mestre Nenel (Manoel Nascimento Machado), filho de Mestre Bimba (Manoel dos Reis Machado, 1900-1974), desenvolve seu trabalho com a capoeira e viabiliza as atividades da Filhos de Bimba Escola de Capoeira (FBEC), onde vivencio a capoeira desde 2007. Junto a essa escolha, meu corpo, como um espaço (também experiencial) que acolhe, além da capoeira, minha história pessoal com estudo em dança e no fazer em arte, relacionada ao movimento. É desse emaranhado de lugares que essa pesquisa emerge, partindo da capoeira como modo de organização que alimenta arte em movimento.

A capoeira é uma manifestação cultural brasileira que sobrevive principalmente através dos artífices da memória e o que temos hoje são configurações diversas de capoeira, que são reflexo das vivências das pessoas que mantêm viva essa prática: o corpo como memória incorporada. É essa memória que move a roda de capoeira e reverbera na vida dos capoeiristas. Dentro desse campo de possibilidades, a Capoeira Regional foi criada e disseminada por Mestre Bimba a partir de 1918 e é uma metodologia de ensino-aprendizagem específica que possui princípios e rituais próprios. Ainda assim, mesmo partindo desses pressupostos, que é apreendido por cada praticante de capoeira, depende de o que/quando/como/onde cada mestre vivenciou seu conhecimento. Muitas são as percepções e versões que fundamentam a história da Capoeira Regional, bem como a motivação de Bimba em criar seu próprio trabalho. No livro “Bimba: um século da Capoeira Regional”<sup>73</sup>, Mestre Nenel descreve os parâmetros que regem os fazeres daqueles que se dedicam a praticar e ensinar a Capoeira Regional, discutindo e explicando, questionamentos frequentes em relação a essa metodologia.

Há um frequente questionamento à Capoeira Regional, sobre sua abertura para o novo. O que pode aparentar uma fragilidade, visto que pode ser compreendido como uma abandono da tradição, porém, na verdade, é justamente esse mecanismo que viabiliza a permanência da metodologia com

---

<sup>73</sup> Esse livro é a primeira publicação do Mestre Nenel sobre a metodologia do seu pai e foi publicado no final de 2018 em ocasião a comemoração ao centenário da Capoeira Regional. Nessa publicação foram reunidos escritos e experiências que vinham sendo colecionadas pelo Mestre durante sua vida, em viagens e eventos, e organizados por mim, num trabalho cuidadoso e criterioso de organização e reescrita, realizado lado a lado.

pertinência há mais de 100 anos. Essa abertura que Bimba apresentava para novos movimentos (toques, quadras etc.) se refere ao fato de que a capoeira feita desde sempre, que Nene chama de primitiva, era algo livre e sem delimitações. Mestre Bimba elaborou uma metodologia própria com princípios fundamentais claros e pontuais, dessa forma, não importa de onde o movimento se origina e sim que ele respeite os pressupostos da Capoeira Regional, considerando seu método, seus rituais e princípios. São pressupostos e o tempo-espaço em franco processo auto-eco-organizativo que regulam esse processo e é justamente essa abertura sistêmica que mantém a capoeira viva.

Essa flexibilidade no modo de encarar o que pode ou não fazer parte da Regional é um desafio muito mais da atualidade do que dos antigos capoeiristas. Não há um manual de quais movimentos podem ser feitos na capoeira (ou se há, isso não diz respeito à Capoeira Regional). Na vivência com os mestres no contexto da FBEC/FUMEB nunca presenciei algum movimento ser tido por não ser da Regional, no entanto, muitos movimentos são questionados em relação à sua pertinência no que diz respeito ao método: objetividade, esquivas, ginga, base no solo, ritmo, respeito e integridade do oponente. *Não é o que e sim o como*. Essa atenção ao processo chama minha atenção no que diz respeito à complexidade através da qual evidencio a capoeira. O que chama minha atenção no modo de operar da capoeira é essa capacidade de auto-eco-organização que evidencia o contexto para além de determinações. É baseada nessa capacidade de se esgueirar dos fatos e se basear no processo que torna a rede complexa de saberes da capoeira algo tão perene no tempo e relevante para minha pesquisa.

Minha aproximação a FBEC ocorreu em 2008 e desde então oscilo numa frequência de treinos muito variáveis. Foi em 2018, dez anos após minha chegada no contexto, que o Mestre Nene começou a mostrar seus registros e memórias, com uma estruturação escrita e desenhada a mão. Foi daí que pensamos juntos o livro, entendemos o que ele queria, pensamos na estrutura e começamos os encontros para reler tudo que eu vinha organizando, para conferir se estava a contento do mestre. Eu já estava próxima a concluir a pesquisa de doutorado, e justamente precisava organizar o material que queria apresentar sobre a capoeira. Esse processo foi especialmente encantador, pois

tive a oportunidade de dividir com o mestre minhas impressões e percepções.

Em cada encontro com Nenel para escrita, foi como se os fatos e escolhas fossem se encaixando. A certeza da escolha da Capoeira Regional como contexto de pesquisa foi se evidenciando como uma condição para o que eu pretendia. Os conceitos que eu já vinha pensando foram se consolidando e eu pude ir encontrando a capoeira que busquei em mim nesse processo, nas palavras e histórias que constroem o que o Mestre Nenel entende pela Capoeira Regional hoje. Os parâmetros de complexidade que fui percebendo e sobre os quais propus debruçar-me na pesquisa foram se fortalecendo e o caminho tornou-se cada vez mais nítido. Após a entrega do corpo de texto para que a editora pudesse dar início à revisão, a sensação de identificação: a emergência do processo. Tanto a Capoeira Regional, quanto a minha dança, são fruto de ideias que dão autonomia ao processo – o movimento se auto-organiza e configura o que se diz respeito: seja a capoeira ou a arte.

### **Quem vem lá sou eu, quem vem lá sou eu, berimbau bateu, capoeira sou eu**

O processo de observação, análise e inferência conceitual foi longo e inespecífico no sentido de que, baseada na certeza da capacidade do meu corpo incorporar esses anos de experiência, cada treino, cada aula, cada conversa com cada mestre está marcada em mim e se expressa em movimento. Sou uma mulher que vive a capoeira há alguns anos e que escolheu olhar essa manifestação através de si. A inferência de conceitos no contexto da Capoeira Regional é o cume dessa pesquisa e se apresentou no desenvolvimento de uma proposta em pesquisa performativa. Foi através dessa proposição que a multidimensionalidade da experiência permitiu o evidenciamento de aspectos objetivos da (minha) experiência dentro dessa rede complexa de saberes através de minha memória incorporada, num entrelaçamento teórico prático, que se evidencia através da experimentação artística sob uma perspectiva contemporânea: a Capoeira Regional como expressão de complexidade.

Para efetivar o relato dessa pesquisa, propus dois laboratórios (imagem e movimento) que sintetizam minhas experiências dentro do contexto

(considerando que por ser também uma artista de vídeo e fotógrafa, sempre registrei muito do cotidiano que vivenciei – imagem – e, logicamente, me movo muito nesse processo – movimento) e como artista (pois tenho ampla experiência no trabalho em videodança e na criação através da exploração pessoal de movimento) para serem apresentados, descritos e analisados no processo de escrita da tese.

O laboratório de imagem em questão ocorreu em janeiro de 2017, precedendo a primeira obra resultante do processo (*Balance*) e baseou-se num ensaio fotográfico<sup>74</sup> onde coletei imagens de uma das tradicionais rodas que ocorrem aos sábados na sede do Pelourinho. Essa oportunidade desvelou a prevalência de pontos de apoio no chão, a variabilidade dos movimentos dos pés na descarga de peso, a capacidade de continuidade dos movimentos, a ênfase no plano baixo e a predominância de pés e mãos nas imagens.

O laboratório de movimento ocorreu dias após o de imagem e baseou-se no Movimento Autêntico. Foi um processo de imersão em movimento, no sentido de permitir o registro das minhas tendências pessoais (nesse tempo-espaço muito específico, mediado pela pesquisa) para observação e análise e concretização dos conceitos que eu vinha tentando delimitar. Essa atividade se subdividiu em três ocasiões específicas das quais pude observar os movimentos rastejantes iniciados pelo tronco, a variação de temporalidade dos movimentos afetados pelas superfícies de contato escolhidas e a predominância de movimentos de transferência de peso entre pés, mãos e tronco.

Partindo das informações emergidas desse processo, em fricção ao que já vinha sendo percebido, identificado e organizado, inferi os três conceitos que regeram os processos criativos que concretizaram essa pesquisa performativa, são eles: Equilíbrio Dinâmico, Economia de Meios e Estado de Prontidão. Esses três conceitos foram desdobrados nas obras: *Balance*, *Base* e *Converse*; para ocasião da tese, e tem se multiplicado em outros trabalhos que venho desenvolvendo desde a defesa.

---

<sup>74</sup> Esse laboratório resultou numa exposição fotográfica publicada no Congresso Virtual da UFBA, nesse ano de 2020 e pode ser visitado através do link: <http://congresso2020.ufba.br/exposicao-dinamicidade-em-equilibrio/>.

Em *Balance*<sup>75</sup>, trabalhamos o Equilíbrio Dinâmico que perpassa pela noção de continuidade e constância, desafiando e estabelecendo o equilíbrio, como uma metáfora das relações dos capoeiristas na vida cotidiana, onde essa dinamicidade reside na troca de histórias e experiências. Esse é um trabalho assinado por mim e Guilherme Bertissolo, que consiste numa instalação composta por quatro vídeos (três pré-gravados e um projetado em tempo real) e difusão tetrafônica, que foi viabilizada em uma residência artística no *Experimental Acoustic Research Studio* (EARS) na *University of California, Riverside* (EUA).

Já em *Base*<sup>76</sup>, abordamos a Economia de Meios que se consolida na premissa defendida por Mestre Bimba, que afirma que a capoeira nunca deve mostrar toda a sua capacidade de jogo sem que isso seja necessário. Isso determina um ponto fundamental nos Princípios delimitados pelo Mestre no desenvolvimento da Capoeira Regional. Para criar *Base*, novamente em colaboração com Bertissolo, aceitamos um convite para o concerto multimídia *Metropolis Multi-Media Event*, que apresentou obras variadas que foram elaboradas partindo do filme alemão *Metrópolis*, dirigido por Fritz Lang em 1927. Esse trabalho consiste numa videodança projetada com música eletrônica e piano tocado ao vivo.

Para *Converse*<sup>77</sup>, o trabalho desenvolveu o Estado de Prontidão que aborda a imprevisibilidade em relação ao jogo na roda de capoeira, que propicia a necessidade de manter-se num constante estado corporal de prontidão para agir. Um bom capoeirista, para além de uma vasta gama de golpes, precisa saber acessar esse estado, pois se não souber como e quando aplicar quaisquer movimentos, toda a maestria e virtuosidade se fragilizará frente à previsibilidade de sua resposta motora. Para concretizar cenicamente essa ideia, para além da colaboração com Bertissolo, contei com a participação da pianista Luciane Cardassi. *Converse* apresenta dois vídeos (processados em tempo real), performance e de movimento e piano acústico, entrelaçados com música eletroacústica.

---

<sup>75</sup> Um registro da estréia dessa obra pode ser acessado aqui:

<https://www.youtube.com/watch?v=Xxqm4FLDbRc> .

<sup>76</sup> Este videodança está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AiLLuP5YtGw&t=7s> e conta com a performance de piano gravada pela pianista Luciane Cardassi.

<sup>77</sup> Registro da estréia disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=4j\\_kKpBmhCc&t=3s](https://www.youtube.com/watch?v=4j_kKpBmhCc&t=3s) .

## **Adeus, adeus... Boa viagem...**

Esse artigo fricciona minha tese (defendida em 2019) e a experiência no Congresso Virtual da ANDA. A participação no *Comitê de Dança e(m) Cultura* reverberou de modo que pude traçar relações relevantes, algumas que continuam emergindo e outras descritas na pesquisa. Dessa forma, aqui depreendi a tentativa de pincelar com mais intensidade (porque tratar de uma tese num artigo será sempre um pincelamento) os aspectos da minha pesquisa que percebi reverberar nessa ocasião: o modo de compreender a capoeira como uma rede complexa de saberes, os entrelaçamentos teóricos que sustentam esse pensamento e o modo de operar que viabilizou meu processo de pesquisa, na intenção de que isso possa se multiplicar em todos fazeres encharcados de histórias próprias de quem a faz.

Espero que muitos desdobramentos decoloniais se alimentem desse processo, na intenção de que outros pesquisadores consigam identificar em si o que os move baseados nas experiências no contexto cultural de onde vivem, pois percebo, cada dia mais, a complexidade das redes de saberes da cultura popular que permanecem relevantes no tempo-espço em que vivemos. Por agora, dou adeus e boa viagem no franco desejo de que possamos, cada dia mais, trazer para a evidência a nossa história através das manifestações populares que nos rodeiam, pois elas são reflexos da nossa sociedade (e por consequência, de nós mesmos). Que possamos valorizar esses fazeres e os mestres da cultura popular que desprendem suas vidas na manutenção do que sabem fazer.

## **Referências**

BACON, J. M.; MIDGELOW, V. L. **Processo de articulações criativas (pac)**. In: SILVA, C. R. et al. (Ed.). Resumos do 5o Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP. São Paulo: PPGAC/ECA-USP, 2015. v. 3.1. Tradução de Eduardo Augusto Rosa Santana, revisão de Pedro de Senna.

BAUMAN, Z. **Ensaio sobre o conceito de cultura**. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

BERTISSOLO, G. **Composição e Capoeira: dinâmicas do compor entre música e movimento**. Tese (Doutorado) — Programa de Pós-Graduação em



Música/Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

CHARTIER, R. **O mundo como representação**. Estudos Avançados, v. 11, n. 5, 1991. São Paulo – USP.

COSTA, J. B. et all. **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

DESMOND, J. **Embodying difference: Issues in dance and cultural studies**. Cultural Critique, v. 26, p. 33–63, 1993/1994.

DÓRIA, S. F. **Ele não joga capoeira, ele faz cafuné: histórias da academia de Mestre Bimba**. Salvador: EDUFBA, 2011.

EAGLETON, T. **A ideia de cultura**. São Paulo: Editora da UNESP, 2001.

FERNANDES, C. **O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas**. 2 ed. revisada e ampliada. ed. São Paulo: Annablume, 2006.

FERNANDES, C. **Pesquisa somático-performativa: Sintonia, sensibilidade, integração**. Art Research Journal/ Revista de Pesquisa em Arte, v. 1, n. 2, p. 76–95, 2014.

HASEMAN, B. **Manifesto para a investigação performativa**. In: SILVA, C. R. et al. (Ed.). Resumos do 5o Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP. São Paulo: PPGAC/ECA-USP, 2015. v. 3.1. Tradução de Marcello Amalfi.

MESTRE NENEL, M. N. M. **BIMBA: um século da Capoeira Regional**. Salvador: EDUFBA, 2018.

MIRANDA, R. **Corpo-Espaço: aspectos de uma geofilosofia do corpo em movimento**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

MORIN, E. **Introdução ao pensamento complexo**. Porto Alegre: Sulina, 2006. Tradução de Eliane Lisboa.

SETENTA, J. **O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade**. Salvador: EDUFBA, 2008.

SFOGGIA, L. G.; BERTISSOLO, G. **m'bolumbumba: diálogos somático-performativos sobre um processo criativo**. Cadernos do GIPE-CIT (UFBA), v. 31, p. 30–38, 2013.

SNYDER, B. **Music and Memory: an introduction**. Cambridge/London: The MIT Press, 2000.

SODRÉ, M. **Mestre Bimba: corpo de mandinga**. Rio de Janeiro: Manati, 2002.

**“TODA LA PIEL DE AMÉRICA”:  
DESSENDANDO O ENCUENTRO AMÉRICA UNIDA - MOVIMENTOS  
INICIAIS<sup>78</sup>**

Beliza Gonzales Rocha (UFPeI)  
Thiago Silva de Amorim Jesus (UFPeI)

Desenvolvo essa escrita na intenção de apresentar os movimentos iniciais da minha pesquisa de mestrado<sup>79</sup>, estudo que dialoga com a temática dos processos criativos em dança no contexto das poéticas populares. A pesquisa está sob o título provisório de *“Toda la piel de América em mi piel”<sup>80</sup>: Possibilidades poéticas em etnoperformance inspirada no processo criativo do espetáculo América Unida.*

Enquanto artista-pesquisadora procuro olhar para o processo de criação de espetáculo de dança, percebendo-o e relacionando-o aos estudos de performance, bem como à diversidade de corpos e identidades que constituem esse contexto e que dão margem para a minha própria construção artística. Investigo o processo de criação desse espetáculo como foco especial na montagem das coreografias coletivas. É a partir das vivências nesse processo, proponho-me a pensar como ele afeta a minha criação e de que modo contribui para a construção de uma obra articulada pelas minhas memórias, experiências e registros desse espetáculo de danças populares.

Reflito acerca do lugar da cultura popular na contemporaneidade, e percebo como ela age como um instrumento de integração e aproximação na construção de um universo híbrido onde se atravessam fronteiras artísticas, culturais e geográficas. Ao estudar a criação do espetáculo *América Unida*, também procuro entender por que e de que modo esse processo afeta a mim e aos demais participantes enquanto artistas da dança e das artes populares.

---

<sup>78</sup> O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

<sup>79</sup> Trabalho sob a orientação do Prof. Dr. Thiago Amorim e vinculado à Linha de Pesquisa Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano, ao Grupo de Pesquisa OMEGA – Observatório de Memória, Educação, Gesto e Arte e também ao Projeto de Pesquisa Poéticas Populares na Contemporaneidade. Em desenvolvimento no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas.

<sup>80</sup> A frase refere-se a música *“Canción con todos”*, de Mercedes Sosa (1935-2009). Esta canção integra o repertório do *América Unida* e foi coreografada em algumas edições do evento, sendo considerada pelos participantes muito significativa por falar da união e relação entre os povos latino-americanos.

Até o momento, percorri diferentes etapas na pesquisa, trabalhando a partir de três perspectivas: 1) leituras e fichamentos sobre os conceitos de cultura popular (BURKE, 2010), arte contemporânea (ARCHER, 2001), hibridismo (CANCLINI, 2015), performance (TAYLOR, 2013), corpo (DANTAS, 1999), danças folclóricas (CÔRTEZ, 2013); 2) a escrita da dissertação onde articulo estes mesmos conceitos; 3) análise dos registros obtidos no campo; 4) criação de uma obra artística que se constitui da ressignificação das minhas vivências do e no América Unida.

Assim, nesse texto apresento o campo/contexto no qual se deu/se dá a investigação: o *Encuentro Internacional de Folklore y Arte Popular América Unida*, evento folclórico que promove um espetáculo, de mesmo nome, com produções coreográficas de países latino-americanos, oficinas de cultura popular e ações pedagógicas em escolas e projetos sociais, entre outras atividades. Trago aqui, pois, as primeiras reflexões e movimentos do processo artístico que estou desenvolvendo.

### **De espectadora à pesquisadora-participante**

Meu contato com o *América Unida* inicia em 2015 quando assisti enquanto expectadora a sua 10ª edição, realizada em conjunto com o 2º FIFAP – *Festival Internacional de Folclore e Artes Populares de Pelotas*<sup>81</sup>. Naquele momento, fui apresentada ao universo das danças folclóricas e da cultura popular, temáticas que passaram a fazer parte da minha pesquisa e prática artística, desde então, assim como da minha vida e das minhas relações interpessoais.

Além de conhecer os dois eventos, também conheci a *Abambaé Companhia de Danças Brasileiras*, grupo anfitrião do FIFAP e representante do Brasil no *América Unida*. A *Abambaé* é uma companhia independente, criada em 2005 na cidade de Cruz Alta/RS. Os seus idealizadores Thiago Amorim, Janaína Jorge, Jaciara Jorge, Igor Preto e Stephanie Preto, faziam parte do

---

<sup>81</sup> O FIFAP é um festival que acontece bianualmente na cidade de Pelotas/RS e reúne grupos folclóricos nacionais e internacionais. Durante a realização, são desenvolvidas atividades artísticas e pedagógicas em escolas, projetos sociais e espaços públicos da cidade. Nas suas três primeiras edições (2013, 2015 e 2017) o FIFAP foi realizado em conjunto com o América Unida.

Curso de Dança da UNICRUZ<sup>82</sup> e eram atuantes em grupos e festivais folclóricos que aconteciam naquela região do estado.

Diante do contato com outros grupos nos festivais, eles sentiram a necessidade de criar a *Abambaé* para pesquisar e levar à cena a diversidade das manifestações brasileiras. E assim o fizeram, criando um repertório que hoje é composto por danças e manifestações de todas as regiões do país e que já foi apresentado em diversas localidades do RS e em países como Uruguai, Argentina, Chile, Colômbia e Peru. A partir de 2008, a companhia transferiu suas atividades de Cruz Alta para Pelotas, sua atual cidade-sede e hoje se encontra sob a direção geral e artística de Thiago Amorim.

Assim, após conhecer o trabalho realizado pela *Abambaé* no *FIFAP* e *América Unida* em 2015, torno-me integrante do seu elenco de bailarinos ainda no final daquele ano. Desta forma, ao participar das atividades da companhia, também começo a participar de algumas atividades relacionadas ao *América Unida*. E aos poucos vou conhecendo mais sobre esse universo que me encantou enquanto espectadora.

Aproximo-me novamente do *América Unida* na edição de 2017, quando este retorna a Pelotas, acontecendo em conjunto com o *FIFAP* mais uma vez. Na ocasião acompanho os ensaios, a organização e montagem do espetáculo, a atuação dos bailarinos e viajo junto com o elenco, representando a *Abambaé*, para a continuação do evento no Uruguai. No ano seguinte, dentro do processo de preparação da *Abambaé* para o *América Unida*, atuo como assistente de direção da companhia e acompanho a delegação brasileira em turnê no Uruguai.

A partir das experiências vividas nestas ocasiões, começo a prestar atenção de modo mais profundo no processo de criação que é desenvolvido no *América Unida* e vejo o *Encuentro* como um ambiente potente para investigação. Então, em 2019, outra vez integrei a delegação da *Abambaé*, e retornei ao *América Unida* para dar início à pesquisa que passei a desenvolver atualmente no mestrado.

---

<sup>82</sup> O Curso de Dança da Universidade de Cruz Alta foi o primeiro a ser criado no Rio Grande do Sul, e esteve ativo entre os anos de 1998 a 2010, formando os primeiros professores de dança do estado.

Meu estudo hoje se desenvolve diante de uma bricolagem metodológica entre a etnografia, a autoetnografia e a pesquisa da prática artística (DANTAS, 2007 e 2016; FORTIN, 2009) onde coloco-me na condição de olhar um processo de criação a partir das minhas vivências e dos demais atuantes de modo que a investigação e a experiência acontecem entrelaçadas. Em conformidade com o que indica Mônica Dantas, tenho como ponto inicial “uma problemática artística e um trabalho de coleta de informações” (2007, p. 14) que acontece em um ambiente de prática coreográfica, sendo essa uma “pesquisa realizada por uma dançarina sobre os modos de se fazer dança” (2007, p. 14).

Assumo uma condição que é descrita por Loïc Wacquant (2002) como participadora-observante, pois atuo como artista e ao mesmo tempo investigo esse ambiente onde acontece a atuação. Ou seja, para além dos dados produzidos a partir da observação que realizo dos outros atuantes, a minha experiência artística no campo também é propositora de dados para a pesquisa.

Previamente à imersão no campo, preparei os instrumentos de coleta e produção de dados que me acompanharam entre os dias 13 e 22 de setembro de 2019, período em que foi realizada a 14ª edição do *Encuentro América Unida*, no Uruguai. Optei por realizar algumas conversas com os participantes, a partir de questões norteadoras para entender a visão de cada um sobre o *América Unida* e do processo em desenvolvimento naqueles dias.

As conversas foram realizadas com onze participantes, escolhidos entre os integrantes da equipe de direção artística, bailarinos que estavam na sua primeira participação e aqueles que já haviam participado do evento nos anos anteriores. Além dessa interação com os participantes, registrei os momentos de criação do espetáculo em fotografias e vídeos. E no diário de campo pude registrar cada momento do *Encuentro América Unida*, não somente sob a perspectiva artística, mas também a partir dos momentos de convívio entre os bailarinos, oficinas e atividades de integração que aconteceram ao longo da edição.

## O Encuentro Internacional de Folklore y Arte Popular América Unida

O 14ª América Unida teve a participação dos grupos: *Ballet Folclórico del Plata* - Uruguai, *Mitã Rory* - Paraguai, *Compañía Herencia Viva* - Colômbia e *Centro de Investigacion y Difusion del Arte y Folcklore Perudanza* – Peru, que atuaram compondo o elenco do espetáculo. E do *Colectivo de Danza Ofrendas* – Argentina e da *Abambaé Companhia de Danças Brasileiras* – Brasil, que estiveram envolvidos na direção artística do espetáculo e em atividades pedagógicas do evento.

Figuras 1 e 2 – Apresentação dos grupos da Colômbia e Paraguai no espetáculo *América Unida* em 2019.



Fotografias: Pol Jenkins, 2019.

Figuras 3 e 4: Apresentação dos grupos do Uruguai e Peru no espetáculo *América Unida* em 2019.



Fotografias: Pol Jenkins, 2019.

Nos primeiros dias, foram realizadas atividades de integração, preparação corporal e os primeiros ensaios do espetáculo. Os grupos, que já chegam ao América Unida com duas propostas coreográficas para compor o espetáculo, uniram-se nesse período para a criação das três coreografias coletivas desta edição.

O trabalho artístico foi coordenado pelo diretor e coreógrafo Guillermo Cantero (ARG), que compôs a equipe artística com Roxana Gil Muñoz e Mauro Lescano, também argentinos, e por mim. Atuando em conjunto com a equipe, além de acompanhar os ensaios, pude colaborar na montagem do espetáculo, participando da preparação corporal, criação coreográfica e auxiliando na coordenação das apresentações quando Guillermo e Roxana regressaram à Argentina ainda durante o período do evento.

**Figuras 5 e 6 – Momentos de atuação junto à equipe artística participando dos ensaios do espetáculo e da criação das coreografias coletivas.**



**Fotografias: Pol Jenkins, 2019.**

Fazer parte da equipe de criação artística me deu outra dimensão do processo, pois além de observá-lo para a pesquisa eu estava integrada com todos e participando ativamente desta criação. Esse deslocamento contínuo entre observação e participação fez com que eu percebesse que minha pesquisa assumiu um caráter autoetnográfico, de forma que minhas experiências e percepções sobre, e com, o América Unida, se transformam em dados produzidos e investigados.

**Figura 7, 8 e 9 – Minha visão enquanto observadora do processo de criação do *América Unida* 2019.**



**Fotografias: Beliza Rocha, 2019.**

A experiência da pesquisa tornou-se orgânica e processual. Enquanto artista-pesquisadora me mantive em aproximação com a obra e com o estudo sobre a obra. E a partir desse entendimento sobre o meu papel no campo, passo a entender que não há como manter a neutralidade dentro do universo que investigo e então passo a conduzir a pesquisa com voz ativa.

O *Encuentro de Folklore y Arte Popular América Unida* foi idealizado pelo coreógrafo uruguaio Gustavo Verno em conjunto com alguns gestores culturais de sua região e teve a sua primeira edição realizada no ano de 2005 em Ciudad del Plata, no Uruguai. A partir da ideia de fomentar as danças tradicionais de seu país, nasce a proposta de criação de um festival de folclore que num primeiro momento reúne alguns grupos uruguaios apresentando seus trabalhos coreográficos.

Assim começa o evento que inicialmente irá se chamar *Encuentro de Danzas Tradicionales del Rincón de la Bolsa*<sup>83</sup>. Em seus primeiros movimentos, promove apresentações em cidades uruguaias e entra em contato com diversos grupos, inclusive de fora do país. Com o crescimento das atividades, passa então a receber representantes da Argentina e mais tarde, de outros países latino-americanos, ampliando o seu formato inicial e transformando-se no que hoje conhecemos como *América Unida*.

A primeira edição na qual os participantes atuaram na mesma coreografia foi em 2010, a ideia surgiu a partir de uma oficina realizada entre os grupos. É costume no *América Unida* que os grupos proponham oficinas entre si nos primeiros dias de encontro, essa prática possibilita a integração entre os participantes e o intercâmbio entre as diferentes culturas que ali estão.

Naquela ocasião participavam do *América Unida* os grupos: *Colectivo de Danza Ofrendas* (ARG), *Abambaé Companhia de Danças Brasileiras* (BRA), *Grupo de Danzas Colombianas Macondo* (COL), *CIDAF Perudanza* (PER), *Ballet Folclórico del Plata* (URU) e *Movimiento Latino Americano Gente que Avanza*, representando Nicarágua e Costa Rica. E coube a *Abambaé* propor uma oficina de Samba de Roda<sup>84</sup>.

---

<sup>83</sup> O *Rincón de la Bolsa* faz parte da região de Ciudad del Plata, cidade localizada no departamento de San José e próxima de Montevidéu, local onde se origina o *América Unida*.

<sup>84</sup> O Samba de Roda é uma dança proveniente do Recôncavo Baiano, localizado na região nordeste do Brasil. Desde 2005, é reconhecido como Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade, pela UNESCO. Para saber mais sobre as origens do Samba de Roda e também



A coreografia *Samba de Roda* encenada pela *Abambaé*, é uma ressignificação da manifestação originária do nordeste brasileiro e se destaca no repertório da companhia por ter uma característica de integração. A *Abambaé* costuma dançar o Samba de Roda em muitos momentos além da cena, como oficinas, atividades em escolas, recepção de convidados, ensaios abertos ao público e outras ocasiões.

Então naquele momento, no *Encuentro* de 2010, foi realizada uma oficina do *Samba de Roda* da *Abambaé*. Durante a realização da oficina, Thiago Amorim - diretor brasileiro - e Gustavo Verno - diretor Uruguaio - ao verem todo o elenco dançando junto, propuseram a ideia de levar aquele momento também para o espetáculo. Assim os participantes estiveram reunidos pela primeira vez para dançar essa coreografia.

A bailarina e pesquisadora Sabrina Manzke (2016) relata como foi esse momento:

Geralmente nestes festivais, os países convidados realizam oficinas com alguma de suas danças, que são ensinadas aos bailarinos dos outros países participantes. A escolha da *Abambaé* foi o Samba de Roda. No final da oficina ao olharem todos os países juntos dançando a coreografia da companhia, Thiago e Gustavo Verno (organizador do festival) resolveram que ela devia ir para o palco. Sendo assim, no encerramento do festival todos os bailarinos, de todos os países, subiram ao palco vestidos de branco para dançarem juntos o Samba de Roda. (MANZKE, 2016, p. 64).

A partir dessa primeira experiência foi desenvolvida a proposta de, a cada ano, incluir no espetáculo um momento coletivo, que reuniria os bailarinos em cena. Assim, cada diretor artístico fica encarregado de reinventar essa proposta anualmente. É também, a partir dessa experiência que o *Encuentro* passa a ser chamado de *América Unida* e que vai se configurando no formato apresentado nas últimas edições.

---

da ressignificação desta manifestação para o palco realizada pela *Abambaé*, acesse a dissertação de Sabrina Manzke intitulada *Abambaé – “terra dos homens”*: a invenção de uma brasilidade por intermédio da performance cênica do samba de roda. Disponível em: <http://repositorio.ufpel.edu.br:8080/handle/prefix/3157>

Figuras 10, 11 e 12 – Coreografias coletivas do espetáculo América Unida 2019: “*El arte de volar*”, transição entre atos e “*A traves del baile*”.



Fotografias: Acervo pessoal América Unida, 2019 (esquerda); Pol Jenkins, 2019 (centro e direita).

Na minha experiência enquanto participante do *América Unida*<sup>85</sup> percebo que esse momento da coreografia coletiva é algo que gera uma grande expectativa tanto nos artistas, quanto no público. Todo o processo de ensaios, a forma como essas coreografias envolvem os bailarinos durante a criação, até o momento de finalizar o espetáculo diante do público, são momentos que agregam na nossa formação enquanto artistas e que nos levam a pensar sobre as muitas possibilidades de se dançar o folclore.

### Olhar de dentro para dentro: desvendando o *Encuentro*

Até a última edição, em 2019<sup>86</sup>, mais de 10 países da América Latina participaram dos espetáculos e propostas educativas, promovendo o intercâmbio cultural e a valorização do patrimônio cultural imaterial. O *América Unida* também ultrapassou as fronteiras do Uruguai sendo realizado, em algumas ocasiões, em outros países. Em 2013 e 2015, a *gira*<sup>87</sup> foi realizada sequencialmente em Ciudad del Plata (URG), Pelotas (BRA) e Quilmes (ARG). Em 2016 foi realizado em Antioquia (COL) e em 2017 retornou ao Brasil, onde novamente realizou uma edição conjunta com o *FIFAP* em Pelotas e na continuidade da *gira* foi realizado em sua cidade-sede no Uruguai.

Esse formato de circulação proporciona que o *Encuentro* esteja ao alcance de todos os públicos e que seja feito de forma descentralizada,

<sup>85</sup> Importante dizer que desde que me aproximei do evento, nunca estive dançando no espetáculo. Aos poucos fui me envolvendo nas atividades de integração, nos ensaios, no apoio aos bailarinos, estando presente em diferentes edições e atuando em diversas frentes.

<sup>86</sup> Em razão da pandemia causada pela propagação do COVID-19, ainda não foi possível realizar a edição de 2020.

<sup>87</sup> Gira = Turnê.

levando o espetáculo para escolas, comunidades, projetos sociais e espaços públicos. Conforme diz Gustavo Verno, o *América Unida* é um evento o qual:

se transmite sabores, colores y todo lo que tiene que ver con la cultura popular de cada país [...] es un evento que está hecho con gente sencilla, por gente sencilla y creo que vale la pena poder destacar eso [...] y donde además se soma muchísima gente y creo que por eso está bueno aprovechar este formato y poder seguir<sup>88</sup>. (2010, s/p).

O *Ballet Folclórico del Plata* é anfitrião do *América Unida*, criado por Gustavo Verno o grupo hoje encontra-se sob a coordenação dos bailarinos Lucía Pintado e Iván Quimpos. Ao longo de mais de uma década, os anfitriões uruguaios receberam grupos artísticos originários da Argentina, Brasil, Chile, Colômbia, Equador, Bolívia, Venezuela, México, Paraguai e Peru.

O planejamento do *América Unida* é realizado por meio de ações cooperativas entre os grupos, que realizam encontros durante o ano – presenciais e virtuais – para avaliar a edição passada e pensar como será realizada a próxima. Em conjunto com os representantes uruguaios, os grupos de Argentina, Brasil e Chile<sup>89</sup>, atuam nessa organização prévia.

Outro ponto importante no sentido da cooperação é a rotatividade na direção artística do espetáculo. A cada ano, é definido, entre os diretores de todos os grupos, um novo diretor artístico. E este fica responsável pela preparação física dos bailarinos e pelo processo de montagem do espetáculo. Desta forma, podemos ver que o *Encuentro* se preocupa em promover ações que envolvam a “cooperação, colaboração e coletividade, além de constituir um evento de uma diversidade cultural composta por danças populares de cada país” (PEREIRA et al., 2016, p. 57). E isso faz com que o *América Unida* seja visto como um evento agregador.

Desde 2018, o *América Unida* modificou alguns aspectos de sua organização, passando a receber apenas quatro grupos para integrar as ações artísticas de cada edição. Isso possibilitou que cada grupo participasse com

<sup>88</sup> “transmitem-se sabores e cores e tudo o que tem a ver com a cultura popular de cada país [...] é um evento feito com gente simples, por gente simples e acredito que seja importante destacar isso [...] e é onde também se soma muita gente e acredito que por isso seja bom aproveitar esse formato e poder seguir”. Tradução minha.

<sup>89</sup> Colectivo de Danza Ofrendas, Abambaé Companhia de Danças Brasileiras e Agrupación Pellü Trapëmn, formam essa comissão com o grupo organizador, pois são os grupos que participam há mais tempo no evento.

mais integrantes, dois casais por país<sup>90</sup>. Essa mudança no formato aconteceu levando em consideração os aspectos sócio-político-econômicos em que vivem os países latino-americanos atualmente, e na intenção de promover melhorias para o evento, como por exemplo, a possibilidade de uma participação mais efetiva de cada país nas ações desenvolvidas.

Também em 2018, foi inaugurado em Ciudad del Plata, o espaço chamado “*La Cueva de América*”. Espaço multifuncional que passou a acolher as apresentações e ensaios do *América Unida* e que concentra as atividades do *Ballet Folclórico del Plata*. Além disso, a “*Cueva*” tornou-se lugar de fomento para atividades sociais na região, promovendo durante o ano, peças de teatro, apresentações musicais, noite de jogos e oficinas culturais de folclore e dança.

O formato atual do evento conta com oficinas de cultura popular e apresentações em escolas e projetos sociais, além da criação e apresentação do *Espetáculo América Unida*. A estrutura do espetáculo está composta do seguinte modo:

(1) coreografia de abertura, reunindo todos os bailarinos em cena; (2) primeiro ato em que os casais de cada país apresentam um quadro de danças abordando uma proposta temática; (3) segundo ato no qual cada país retorna com uma segunda proposta temática; (4) coreografia de encerramento que reúne todas as delegações em cena. O espetáculo possui uma narrativa entre a participação de cada país, que une as diferentes propostas. (ROCHA; JESUS, 2019, p. 3).

As propostas que cada grupo irá levar ao palco são discutidas alguns meses antes do encontro com cada delegação. Os grupos ficam responsáveis em montar a partir do seu repertório duas propostas diferentes, com um tempo aproximado de 7 minutos de duração. De acordo com o tema central que é planejado para cada ano, os trabalhos apresentados pelos grupos trazem danças representativas de seu país, características de uma determinada região; danças de origem afro ou indígena; ou ainda danças tradicionais e/ou estilizadas.

Outra característica importante são as coreografias coletivas que reúnem os grupos em cena no início, meio e final do espetáculo e que diferente

---

<sup>90</sup> Nas primeiras edições o América Unida recebia grupos com um número maior de integrantes, depois passou ao formato de receber um casal representante de cada grupo e em 2018 mudou para o formato em que recebe dois casais de bailarinos por grupo/país, acompanhados de integrantes de apoio e direção.

das propostas de cada grupo, são criadas de forma colaborativa nos primeiros dias do evento. São essas coreografias e o seu modo de criação que motivam minha pesquisa, pois a partir delas é que se pode perceber a ideia de união entre os povos e o atravessamento de fronteiras que integram os objetivos do evento.

Diferente do que se costuma ver em festivais folclóricos, onde cada grupo faz a apresentação de suas coreografias separadamente, o *América Unida* se propõe a criar uma narrativa composta também por momentos em que todos os participantes se encontram em cena, sem hierarquia ou diferenças entre cada país. São corpos, nacionalidades e culturas diferentes, reunidos em um só elenco e isso é o seu diferencial.

A forma com que conduzo a pesquisa abre caminhos que me possibilitam pensar o fazer artístico a partir de um corpo atravessado e afetado pelas vivências do campo. Corpo este que carrega em si a experiência e que procura ressignificá-la a partir da investigação. Busco dar visibilidade a esse processo criativo a partir do que já vivenciei e reconhecer esses momentos em que todos se reúnem, compartilham o mesmo espaço (cênico e de convívio) e produzem a partir dos seus modos de mover, da sua gestualidade, daquilo que representa a sua cultura.

Os processos se atravessam e se afetam. Ao refletir sobre o espetáculo *América Unida* e sobre como se desenvolve a sua dramaturgia, principalmente nos momentos coletivos, percebo que a potência existente ali torna potente também o meu processo. Surgem novas e diferentes possibilidades de fazer e discutir a cultura popular na contemporaneidade.

### **Considerações finais**

Aqui procurei relatar parte da minha pesquisa apresentando o campo onde acontece a investigação e os primeiros desdobramentos de criação. A motivação para estudar o *América Unida*, parte da relação que tenho enquanto sua participante e do reconhecimento da potência do evento enquanto fomentador da cultura popular.

Estar no *América Unida* é uma experiência diferente de estar em outros eventos e festivais folclóricos os quais já estive. Posso dizer que existe uma

cultura própria que se desenvolve ali. O modo como é organizado o *Encuentro*, a convivência entre os grupos, faz com que se criem laços, e que se queira retornar, e isso se reflete no que é apresentado no palco.

O *América Unida* me provoca questionamentos sobre os modos de fazer da cultura popular diante dos acontecimentos contemporâneos; sobre o atravessamento de fronteiras culturais, artísticas e até mesmo geográficas e sobre como a experiência de ser sua participante afeta o meu fazer artístico. É um processo de afeto, em um corpo que se deixa afetar.

Proponho-me a problematizar sobre os novos discursos que se apresentam na e para a cultura popular. As ressignificações do folclore e do tradicional, quando são postos em cena. Me questiono sobre como é possível pensar um espetáculo constituído de muitos corpos e culturas, transmitindo uma mensagem de união.

Tento trazer para o meu processo as vivências e características que percebo no campo. Reconheço-me enquanto atuante da cultura popular brasileira, que já é múltipla nas suas poéticas, e ao mesmo tempo em que me sinto atravessada pelas outras culturas latino-americanas com as quais convivo e vejo em cena.

Concluo destacando que a contemporaneidade propõe novos discursos na e para a cultura popular. Ressignificamos o folclore e o tradicional para colocá-los em cena. Isso mostra que o folclore não é estático, ele se modifica e se complementa sem perder o que o caracteriza. No caso do *América Unida*, vejo que o folclore age como um instrumento que integra e aproxima pessoas na construção de um universo híbrido de fronteiras que se atravessam.

## Referências

ARCHER, M. **Arte contemporânea**: Uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CANCLINI, N. G. **Culturas Híbridas**: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade. 4 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

CÔRTEZ, G. P. **A tradução da tradição nos processos de criação em Danças Brasileiras**: a experiência do Grupo Sarandeiros, de Belo Horizonte. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, 2013.

DANTAS, M. Ancoradas no corpo, ancoradas na experiência: etnografia, autoetnografia e estudos em dança. **Urdimento**. Florianópolis, v.2, n.27, p. 168-183, dez., 2016.

DANTAS, M. A pesquisa em dança não deve afastar o pesquisador da experiência em dança: reflexões sobre escolhas metodológicas no âmbito da pesquisa em dança. **Revista da FUNDARTE**. Montenegro, ano 7 n. 13 e n. 14, p. 13-18, 2007.

DANTAS, M. **Dança**: o enigma do movimento. Porto Alegre: Ed. Universidade, UFRGS, 1999.

FERNANDES, C. **Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro**: repetição e transformação. 2 ed. São Paulo: Annablume, 2007.

FORTIN, S. Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. **Cena**. Porto Alegre, n. 7, p. 77-88, 2009.

LUPINACCI, L. G.; CORREA, J. F. Redes colaborativas de criação em dança: a composição coreográfica na contemporaneidade. **Revista da Fundarte**, Montenegro, ano 15, n. 29, p. 121-136, jan./jun., 2015.

MANZKE, S. M. **Abambaé – “terra dos homens”**: a invenção de uma brasilidade por intermédio da performance cênica do samba de roda. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, 2016. 178 f.

OSTROWER, F. **Criatividade e processo de criação**. 27. ed. Petrópolis: Vozes, 2012.

PEREIRA, I. P. N.; et al., América Unida: Diluindo as Fronteiras. In: BUSSOLETTI, Denise; PIVA, Evandro; OLIVEIRA, Carlos (Org.) **Anais do 3º Congresso de Extensão e Cultura da UFPel**. Pelotas: Editora da UFPel, 2016. Disponível em: <wp.ufpel.edu.br/congrssoextensão> Acesso em 16 de maio de 2019.

TAYLOR, D. **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

VERNO, G. **Perguntas sobre América Unida**. WhatsApp: Conversa privada com Gustavo Verno. 7 set. 2019. 20:00. 1 mensagem de áudio whatsapp.

VERNO, G. Corto documental 6ª edición América Unida - año 2010. **YouTube**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=r5XaW-D-1Qw> Acesso em: maio de 2020.

WACQUANT, L. **Corpo e alma**: notas etnográficas de um aprendiz de boxe. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 2002.

## **ARREDA! A BRINCADEIRA DO BOI-DE-MAMÃO NUMA EXPERIÊNCIA DE POLÍTICA PÚBLICA**

Sonia Laiz Vernacci Velloso (FURB)

### **Seu dono da casa, vou pedir licença<sup>91</sup>**

Na cidade de Florianópolis, geralmente, os moradores locais, nascidos e de família também oriunda desta ilha se dizem *manés*, sinônimo de ancestralidade ilhoa. quando me perguntam de onde sou, embora tenha nascido em São Paulo, digo que sou do Teatro, lugar onde sinto minhas raízes. Em 2011 fui convidada a me juntar ao trabalho do grupo Arreda Boi por causa dessa minha origem, precisavam de uma figurinista para os personagens do Boi-de-mamão.

O Boi-de-mamão é uma manifestação cultural brasileira, tradicional do litoral catarinense, que tem na figura do Boi seu componente simbólico central da chamada brincadeira. Ela se constitui de danças, de teatralização com bonecos/figuras gigantes animadas e de um jogo entre os personagens que envolve um certo embate.

A apresentação do Boi-de-mamão, normalmente, se dá em círculo, onde, de um lado, fica a banda de músicos, formada geralmente pelo cantador, violeiro, cavaquinho, sanfoneiro, percussionistas com tambor, pandeiro e o coro. Essa composição varia de grupo para grupo. Na medida que o cantador vai cantando, ele chama as personagens da brincadeira e orienta os movimentos e a sequência das entradas, improvisando letras que atentam para os acontecimentos do momento e fatos referentes à comunidade. Enquanto o cantador vai chamando, os bichos vão aparecendo e dançando suas coreografias no centro da roda, em relação ao Vaqueiro, ao Mateus e aos participantes.

O elemento central da brincadeira é a morte e a ressurreição do Boi, onde ocorre uma dramatização com personagens que tentam curar o Boi: no

---

<sup>91</sup> Os títulos do artigo compõem partes das cantigas da brincadeira de Boi-de-mamão do grupo Arreda Boi.



grupo Arreda Boi, da comunidade da Barra da Lagoa, em Florianópolis, o Médico faz uma tentativa, mas é a Benzedeira ou Benzedor quem faz o Boi ressuscitar com suas rezas. O Boi levanta com uma energia “sobrenatural” e o Cavalinho, então, é chamado para domar o bicho e levá-lo embora. A seguir os outros “bichos” vão desfilando e dançando até que, enfim, vem a bicharada (todos os bichos juntos) e finaliza-se a apresentação. Nini Beltrame indica outras formas de acontecer a ressurreição do Boi:

A causa da ‘cura’ do Boi varia de grupo para grupo, podendo ser devido aos préstimos médicos, às palavras mágicas pronunciadas por Mateus, ao trabalho do Benzedor ou, ainda, à cachaça, cuja garrafa passa de mão em mão e é oferecida ao dançador que está escondido sob o boneco-máscara que forma o corpo do Boi. (2007, p. 162).

Depois da morte e ressurreição do Boi, os outros bonecos vão entrando (segundo a ordem no Arreda): o Cavalinho, a Cabrinha, a Bernunça, e a Maricota. Em geral, na maioria dos Bois-de-mamão aparecem os ursos (branco e preto), o macaco ou gorila, o filhote da Bernunça, o noivo da Maricota etc. A procedência desses personagens, e sua relação com o núcleo original da brincadeira, não é tratada na literatura, nem na oralidade, com exceção da Maricota e da Bernunça, restringindo-se a maioria dos estudos à discussão sobre as origens do nome da brincadeira e as diversas possibilidades de contaminação entre os mais diversos Bois do Brasil.

Ainda que a brincadeira da Farra<sup>92</sup> seja muito diferente daquela que é praticada no Boi-de-mamão, envolvendo aspectos de ordens distintas, alguns dos brincantes de Boi-de-mamão também foram brincantes da Farra, colaborando com o intercurso das brincadeiras, seja pela referência ao boi e a possibilidade de brincar com ele, seja porque alguns dos brincantes foram os mesmos em uma e em outra brincadeira, seja pela referência eventual feita

---

<sup>92</sup> Farra-do-Boi, ou Boi no Campo, ou ainda, simplesmente, brincadeira do Boi. Trata-se de uma brincadeira e um ritual, semelhante a uma tourada, onde um boi propriamente dito, e não um boneco animado, um “boi selvagem”, como dizem os brincantes, é solto para que os brincantes fujam de suas investidas, ao mesmo tempo que investem contra ele. Os “farristas” geralmente estão sob jejum e embriaguez, o que propicia um *ethos* épico do participante. (LACERDA, 2003). Vale ressaltar que o rótulo “Farra-do-Boi”, posteriormente adotado pelos próprios brincantes, é, conforme alerta Rafael de Menezes Bastos (1993), de intencionalidade jornalística exótica, usado com o intuito de inferiorizar a prática, intencionando indicar um caráter de desordem e arruaça. Foi proibida em 1998, pela Lei de crimes ambientais (9.605/98).

pelos próprios brincantes ao aprendizado de uma em outra. Os passos dos bonecos do Boi, indicam, não raras vezes, na relação entre o Vaqueiro e o Boi, que aquele devia provocar o Boi como se estivesse na Farra, para então sair correndo, se esquivando e fazendo piruetas.

Cada personagem do Boi tem um passo de dança, de movimento, uma relação própria com os outros personagens. A brincadeira que tem suas regras é também um jogo: Nado<sup>93</sup> sempre nos lembrava para que o jogo acontecesse: *quando o Boi entra no terreiro ele quer ver Mateus, mas o Mateus não pode ser visto (ele está sempre atrás do Boi), então o Boi ataca o Vaqueiro, para que o Mateus interceda e ele possa ver o Mateus.*

### **Vai buscar o boi, ô maninho! quero ver brincar**

As manifestações populares, geralmente envolvem música, dança e teatralizações e, no Brasil, perpassam denominações que variam entre Autos Populares, Danças Populares, Manifestações Culturais Populares, Danças Folclóricas, Processos rituais, Teatro Folclórico, Brincadeira Popular etc. Tenho utilizado esse último termo pelo caráter próximo ao foco a que vou me ater: o lúdico.

O brincar é uma forma de expressão e de constituição humana que não abarca apenas a infância. Nesse sentido, Moreira (2014) argumenta que o brincar é uma necessidade ontológica que se estende ao longo de toda a nossa trajetória. O filme *Tarja Branca*, de Cacau Rhoden (2014) trata as manifestações populares como um tipo de brinquedo que o adulto pode continuar brincando. Os brincantes seriam adultos que não deixaram de ser crianças, continuam exercitando seu universo lúdico e simbólico, deixando aberto esse espaço de liberdade: *afirmar a vida. É antes de mais nada, alegria. É viver! com plenitude e liberdade e é no brinquedo, no brincar que a gente vive isso*” (Hortélio, 2014). Para Huizinga (1990), o jogo é uma atividade basicamente voluntária, indicando aí a característica de liberdade a que muitos se referem.

---

<sup>93</sup> Reonaldo Manoel Gonçalves, fundador e atual mestre do Arreda Boi.

As pesquisas feitas por Reonaldo Gonçalves (2000) sobre Boi-de-mamão na cidade, revelam que a brincadeira, antigamente, era feita exclusivamente por adultos. Contraditoriamente, o jogo do Boi foi se perdendo em sua entrada na escola, que passou a se verificar mais na forma de uma espécie de desfile de personagens. Seo Zé Benta, o mestre do Arreda Boi dizia que: *“Antigamente o boi era só de gente adulta, não tinha criança. As crianças ficavam de lado. Naquele tempo quase as crianças não saíam, os pais não deixavam. Enquanto a criança não tivesse 16, 18 anos, criasse bigodinho”* (SEO ZÉ BENTA, 2000, p. 95).

Colocar a brincadeira como característica de jogo pode nos revelar possibilidades de compreensão da existência da necessidade humana do brincar, do lúdico. Para Huizinga (1990), o jogo revela um paradoxo: estaria na suspensão temporária da vida cotidiana, como uma atividade com finalidade autônoma, mas a sua própria realização, porém, é parte integrante da vida comum. Antônio Nóbrega (2014), afirma algo similar: *“Eu acho que o brincar é o modo que a gente tem de organizar o nosso mundo, criando um mundo paralelo ao mundo que a gente vive mergulhado cotidianamente”*.

Ainda em Huizinga (1990), a limitação também seria uma característica que o jogo impõe como prerrogativa, ele é jogado dentro de limites temporais e espaciais. Quanto à limitação de tempo, ele seria sempre uma nova criação que se conserva na memória e torna-se tradição ao ser transmitido, estabelecendo uma capacidade de repetição. Especialmente, o jogo, como a brincadeira popular, também delimita, como um “lugar sagrado”, o terreno de jogo, onde as regras serão respeitadas.

Jogar, brincar, na sociedade contemporânea também é uma maneira de expressar uma inconformação com o mundo do trabalho, com a incessante atividade de produzir. Marcelino Freire (2014), que se considera um leitor brincante, declara: *“eu acho que vai muito de você encontrar-se a si mesmo e dentro desse encontro mais pessoal, mais legítimo e mais profundo, você enfrente uma cidade, enfrente uma sociedade, que o tempo inteiro quer que você trabalhe”*.

O fato é que o jogo, para o autor de *Homo Ludens*, é uma atividade desinteressada, mas culturalmente útil: “em sua qualidade de atividade sagrada, o jogo naturalmente contribui para a prosperidade do grupo social,

mas de outro modo e através de meios totalmente diferentes da aquisição de elementos de subsistência” (1990, p. 12). Brincar pode significar uma maneira de impor resistência ao sistema social de acumulação e consumo, colocando-se à parte, como uma espécie de disfarce:

uma atividade livre, conscientemente tomada como “não-séria” e exterior à vida habitual, mas ao mesmo tempo capaz de absorver o jogador de maneira intensa e total. É uma atividade desligada de todo e qualquer interesse material, com a qual não se pode obter qualquer lucro, praticada dentro de limites espaciais e temporais próprios, segundo uma certa ordem e certas regras. Promove a formação de grupos sociais com tendência a rodearem-se de segredo e a sublinharem sua diferença em relação ao resto do mundo por meio de disfarces ou outros meios semelhantes. (HUIZINGA, 1990, p.16).

Nesse sentido, Huizinga (1990) atenta para o fato de que, frequentemente, os jogadores acabam por tornarem-se permanentes, criando, nessa constância de encontros, uma comunidade de jogadores. E aqui podemos comparar com os brincantes que criam por meio de um contínuo brincar, um grupo que se reúne continuamente para brincar a mesma brincadeira ou criar novas brincadeiras com novas regras de jogo, rodeadas de mistérios, compartilhadas entre eles.

O termo brincadeira, utilizado neste trabalho, procura chamar atenção para a ideia de resistência, em diversos sentidos. Primeiramente porque parte, intrinsecamente, da criação de um espaço-tempo não produtivo<sup>94</sup>. Além disso, por resistir à perspectiva utilitarista, pressupondo uma finalidade não utilitária, que resiste à submissão à esfera do consumo. Por fim, sua capacidade de recriar usos de formas, objetos e mesmo relações sociais.

### **Toma o galafeto da galafinha, começa na sala, termina na cozinha**

Desde aquele convite que recebi para trabalhar com o grupo Arreda Boi, me inseri no universo das culturas populares de uma forma apaixonada,

---

<sup>94</sup> O psicanalista Ricardo Goldenberg, observa que “o brincar passou a ser situado como uma atividade ociosa, e, portanto, não séria e infantilizada. Já o mundo dos negócios (negação do ócio) seria uma espécie de emblema dos sujeitos engajados, seriamente, na atual dinâmica do trabalho” (2014).

pesquisando e vivenciando muitas manifestações, danças e festas. O que até então era um campo que eu conhecia apenas pelo viés do teatro popular, passou a ser um vasto território de possibilidades e de um olhar curioso e infantil, de quem nada sabe. E os questionamentos que surgiram, abriram debates sobre questões de classificação, denominação e localização disciplinar.

Se, por um lado, nos é difícil considerar as características próprias dessas manifestações, da forma como surgem, sem o referencial europeu, ainda temos poucos referenciais teóricos consistentes emergentes da produção intelectual popular, ou seja, oriundos das populações que produzem essa cultura. e mesmo assim, as culturas tradicionais estão mergulhadas nos referenciais colonizadores, em sua originalidade mesma, seja por resistência, seja por conformismo<sup>95</sup>.

Nestor Garcia Canclini (1983), em suas pesquisas neste campo, considera que toda produção cultural surge a partir das condições materiais de vida. Mário de Andrade (2002), numa perspectiva evolucionista da cultura popular, acreditava que a imperfeição técnica do homem primitivo seria a força decisória na criação cultural como forma de apropriação e entendimento de um mundo inexplicável: “para a mentalidade popular, que nisso coincide com a primitiva, o mistério pode explicar outro mistério ou qualquer realidade. É o que fazem as artes como as religiões” (p.32).

O autor modernista categoriza como danças dramáticas os bailados com entrecho dramático, textos, música e danças próprias da tradição brasileira, formadas intrinsecamente pelas bases étnicas formadoras do povo brasileiro e constata que nenhum desses bailados celebra feitos históricos, heróicos ou nacionalistas. “O drama popular é de origem religiosa”, implicando assim todo teatro erudito:

Porque se existe fenômeno típico de desnivelamento dum gênero artístico, é o teatro folclórico. Ele nasce como imposição de grupos dominantes que, na celebração, ensinam por meio do mimetismo dramático a vida imperante dos espíritos dos deuses. Assim, não é a profanidade do heroísmo, da coragem, dos feitos históricos, tradições e costumes raciais que provocou a fundação das nossas danças dramáticas. Todas são de fundo religioso. Ou melhor dizendo: o

---

<sup>95</sup> CHAUI, Marilena (1989).

tema, o assunto de cada bailado são conjuntamente profano e religioso, nisso de representar ao mesmo tempo um fator prático, imediatamente condicionado a uma transfiguração religiosa. (ANDRADE, 2002, p. 32).

Com isso, ele considera que as danças dramáticas representariam a prova de que o teatro nacional repete um fenômeno universal: o teatro nasce da religião. Mas os elementos sociais implicados nele vão tomando tal importância que destroem a finalidade religiosa do início.

Ele destaca três tradições básicas iniciais das quais derivam as danças dramáticas brasileiras: O cortejo, elemento criador do teatro grego, por exemplo, é parte importante e comum a quase todas as danças dramáticas, constituindo um elemento espetacular; os Vilhancicos religiosos como os Pastoris e Reisados; e os brinquedos populares ibéricos, celebrando a luta de cristãos e mouros. Além da inspiração mágica e religiosa, pagã e cristã, o pensamento elementar da morte e ressurreição é imperante no quadro geral.

Mário de Andrade afirma que o **teatro popular**<sup>96</sup> (grifo meu) seria o teatro dos grupos dominantes que teria se desnivelado<sup>97</sup> e que os elementos profanos nas danças dramáticas se devem à intromissão dos elementos erudito, alfabetizado e urbano. Marlyse Meyer (1991) resume as chamadas danças dramáticas como uma forma rústica<sup>98</sup> de teatro, derivadas da tradição oral ibérica, na busca de imprimir conceitos religiosos aos indígenas e que com o tempo e miscigenação foram se transformando.

As culturas populares podem então ser resultantes de uma imposição cultural religiosa, como de uma visão de mundo bastante diferente da visão oficial, sendo possível estabelecer paralelos tanto com a versão hegemônica quanto com as táticas difamatórias dela. Mikhail Bakhtin (2002), por exemplo, ao analisar a cultura popular na idade média, procura mostrar que a cultura do riso se estabelecia em contraposição à cultura hegemônica, um traço característico da cultura popular, ainda que esta não se estabelecesse como cultura autônoma.

---

<sup>96</sup> Aqui ele usa o termo para designar as manifestações de cultura popular.

<sup>97</sup> Mário de Andrade, apesar da importância de sua revolucionária pesquisa na época, hoje mostra-se com uma visão hegemônica sobre o conceito de cultura popular.

<sup>98</sup> Marlyse Meyer também coloca aqui as danças dramáticas com um valor de primitivas, pouco desenvolvidas, de forma comparativa ao teatro das elites.

Para Andrade (2002), o interesse pelo cômico e os interesses da luta pela vida desorientam o fundo religioso dos bailados a ponto de quase desaparecerem. O primeiro produziu o inchaço das partes móveis e primitivamente desimportantes e liberava a vontade de caçar e de se liberar de valores dominantes por meio do riso.

Ele relata que com o tempo, certos aspectos de uma dança, inexplicavelmente, vão tomando proporções desmedidas e a qualidade religiosa originária vai perdendo o valor, principalmente para elementos cômicos que, muitas vezes, são até paródias daquelas representações. Para este pesquisador, “só é religioso por ser manifestação de irreligiosidade” (p.34).

Aqui acho importante observar que as manifestações de Boi do nordeste brasileiro têm uma profunda ligação religiosa. No Maranhão, por exemplo, ela acontece durante as festas de São João e segue preceitos religiosos em três períodos anuais, como o nascimento, o batizado e a matança do Boi e na devoção aos santos padroeiros do período. Na Ilha de Santa Catarina, o Boi-de-mamão é profano. Se houve alguma ligação religiosa um dia ela se perdeu. Nele são ressaltadas a comicidade, a ironia e até a malícia durante a brincadeira.

Algumas das manifestações culturais populares podem ser vistas também como processos rituais, pois não tem uma linearidade dramática, mas seguem uma narrativa própria, trabalhando, inclusive, com as relações entre ordem e desordem, memória, repetição e transformação, passagem etc., que objetiva muito mais a realidade do jogo, da brincadeira realizada em tempo real do que o espetáculo em si, podendo, nas artes cênicas, se aproximar também da categoria da performance.

É comum a utilização do vocabulário teatral para designar e classificar as brincadeiras populares. E, geralmente, quando se identifica uma natureza dramática nos folguedos, busca-se uma aproximação com a formalização estética do teatro ocidental. A denominação de autos para folguedos como Bumba-meu-boi, por exemplo, precipita a intenção de seguir uma narrativa sequencial, com as características dos autos medievais<sup>99</sup>. Mário de Andrade

---

<sup>99</sup> Peças religiosas alegóricas apresentadas na Espanha ou Portugal por ocasião de Corpus Christi e que tratam de problemas morais e teológicos (o sacramento e a eucaristia). O

(2002) também segue, de certa forma, esse raciocínio quando afirma que nossos folguedos são danças dramáticas, o que lhes confere uma aproximação a referências textuais, narrativas ou sequenciais.

Cavalcanti, por sua vez, chama a atenção para as noções de auto ou dança dramática como indicação formalizada de algum enredo pré-fixado:

Quando aproximamos esses processos rituais populares do teatro, chamamos a atenção para a moldura simbólica ampla, que demarca a natureza excepcional daquele evento e para o fato de, dentro dessa moldura, ocorrer um processo encadeado de ações e condutas expressivas. A ideia de enredo, entretanto, traz consigo uma referência mais específica, e é justamente com ela que o nosso entendimento dos processos culturais populares muitas vezes se turva, pois ela supõe que haveria uma espécie de texto de referência preexistente à encenação – como nas formas teatrais eruditas – no qual uma ação se encadeia na outra e leva a um determinado desfecho. (CAVALCANTI, 2011, p.06).

Nesse sentido, a conceituação das formas culturais ritualísticas, em aproximação às formas expressivas das artes cênicas, recebe críticas, como a do antropólogo Edison Carneiro (apud Cavalcanti, 2011, p. 07), que reclamava “que os folguedos populares não eram nem autos nem danças dramáticas, pois essas duas noções não indicariam adequadamente o que neles ocorre”. Para Cavalcanti, nesse deslocamento de noções e conceitos, corre-se o risco de empobrecer a complexidade dessa arte que é elaborada em termos próprios.

### **Seu doutor, já tens o dinheiro, te chamei primeiro, não te chamo mais**

Nas duas últimas décadas, desde meados dos anos 2000 houve foco para as produções culturais de características tradicionais e regionais, tanto de grupos de tradição, como de grupos inspirados nas tradições ou reprodutores das formas tradicionais (os chamados parafolclóricos). Ikeda (2013) observa que, revelado o interesse e presença das culturas tradicionais na dinâmica cultural contemporânea, políticas públicas e fomentos surgiram para suprir uma demanda por viabilizar a difusão dessas culturas, que sempre foram realizadas por uma prática de economia colaborativa regionalizada.

---

espetáculo era apresentado em carroças, e mesclava farsas e danças à história santa e atraía o público popular (PAVIS, 1996, p.31).



José Jorge Carvalho avalia que atualmente, a indústria do entretenimento, braço das classes dominantes apoiada pelo Estado, passou a se interessar pelas manifestações culturais populares visando um interesse comerciável, pelo teor de exotismo, sob os holofotes do entretenimento, para gerar dividendos aos produtores e empresários e à classe média urbana consumidora de espetáculos. E assim, grande parte da cultura popular passou a ser espetacularizada:

Defino 'espetacularização' como a operação típica da sociedade de massas, em que um evento, em geral de caráter ritual ou artístico, criado para atender a uma necessidade expressiva específica de um grupo e preservado e transmitido através de um circuito próprio, é transformado em espetáculo para consumo de outro grupo, desvinculado da comunidade de origem. (2010, p.47).

O mesmo autor se refere a um processo que, em linhas gerais, aponta para a forma de apropriação a que estão sujeitas muitas das tradições populares, A espetacularização desloca a brincadeira de seu lugar de compartilhamento de olhares em um ambiente familiar, comunitário e aberto a trocas, para um lugar de consumo, retirando-lhe o uso comunitário e seu horizonte existencial. Para ele, a espetacularização ou a canibalização é uma forma predatória que descaracteriza as formas populares gerando a perda de sua autonomia estética e simbólica, para ceder aos interesses da classe dominante.

Em 2005, por exemplo, o governo federal lançou o Programa Cultura Viva<sup>100</sup>, em que financiava grupos de expressão artística e cultural a partir de sua própria organicidade. esse programa fortaleceu, revelou e divulgou ações dos grupos nacionalmente e com projeção internacional. Apesar de promover desenvolvimento cultural, crescimento das culturas locais e projeção, um outro viés também se revela nessa dinâmica dialética. Segundo Ikeda:

---

<sup>100</sup> O Programa Nacional de Cultura, Educação e Cidadania – Cultura Viva foi criado pelo Ministério da Cultura, o MinC em julho de 2004, durante o governo Lula, na gestão de Gilberto Gil, tendo Célio Turino como coordenador do projeto. Constituiu-se em uma política pública de cultura que se entende como uma rede de criação e gestão cultural, com ações e reflexões que buscaram destacar a relação entre cultura e cidadania, pois orientou-se para a criação de programas de apoio direto a iniciativas culturais realizadas em todo o país, buscando estender-se ao plano do cotidiano e dirigindo-se a diversos segmentos sociais (VELLOSO, Sonia L.V., 2017).

se admitirmos que esses fatos culturais estão ligados a grupos subalternos e periféricos da sociedade, todas as iniciativas, mesmo as governamentais, e até as artísticas e de inclusão social acabam resultando em processos que de algum modo chegam às apropriações e expropriações culturais, ou na transformação de conteúdos e sentidos sociais e políticos, sobretudo quando servem para preencher programações como espetáculos artísticos em instituições culturais, ou mesmo em apresentações oficiais organizadas por órgãos públicos, como referências da cultura nacional. Afinal, o simples ato da transposição desses fatos culturais de seus locais convencionais de realização (comumente inseridos em festas e rituais tradicionais) para outros transforma a atividade em uma simples representação, uma apresentação apenas. (IKEDA, 2013, p. 183).

Em alguma medida, o Arreda Boi já vinha desenvolvendo um tipo de atividade que o aproximava do perfil do Programa Cultura Viva. Contemplado pelo programa, em 2010, o grupo se torna um Ponto de Cultura e, a partir do recebimento dos recursos financeiros, foram se organizando novas formas de desenvolvimento das atividades do grupo: ensaios, oficinas com artistas e técnicos convidados e as apresentações. Também foram adquiridos instrumentos musicais, aparelhagem de fotografia e audiovisual e todo um aparato técnico para uma projeção sonora de qualidade também foi pensado: microfones, pedestais, mesa de som e amplificadores fariam as apresentações mais “profissionais”.

O padrão “profissional” que foi tomando o grupo, ao mesmo tempo em que garantia mais visibilidade ao Arreda e, com isso, mais convites para apresentações e projetos, valorizando o grupo no “mercado de Bois” da cidade, também perdia algo inerente à brincadeira tradicional, que era, justamente, criar um espaço-tempo de não-trabalho, de criação e reflexão livres, de relaxamento e descanso das obrigações cotidianas.

As transformações que ocorreram no grupo por conta dessa estrutura provocaram o que chamei de *profissionalização* do grupo, com a ideia de fazer as apresentações como obras artísticas remuneradas. Essa é a forma como as instituições apoiam as iniciativas culturais populares, compreendendo-as como arte ou entretenimento, embora não valorizem devidamente as mesmas ou as considerem como obras estáticas, folclorizando-as (Ikeda, 2013).

O contexto do capitalismo impõe práticas de mercado aos fazeres que não são, primariamente, valorados como bens mercadológicos, mas simbólicos e as condições de vida das populações que atuam nesse cabedal do chamado

Patrimônio Imaterial<sup>101</sup> não lhes permite outra alternativa senão adaptar-se ao que as questões práticas cotidianas e materiais lhes apresenta, pois tais práticas se encontram vivas através dessas pessoas e portanto, em constante transformação e adaptação.

Mesmo assim é bom ressaltar que “sem dúvida, existe em alguns casos uma sabedoria no processo de guarda desses saberes ancestrais, independente das políticas e outras formas de ação de grupos externos” (Ikeda, 2013, p.184), o que faz com que o sentido da brincadeira aconteça, mesmo fora do contexto dos apoios institucionais.

### **Considerações finais: Nosso boi morreu, que será de nós?**

O fomento das políticas culturais proporcionou um aparato técnico que permitiu levar o Arreda para muitos outros lugares, divulgando e preservando imagens do seu trabalho, além de oportunizar encontros e apresentações. A qualidade musical também foi beneficiada, auxiliando os músicos a soarem ainda melhor. As viagens, os convites, os ensaios, os novos bonecos, o carro de transporte destes (importantíssimo), os figurinos, as oficinas, o teatro, enfim, foram tantos itens na construção do grupo nesse período que realmente pode-se ter uma noção da importância do aporte financeiro no desenvolvimento cultural de grupos como esse.

O Teatro aparece para mim, neste momento, como um grande catalisador, que pode inventar infinitas possibilidades para continuar revelando às pessoas o tamanho desse mundo, a capacidade que a união coletiva pode realizar e a liberdade que se pode viver. O teatro levou a técnica ao Boi e o Boi trouxe a brincadeira ao teatro. O Boi, como símbolo táurico do mito de Dionísio,

---

<sup>101</sup> A Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) define como patrimônio imaterial "as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas – com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados - que as comunidades, os grupos e, em alguns casos os indivíduos, reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural." Esta definição está de acordo com a Convenção da Unesco para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, ratificada pelo Brasil em março de 2006. IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Patrimônio Imaterial** <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/234>> Acesso em 26/9/2020.

abarca a vida de forma intensa, a morte e o renascimento, num ciclo infundável que demonstra a eternidade circunscrita além das formas vivas.

Ao final de 2015, realizamos um intercâmbio com o *Cavalo Marinho Estrela Brilhante*<sup>102</sup>, com muito aprendizado e trocas riquíssimas. As crianças que brincavam no grupo eram agora adolescentes e tinham outros interesses; alguns integrantes saíram da cidade e novos rumos tomaram. Os projetos se encerraram e fechou-se um ciclo.

O Boi morreu. Aproveitamos o *luto* para rever projetos pessoais que ficaram guardados durante o intenso período dos projetos com o Ponto e renovar ideias e vontades relacionadas ao Boi. Esse Boi que sempre morre e torna a viver revela uma necessidade humana de reconhecer a indestrutibilidade da vida (Kerényi, 2002), num constante e eterno recomeçar e findar de coisas como característica própria, sempre nova, sempre outra. Evoé!

## Referências

ANDRADE, M. de. **Danças Dramáticas do Brasil**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 2002.

ASSOCIAÇÃO CULTURAL ARREDA BOI. **Arreda: É Boi-de-Mamão, vamos brincar!?** Associação Cultural Arreda Boi, texto Renata Apgaua Britto. 1ªed. Florianópolis: Ed. Da Autora, 2014.

BAKHTIN, M. **A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Editora Hucitec: Annablume, 2002.

BELTRAME, V. (2007). **O ator no boi-de-mamão; reflexões sobre tradição e técnica**. Moin-Moin – Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas. Jaraguá do Sul SCAR/UEDESC, ano 3, nº. 3..

CANCLINI, N. G. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983.

\_\_\_\_\_. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1998.

CARVALHO, J. J. de. **O lugar da cultura tradicional na sociedade moderna**. In. O Percevejo: Revista de Teatro, Crítica e Estética. Programa de pós-

<sup>102</sup> Brincadeira Popular da região de Condado, Zona da Mata Norte, em Pernambuco, que tem a figura do Boi como um dos elementos simbólicos.

graduação em Teatro - UNIRIO. Ano 8, Nº8. Rio de Janeiro: Giorgio Gráfica e Editora, 2000.

\_\_\_\_\_ **'Espetacularização' e 'canibalização' das culturas populares na América Latina.** Revista ANTHROPOLÓGICAS, ano 14, vol.21 (1): 39-76, 2010.

CAVALCANTI, M. L. V.de C. **Ritual, drama e performance na cultura popular: uma conversa entre a antropologia e o teatro.** Série Passagens, n. 12. Janeiro de 2011. Fórum de Ciência e Cultura. UFRJ. 18 pg. Disponível em: <www.lauracavalcanti.com.br> Acesso em: 02/07/2015.

CHAUÍ, M. **Conformismo e resistência - Aspectos da cultura popular no Brasil.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

FREIRE, M. Depoimento em vídeo. In.:RHODEN, C. **Tarja branca: a revolução que faltava** (Documentário). Produção: Estela Renner, Luana Lobo, Marcos Nisti. Roteiro: Cacau Rhoden, Estela Renner, Marcos Nisti. São Paulo: Maria Farinha Filmes, 2014. (80 min), son., color.

GOLDENBERG, R. Depoimento em vídeo. In.:RHODEN, C. **Tarja branca: a revolução que faltava** (Documentário). Produção: Estela Renner, Luana Lobo, Marcos Nisti. Roteiro: Cacau Rhoden, Estela Renner, Marcos Nisti. São Paulo: Maria Farinha Filmes, 2014. (80 min), son., color.

GONÇALVES, R. M. **Cantadores de Boi-de-mamão: velhos cantadores e educação popular na Ilha de Santa Catarina.** Florianópolis, Dissertação (Mestrado em Educação) - Centro de Ciências da Educação, Universidade Federal de Santa Catarina, 2000.

HORTÉLIO, L. Depoimento em vídeo. In.:RHODEN, C. **Tarja branca: a revolução que faltava** (Documentário). Produção: Estela Renner, Luana Lobo, Marcos Nisti. Roteiro: Cacau Rhoden, Estela Renner, Marcos Nisti. São Paulo: Maria Farinha Filmes, 2014. (80 min), son., color.

HUIZINGA, J. **Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura.** São Paulo: Perspectiva, 242p. 1990.

IKEDA, A. **Culturas populares no presente: fomento, salvaguarda e devoração.** In. Cultura e Música Popular, Revista de Estudos Avançados. 2013.

KERÉNYI, K. **Dioniso: Imagem arquetípica da vida indestrutível.** Trad. Ordep Trindade Serra. São Paulo: Odysseus, 2002.

LACERDA, E. P. **Bom pra brincar, bom pra comer: a polêmica da farra do Boi no Brasil.** Florianópolis: Editora da Universidade Federal de Santa Catarina, 2003.

MEYER, M. **Pirineus, Caiçaras...Da Commedia Dell'Arte ao Bumba-meu-boi**. 2ª edição ed.ev. e ampl.- Campinas, SP.: Editora da UNICAMP, 1991.

NÓBREGA, A. Depoimento em vídeo. In.:RHODEN, C. **Tarja branca: a revolução que faltava** (Documentário). Produção: Estela Renner, Luana Lobo, Marcos Nisti. Roteiro: Cacau Rhoden, Estela Renner, Marcos Nisti. São Paulo: Maria Farinha Filmes, 2014. (80 min), son., color.

PAVIS, P. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

VELLOSO, S. L. V. **Ponto de Cultura Arreda Boi: a brincadeira do Boi-de-mamão numa experiência de política pública**. Florianópolis, Dissertação (Mestrado em Teatro) - Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina de Santa Catarina, 2017.

Endereços eletrônicos:

IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Patrimônio Imaterial** <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/234>> Acesso em 26/9/2020.

## POSSIBILIDADES DE CRIAÇÃO EM DANÇA: AS LENDAS GAÚCHAS COMO INSPIRAÇÃO

Carmen Anita Hoffmann (UFPeI)

A discussão proposta neste estudo é fruto de inquietações que suscitaram, a partir da análise de alguns trabalhos artísticos realizados pela pesquisadora em tempos passados, a possibilidade de criações poéticas a partir da inspiração em lendas, neste caso, as gaúchas.

Considerando que, em meados de março de 2020, um novo cotidiano se instalou em nossas vidas, quando fomos acometidos por uma pandemia, a do *Covid 19*, um vírus letal que requer cuidados especiais, tivemos que adotar medidas de precaução e protocolos nunca por nós vivenciados.

Novos hábitos de higiene e saúde foram estabelecidos, com a utilização de equipamentos de proteção individual, isolamento social e confinamento. Uma ausência de outras pessoas e um desafio de encontro com a gente mesma. Um novo tempo sem deslocamentos, um novo espaço em nossas casas. Um vocabulário diferente se apresenta em nossos dias: *lockdown*, quarentena, pandemia, ensino remoto, sala virtual, festa online, um festival de *links* e plataformas, *lives*, *delivery* e muitos mais.

Uma situação inimaginável invade o mundo inteiro, em que vamos buscar entender o sentimento gerado em alguns pensadores, como em Ailton Krenak, que define o momento da seguinte maneira: “O mundo está agora numa suspensão. E não sei se vamos sair dessa experiência da mesma maneira que entramos. É como um anzol nos puxando para a consciência. Um tranco para olharmos para o que realmente importa”. (KRENAK, 2020, p. 6).

No desafio de encontro com a gente mesma e no inventário das produções com um viés social e político, é que revisito novamente esse passado, especialmente na relação com a Dança das Avestruzes<sup>103</sup>. E, nesse tempo presente, muito afetada pela questão da necessidade de aproximação com a nossa ancestralidade e com a reflexão e convicção de quanto é potente essa possibilidade de dar a ver questões culturais baseadas nos povos

---

<sup>103</sup> Trabalho coreográfico cuja concepção é de autoria de Carmen Anita Hoffmann, especialmente criado para o grupo de Arte Nativa Os Chimangos.

originários da nossa região, é que justifica-se a escolha como uma maneira de poder incorporar as percepções estéticas já produzidas.

**Figura 1: Os Chimangos final de espetáculo com indumentária gaúcha**



Fonte: Disponível em: [https://www.facebook.com/gruposchimangos/photos/?ref=page\\_internal/acessado](https://www.facebook.com/gruposchimangos/photos/?ref=page_internal/acessado) em 27/09/2020 às 18h

A abordagem metodológica adotada para a escrita deste texto foi a apreciação do vídeo da Dança das Avestruzes, que está inserido no DVD do Grupo de Arte Nativa Os Chimangos<sup>104</sup>, gravado ao vivo, em Caçapava do Sul,

<sup>104</sup> O Grupo de Arte Nativa “Os Chimangos” foi fundado em 23 de outubro de 1977, por oito jovens que, na época, já revelavam a preocupação em resgatar a verdadeira arte folclórica latino-americana através da dança, integrada à literatura e aos elementos culturais dos povos da América. Com 40 anos de existência, o grupo já levou seu espetáculo a quase todas as cidades do Rio Grande do Sul, a muitas plateias do Brasil e festivais no Uruguai, Argentina, Estados Unidos, França, Bélgica, Alemanha, Áustria, Hungria, Romênia, Eslováquia e México. Buscando a perpetuação do grupo, Os Chimangos mantêm, desde 1987, uma escola de danças visando formar dançarinos comprometidos com o amor ao folclore e conscientes da importância do trabalho em grupo. As aulas são ministradas voluntariamente por componentes fundadores do Grupo onde, além do ensino das danças folclóricas gaúchas e latino-americanas, são abordados diversos outros aspectos da cultura do Rio Grande do Sul, sua história e suas lendas. As crianças e adolescentes fortalecem valores de responsabilidade, dedicação, respeito, disciplina, trabalho em equipe, amizade e amor à família. A cultura, estimulada pela arte, é o caminho que leva à integração dos povos. Assim, as atividades do Grupo, reconhecidas internacionalmente, permitiram difundir a cultura gaúcha e facilitar o intercâmbio cultural. Com este objetivo, desde 1992, Os Chimangos promovem a Festa Mundial do Folclore, evento de maior concentração popular na cidade de Caçapava do Sul e



no dia 24 de novembro de 2007, no Ginásio Melão. No libreto do material tem um “Tributo de Reconhecimento” em que sou citada: “[...] A Dança das Avestruzes é um trabalho dos Chimangos tendo como base uma tradição dos índios Charruas pesquisada por Alcy Cheuiche<sup>105</sup>. A coreografia foi composta pelos Chimangos e Carmen Lese Hoffmann [...]”.

Foi feito um contato com integrantes protagonistas da coreografia original em que foram recuperados o texto disparador, a foto do acervo pessoal e dados referentes à obra que foi incorporada no repertório do grupo, com destaque pela poética diferenciada. As reflexões se pautaram na investigação do percurso criador, nas divergências às danças tradicionalistas do Rio Grande do Sul, às quais o grupo em questão não adotava, nem adota e na repercussão e permanência da Dança das Avestruzes nas apresentações e espetáculos.

Por se tratar de questões de dança foi importante incorporar imagens de coreografia de espetáculo referente ao repertório latino-americano (figura 1) e de interpretação da lenda charrua (figura 2). Procurei associar a escolha das imagens com o pensamento de que o grupo encontrou de inaugurar uma nova possibilidade estética, rompendo com a normalidade das suas escolhas anteriores. As figuras podem auxiliar a escrita, apontando uma troca de informações entre essas duas instâncias possibilitando, desta forma, um conhecimento para o leitor apreciar.

O registro visual pode ser entendido como uma representação e o estudo das representações se torna preponderante para alcançar a

---

que, a cada dois anos, reúne dançarinos europeus, asiáticos e latino-americanos para divulgar suas culturas e conviver diretamente com a população e com as famílias que os acolhem em suas casas. A festa da amizade e da convivência, em onze edições (1992-2016), trouxe grupos folclóricos da África do Sul, Alemanha, Argentina, Áustria, Bélgica, Bolívia, China, Espanha, França, Holanda, Hungria, Itália, México, Polônia, República Tcheca, Suécia e Uruguai. Proporciona o intercâmbio artístico-cultural entre a população local e da região com os grupos estrangeiros através da dança, música, tradições e costumes. O evento, em seus múltiplos espaços artísticos, realiza diversas atividades tais como: desfiles, espetáculos de dança e música, demonstrações culinárias, troca de danças, encontros de confraternização, missa festiva e programas diversos de intercâmbio cultural com as comunidades da região. Disponível em: <http://www.farrapo.com.br/noticias/2/20707/Os-Chimangos-trabalham-na-organizacao-da-Festa-Mundial-do-Folclore.html>, Acessado em 25/09/2020, às 14h27min.

<sup>105</sup> Alcy Cheuiche nasceu em Pelotas em 1940. Aos quatro anos mudou-se para Alegrete e viveu lá até ingressar na faculdade de veterinária, em Porto Alegre, no final dos anos 1950. Estudou, também, na França, Alemanha e Bélgica. Escritor, publicou inúmeros livros, entre romances, crônicas, peças e poesias.

compreensão da realidade social, visto ser a imagem fotográfica uma construção significativa, portanto, representada.

A dança foi coreografada e concebida para o Grupo de Arte Nativa Os Chimangos, de Caçapava do Sul/RS, na década de 1980. A obra, sob a perspectiva da memória, é de inspiração indígena e de criação colaborativa, com a pesquisa histórica de Alcy Cheuiche, composição musical do conjunto de músicos do Grupo (composto por alguns integrantes do conjunto chileno de músicas andinas os Sikurys) e pesquisa e concepção coreográfica da autora do presente texto. A coreografia rendeu uma permanente participação no repertório do Grupo, que se fez presente em vários países do mundo, em diversos eventos e festivais internacionais de folclore.

Para recuperar a memória segundo Halbwaks (2003), é necessário que

Recorremos a testemunhos para reforçar ou enfraquecer e também para completar o que sabemos de um evento sobre o qual já temos alguma informação, embora muitas circunstâncias a ele relativas permaneçam obscuras para nós. O primeiro testemunho a que podemos recorrer será sempre o nosso. (HALBWAKS, 2003, p.29).

Portanto o ponto de partida está na memória individual, na lembrança antiga, acrescida das percepções do presente e implica em buscar novas fontes para consolidar a pesquisa, bem como agregar memórias dos dançarinos das diferentes gerações, bem como dos proponentes da obra.

Mesmo que não exista nenhum grupo eternamente duradouro, como enfatiza Halbwachs, o simples fato de recordar o passado tem como premissa reconstruir eventos que foram vivenciados, mesmo que apresentando lacunas formadoras de uma descontinuidade para que, por força das circunstâncias, a duração de sua memória não se limite à duração do grupo (2013, p. 34-35). Daí a importância do trabalho da pesquisa e seu apontamento, pois objetiva preservar a lembrança, através de diferentes fontes de informação, efetivando o registro memorial coletivo dos feitos e fatos ocorridos durante a vida do grupo, como sendo de vital importância para memória da dança sul-riograndense.

Foi em 1981 que recebi o convite para participar e assessorar artisticamente o Grupo de Arte Nativa Os Chimangos, uma vez que era uma professora de dança assumida, com experiência em composição coreográfica e

com formação em dança clássica, moderna e folclórica. Além de trabalhar com a preparação corporal, coreografei diversos trabalhos de projeção folclórica e, aqui, destaco a obra intitulada A Dança das Avestruzes, que narra uma lenda local dos índios Charruas em busca do amor prometido.

Na tentativa de associar a participação do índio na formação da identidade cultural sul-rio-grandense, percebo que existem diversas colocações de historiadores. Uma delas diz respeito ao indígena, em um passado distante, vivendo em condições que lhe foram impostas pela ação dos conquistadores, na atribuição de caráter selvagem ou infantil da figura do índio. E, mesmo na tentativa de buscar a categoria de herói, transformando-o na figura típica de herói branco e cristão, reforçando a ideia de dominação da elite pecuarista branca.

A produção historiográfica do passado sacramentou os feitos do conquistador branco, que Bellomo, 1997 destaca: “[...] o desaparecimento do indígena do cenário rio-grandense foi o resultado natural do contato de uma ‘raça inferior’ (o índio) com uma ‘raça superior’ (o branco)”. Nesse sentido é assustador o racismo estrutural que se multiplicou através de diversas gerações e que, atualmente, pode ser analisado e desconstruído do nosso pensamento/conhecimento.

A Dança das Avestruzes, de inspiração indígena, em um entendimento de assimilação aos rituais de amor, foi totalmente criada para o grupo “Os Chimangos”. O trabalho envolveu pesquisa histórica, pesquisa artística, coreografia, trilha sonora e figurino, além de um programa de preparação corporal direcionada à concepção poética da coreografia.

Para compor em dança, monta-se uma estrutura fixada em alicerces, que têm sua sustentabilidade baseada em estudo prévio, como aconteceu nesse processo. O fortalecimento das coreografias começou a partir do tema gerador. Foram realizados laboratórios (experimentos e esboços coreográficos) para análise, experiência e reflexão das possibilidades estéticas da concepção e da disponibilidade corporal do grupo.

Os dançarinos ou corpos sujeitos, embrenhados das movimentações técnicas das danças tradicionais que realizavam, buscavam desenvolver a expressividade cênica necessária para dar ênfase às coreografias a serem interpretadas. Para a montagem da Dança das Avestruzes, foram

potencializadas as possibilidades criativas e expressivas dos/as dançarinos/as, com novos movimentos agregados aos já existentes no repertório do grupo.

De acordo com Ferraz (2014), o ato de criar em dança, leva a pensar o corpo de modo diferente, essa forma conduz ao estranhamento por estar desacomodando os formatos estéticos já existentes, dando a esse corpo novas possibilidades de movimentações através da dança. Relata ainda este que, essa coreografia constitui a dança cênica por ser produzida, pensada e ensaiada, pesquisada e criada para uma cena artística.

Além de abordar os princípios de composição, a narrativa se caracteriza como uma dança de amor em que a prova a ser entregue à mulher amada era a pena de uma avestruz, arrancada em plena corrida. A apresentação e inspiração foi pautada pela narrativa criada por Alcy Cheuiche, que diz o seguinte:

*Antes que o primeiro branco  
Pisasse em terra charrua,  
Os índios de pele nua  
Se confundiam com o campo,  
Onde passavam em bando  
As avestruzes campeiras,  
Tão selvagens e altaneiras  
Como é a mulher amada,  
Que para ser conquistada  
Exige a prova guerreira.*

*Primeira prenda de amor  
Arrancada na corrida,  
É a prova perseguida  
Pelo índio sonhador,  
Que num tempo de esplendor,  
De pureza e liberdade  
Chegava a maioria  
Nesta clareira da mata,  
Banhada em luar de prata  
E ardendo a sensualidade.*

*A dança das avestruzes  
Lembra o tempo primitivo  
Em que o Rio Grande nativo  
Não tinha espada nem cruces,  
É desse tempo de luzes  
Que nos vem a inspiração  
Deste costume pagão*

*Que nos orgulha e encanta,  
O amor vivido no Pampa  
Do charrua nosso irmão.*

**Figura 2: dança das avestruzes**



**Fonte: Acervo pessoal do Grupo de Arte Nativa os Chimangos**

Esse trabalho, ainda hoje, faz parte do repertório do Grupo, agora por conta dos filhos dos/as dançarinos/as que estrearam o trabalho – a segunda geração. Esse fato se constitui em uma das características do folclore: passar de pai para filho, geracional, uma tradição. Cabe aqui lembrar do primeiro encontro com o Grupo, da estranheza e da expectativa com a proposta que vinha de uma profissional de dança. Houve muita desconfiança, pois afinal aquele era um Grupo que dançava de bota, bombacha e vestido de prenda. Porém, no decorrer do tempo, os/as dançarinos/as foram se engajando e se conscientizando que, para assumirem a dança como uma atividade artística, poderiam qualificar a performance das suas danças.

A proposta de coreografar a Dança das Avestruzes instigou-me a pesquisar aspectos históricos, artísticos e corporais. Recordo que fomos a campo, investigar o movimento das avestruzes e experimentá-lo para uma possível escolha de movimentos, a partir de uma imersão no contexto e local

onde viveram os índios Charruas. Esse tipo de pesquisa, respeitada a grandeza e complexa relação, nos provocou a necessidade de buscar inspiração no legado de Inacyra Santos que aponta caminhos

Ao longo de décadas, inspirada nesse contexto, tenho proposto um caminho estético, aplicado à dança, à arte e à educação, intitulado Corpo e Ancestralidade. O procedimento entrelaça a pesquisa, na dinâmica da criação de mitos da ancestralidade afro-brasileira nagô/ioruba, de gestos, de ações do cotidiano, às histórias individuais dos sujeitos. O processo é composto de percepção corporal, exercícios corporais e vocais, improvisação e criação cênica. Fases que são realizadas no despertar de uma identidade de ícones, de revelações em dimensões simbólicas, evocadas pelos sentidos e vivenciadas em emoções corpóreas. O ser humano contemporâneo, consciente, ao absorver pela prática imagens e matrizes de movimentos ancestrais, é envolvido pela interação dos aspectos espaço e tempo, criados pelas ações experimentadas na prática. Constato que a memória imaterial é a responsável pela formação da identidade, e é intrínseca aos processos reflexivos sobre a herança afro-brasileira, na contemporaneidade. (SANTOS, 2015, p.79).

A experiência artística quando inspirada na compreensão dos mitos e buscando encontrar a sua essência, pode permitir ao artista a utilização da verdade que habita seu corpo. E, como bem coloca Santos, 2015 “[...] é por meio das vivências do evento real, a possibilidade da abstração de um outro conceito estético-simbólico, onde a técnica corporal acumulada do intérprete, e a sensibilidade fundamentam a criação cênica”.

Nesse sentido, considero que as lendas do Rio Grande do Sul, aqui chamadas lendas gaúchas, podem ser consideradas como narrativas localizadas no tempo e no espaço, onde se apresenta uma força mágica, uma nuance sobrenatural, até com a presença da divindade em forma humana. Dessa forma, acredito em uma possibilidade de fuga do tradicionalismo, como tema da reflexão à ideologia do gauchismo e às contradições que a caracterizam e que se inserem nessa perspectiva.

O tal gauchismo, na sua dimensão ideológica, adota uma posição dominante que é protagonizada pelo Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG). Sua hegemonia é muito forte aqui no Rio Grande do Sul, conforme ressalta Tau Golin (1987, p.51), um dos autores mais radicais na crítica ao tradicionalismo. O tradicionalismo gaúcho é uma cooptação ideológica farsesca, cristalizada e seus praticantes atuam ingenuamente sem qualquer questionamento. Inclusive o vocabulário utilizado no meio tradicionalista, como por exemplo, os grupos de

dança e interpretação artística são chamadas invernadas artísticas e estão sob a direção do capataz, ou do patrão, estes, dentre tantos termos outros, que compõem o brete tradicionalista.

Para Golin (1983), o movimento tradicionalista se constitui em uma cúpula intelectual com as tarefas básicas de orientar a tradição e desapropriar o “popular”. Essa elite autoritária é que coordena as atividades tradicionalistas colocando os participantes na posição passiva de seguidores fiéis dos valores organizados pelos pensadores do movimento.

Como todo fenômeno ideológico, o tema sobre o qual proponho questionar, contém complexidades e facetas que precisam ser analisadas. Nesse sentido, a reflexão que busco realizar permite identificar as contradições mais evidentes que constituem e constroem o gauchismo.

A partir dessas constatações apontadas por Golin, percebo que se pode lidar com mais clareza com seus traços, tão presentes no cotidiano da sociedade e, obviamente, das entidades e espaços educativos gaúchos. Um dar-se conta que o passado rural se modificou, que a tradição, se retrógrada, pode ter uma consideração negativa. Como coloca De Masi, 2000:

Durante todo o período rural e na época que se seguiu, ainda que a indústria fosse sinônimo de modernidade, valorizava-se tudo aquilo que as gerações anteriores tinham realizado. As tradições constituíam um elemento de persistente prevaricação do passado sobre o presente e o futuro. [...] Lembre-se como era considerada a mulher e a virgindade feminina, e a importância que se dava ao nome de família, ao clã e também aos provérbios. Tudo isso perdurou ainda por muito tempo também na sociedade industrial. (DE MASI, 2000, p. 68).

As colocações com as quais concordo com De Masi, no apego às retrógradas persistências que podem produzir fenômenos de estagnação, tradicionalismo, obscurantismo e conservadorismo, são identificadas no Movimento Tradicionalista Gaúcho.

A pesquisa sobre as possibilidades criativas das lendas, realizada como rupturas, possibilidades reveladoras de territórios e, ao mesmo tempo, convergências, aponta para a necessidade de continuar estudando sobre o tema e aproximar questões inerentes à cultura popular.

Atualmente muitos autores e autoras, situados nos diversos territórios da produção geopolítica do conhecimento têm questionado o universalismo

etnocêntrico, o eurocentrismo teórico, o nacionalismo metodológico, o positivismo epistemológico e o neoliberalismo científico contidos nas “correntes principais” das ciências sociais. E, buscando conectar as pesquisas com um pensamento mais coerente com as questões da cultura regional, é que encontro em Ballestrin uma reflexão cabível ao meu entendimento:

Historicamente, a teoria e a filosofia política foram predominantemente pensadas no Norte e para o Norte. Por um lado, ela serviu como pilar fundamental para a arquitetura da exploração, dominação e colonização dos povos não situados no Ocidente exemplar. Por outro, o Ocidente foi capaz de reagir desde dentro, improvisando teorias outras, críticas e contra-hegemônicas. Essa marginalidade teórica dialoga com as versões periféricas e subalternas produzidas fora do Norte. Dessa perspectiva, decolonizar a teoria, em especial a teoria política, é um dos passos para decolonização do próprio poder. (BALLESTRIN, 2013, p.21).

Essas questões mostram um campo promissor e necessário para ser analisado e discutido teoricamente para a inserção desse diálogo no campo das pesquisas artísticas. E, aqui estou indicando a possibilidade de associar a necessidade de uma reflexão para justificar as escolhas de temas que não sejam apartados das crenças e direitos humanos fundamentais.

A realização de um trabalho em que são envolvidos processos criativos em dança, baseada na narrativa de uma lenda existente no legado do Rio Grande do Sul, pode contribuir na valorização e aproximação com a cultura ancestral revelando características e peculiaridades territoriais. E isso sem, contudo, haver necessidade de alinhamento aos princípios das danças tradicionais do movimento tradicionalista.

Em função da Dança das Avestruzes ainda estar acompanhando o repertório do Grupo de Arte Nativa os Chimangos, entendo que essa incorporação se deu em função de todo um investimento poético baseado na pesquisa, que buscou aproximar as eras, que conforme Santos, 2015:

O caminho incentiva o artista, o educador, a abrir possibilidades de transmutar o antigo em moderno. A investigação de uma expressão estética inspirada na memória apresenta-se como um caminho metodológico. Esse referencial dá continuidade à identidade e à resistência da cultura afro-brasileira na arte, que, no contexto contemporâneo, vai se transfigurar na diversidade dos contextos grupais, quando comunicados à coletividade. As informações formais adquiridas, a experiência de vida com as quais diálogo,



permitem a renovação do conhecimento, assim como o fortalecimento de valores. (SANTOS, 2015, p.83).

Cabe enfatizar, ainda, nesse caso, que a experiência mencionada não sintetiza ou resume as infinitas possibilidades de trabalho com a dança. Pelo contrário, configura-se apenas como um exemplo possível de pesquisa, criação e interpretação artística com essa temática que, com dinâmica própria, permite estreitar os laços culturais do país apresentando e trabalhando uma expressão cultural da região sul.

Escrever sobre dança é instigante e, por se tratar de um sistema complexo, e mais especificamente abordar questões que envolvem a criação em dança, é um desafio permanente. E, foi assim, no garimpo da produção de fontes e registros de alguns rastros concretos deixados e de outros tantos subjetivos, que o texto foi se configurando.

Ao passo que a interdisciplinaridade e a comunhão de diferentes aspectos migraram para a escrita criando uma teia de conexões e desdobramentos na ampliação do campo de conhecimento da dança, me sinto impulsionada a investigar e tecer as aproximações e desejos para futuras reflexões.

Considero importante mencionar que o Grupo de Arte Nativa Os Chimangos cumpre papel importante nas atividades culturais da cidade de Caçapava do Sul, no Rio Grande do Sul e se desdobra para além dos limites do município, interagindo de forma efetiva em eventos relacionados a intercâmbios entre povos de diferentes estados e nações. Está sempre atento às questões relacionadas à dança, especialmente com a temática latino-americana, estabelecendo um diálogo dinâmico no contexto regional, nacional e mundial.

A partir de algumas pistas, entrecruzando e amarrando percepções, espero que novos questionamentos e sinalizações possam emergir no sentido do enfrentamento a algumas estruturas dentro das práticas artísticas, reconhecendo imposições e, sobretudo apostando em corpos poéticos decoloniais, sem descuidar e de levar em conta a presença da diversidade cultural.

## REFERÊNCIAS

BALLESTRIN, L. **América Latina e o giro decolonial**. Revista Brasileira de Ciência Política, nº 11, Brasília, pp.89-117. 2013.

BELLOMO, H. R. et al. **Rio Grande do Sul: aspectos da cultura**. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1997.

DE MASI, D. **O Ócio Criativo**. Rio de Janeiro, Sextante, 2000.

FAGUNDES, A. A. **Mitos e Lendas do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1996.

FERRAZ, W. **Educação de um corpo: dançar, movimentar e pensar**. Porto Alegre, UFRGS, 2014.

GOLIN, T. **A ideologia do gauchismo**. Porto Alegre: Tchê, 1983.

\_\_\_\_\_, Tau. **Por baixo do poncho**. Porto Alegre: Tchê, 1987.

HALBWACKS, M. **A Memória Coletiva**. 2ª edição São Paulo: Centauro, 2003.

SANTOS, I. F. dos. **Corpo e Ancestralidade: Uma Configuração Estética Afro-brasileira**. Repertório, Salvador, nº24, p.79-85. 2015.

KRENAK, A. **O Amanhã Não está à Venda**, e-book, Companhia das Letras, 2020.

[https://www.lpm.com.br/site/default.asp?TroncoID=805134&SecaID=948848&SubsecaID=0&Template=../livros/layout\\_autor.asp&AutorID=935370](https://www.lpm.com.br/site/default.asp?TroncoID=805134&SecaID=948848&SubsecaID=0&Template=../livros/layout_autor.asp&AutorID=935370)

Acessado em 07/06/2020 às 17h

[https://www.facebook.com/gruposchimangos/photos/?ref=page\\_internal/acesso](https://www.facebook.com/gruposchimangos/photos/?ref=page_internal/acesso)  
do em 27/09/2020 às 18h

## **ATOTOÓ – INTERDITOS E MISTÉRIOS DO NEGROCORPO: REFLEXÕES SOBRE O PROCESSO CRIATIVO EM VÍDEODANÇA**

Caroline Ribeiro Paz (UFPeI)  
Thiago Silva de Amorim Jesus (UFPeI)

Divindade africana que possui tanto essência divina como características humanas, detém o poder sobre a vida e a morte, a cura das doenças, ajuda os necessitados, é de personalidade séria e silenciosa, porém, marcante e indomável... Atotoó! Xapanã. Este orixá do panteão africano expressa energia singular por meio da religiosidade negra e reveste meu percurso enquanto artista, pesquisadora e praticante religiosa de questionamentos, levando-me a um conjunto de experimentações referendadas nas relações entre corpo, ritual, dança, vídeo e religião. É motivada por este escopo de articulações que compartilho aqui algumas reflexões sobre a pesquisa<sup>106</sup> em meu processo criativo em vídeodança, pedindo permissão a este orixá e todas as suas falanges de fé.

Xapanã é um ícone de força no universo mitológico dos orixás africanos. Seu dia da semana é a quarta-feira e suas vestes são as palhas que cobrem todo seu corpo com o intuito de manter seus mistérios e segredos ocultos dos demais. Ele carrega o poder sobre a terra, o fogo, o barro seco, o calor e o sol, dentre vários outros elementos que o descrevem. De modo a caracterizá-lo, Ribeiro e Gomes (2017) nos contam que:

É um dos mais temidos que comanda as doenças e consequentemente a saúde: Obaluaiê ou Omulu. Este Orixá, assim como sua mãe Nanã, tem profunda relação com a morte. Obaluaiê é a forma jovem do Orixá Xapanã, enquanto Omulu é sua forma mais velha. Esta distinção é próxima das denominações de Oxalá: Oxalá – o crucificado, Oxaguiã, a forma jovem e Oxalufã a forma mais velha. Este orixá possui todo o corpo coberto, inclusive o rosto, com palha da costa, segundo algumas lendas para esconder suas marcas de varíola. Em outras lendas é-nos dito que, já curado, tal cobertura seria para não ser olhado de frente, por ser o próprio brilho do sol. O objeto simbólico é o Xaxará – um feixe de ramos de palmeira enfeitado com búzios. A figura de Omulu/Obaluaiê é cercada, assim com seus mitos, de mistérios e dogmas. O nome Xapanã não é admitido no candomblé nem na umbanda, por poder atrair doenças inesperadamente. Obaluaiê, é chamado o Rei da Terra, filho de Nanã, mas foi criado por Iemanjá, que o acolheu após ter sido rejeitado por sua mãe por ser

<sup>106</sup> Tal produção está articulada com a pesquisa de mestrado que desenvolvo junto ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas, dentro da linha de pesquisa Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano.

manco, feio e coberto de feridas. É uma divindade da terra, dura, seca e quente. Está ligado ao Sol, propicia colheitas e ambivalentemente detém a doença e a cura. Com seu Xaxará, cetro ritual, ele expulsa a peste e o mal. Quem teve varíola é frequentemente consagrado a Omulu, que é chamado “médico dos pobres”. É uma grande potência astral e inteligente quando relacionado à vida e à cura, recebe o nome de Obaluiaê. (2017, p. 70).

Por meio da investigação e (re)leitura de elementos característicos que remetem à simbologia deste Orixá, elenquei algumas indagações que orientaram o percurso do presente processo criativo: Quais significações evocam o criar? Quais possíveis conexões entre corpo e o sagrado, na mitologia deste Orixá? Como atualizar a ancestralidade do panteão africano em uma perspectiva contemporânea? Estas perguntas foram importantes condutores dos experimentos criativos realizados durante o processo.

O pensamento sobre tradições africanas e afro-brasileiras gerou em mim a busca por uma reeducação em relação ao meu olhar sobre os acontecimentos que cercam minha existência. Dessa forma, utilizei como metodologia diferentes recursos para compor este trabalho, as experimentações e improvisações realizadas em casa organizaram as ideias para o momento da filmagem da vídeodança. A poética das imagens que surgiam das investigações e experimentações sobre a mitologia associada ao Orixá Xapanã também tornou-se um caminho importante no percurso metodológico do estudo.

A proposta ainda utiliza-se da abordagem metodológica da etnografia performativa. A etnografia tem como foco a imersão sobre o universo do campo estudado, conectando o pesquisador de modo bastante contundente com sua pesquisa. Dantas (2016) explica:

A etnografia é um método de pesquisa que considera a dimensão sociocultural do fenômeno estudado, caracterizando-se como uma atividade minuciosa e reflexiva de observação e descrição, a partir da imersão do pesquisador no seu campo de trabalho (Patton, 2002). O investigador fica comprometido como instrumento, objeto e sujeito da investigação, na medida em que progride sua imersão no campo. Laplantine (2000) ressalta que o objetivo principal da etnografia é a aprendizagem por impregnação de “[...] uma cultura que não é a minha ou de um segmento de minha própria cultura” 2(p.7). (2016, p.170).

Dessa maneira, através dela é possível manter essa ligação mais significativa com a pesquisa, uma vez que sou praticante religiosa de matriz afro há bastante tempo e convivo de modo contínuo com o universo mitológico dos orixás, inclusive Xapanã. Assim sendo, para poder desenvolver um trabalho sensível, íntimo e significativo, tanto para mim quanto para as demais pessoas, posso afirmar que refletir o processo de criação sobre outra ótica tocou-me internamente e externamente, de forma, sutil e marcante, estimulando-me a perceber aspectos que não atentava cotidianamente.

Ao tratar sobre processos de criações artísticas em dança e suas conexões com o mundo tecnológico, inúmeros são os exemplos e produções que foram se constituindo ao longo dos tempos através do registro audiovisual. Com o passar do tempo e o avanço tecnológico, as linguagens das artes (não diferente do que acontecia com demais âmbitos da sociedade) acabaram embebidas de alguma maneira por este universo. Schulze (2010, p.1) explicita sobre essa relação:

A arte do vídeo conta com mais de 40 anos e, como um meio emergente em meados dos anos 1960s, era uma prática análoga altamente experimental envolvendo a gravação de imagens em fita magnética. Posicionado ao lado de outras formas de arte vanguardistas tais como o filme experimental, a performance e a arte conceitual, os temas e as abordagens de muitos dos primeiros trabalhos em vídeo desafiaram convenções sociais e eventualmente o próprio sistema político dominante. O vídeo se tornou uma das principais práticas da arte contemporânea e coreógrafos, especialmente aqueles nascidos na era da mídia, se apropriaram dessa linguagem enquanto continuavam a criar trabalhos para a cena presencial. (SCHULZE, 2010, p. 1).

Na dança, as práticas e interlocução com os mecanismos audiovisuais foram acontecendo gradativamente. Com o vídeo, podemos capturar e criar narrativas cênicas que podem perdurar durante muito tempo, de modo a estarem disponíveis (se devidamente armazenadas) e serem visualizadas por pessoas de outras épocas futuras. Dessa forma, com ele (vídeo), o artista cênico pode pensar e realizar sua obra segundo outros condicionantes:

O vídeo, ao contrário, é criado em um processo constituído pelo momento presente da captura, mas também por momentos posteriores de refinamento (edição de imagens), resultando em um produto final de caráter permanente, que pode ser visto e revisto diversas vezes, em diferentes situações de Tempo e Espaço, sem a necessidade da presença física de seus primeiros agentes criadores

(atores; bailarinos; videomakers; editores). (CAPELATTO; MESQUITA, 2014, p.13).

Acredito que, para diversos agentes do campo da dança (coreógrafos, diretores, bailarinos), poder utilizar-se dessa ferramenta para visualizar as gestualidades presentes nas coreografias e improvisações, conseguir reorganizá-las e efetuar-las com outra intenção, repetidas e repetidas vezes, foi um ganho. No entanto, para além de registrar uma dança, os mesmos, juntamente com os cineastas e cinegrafistas que trabalham especificamente com o vídeo, perceberam a necessidade de se abastecer de ambas as linguagens, *a dança do vídeo e o vídeo da dança*. Isto fez com que se chegasse a um ponto onde as duas partes se conectaram, reverberando e configurando-se em uma nova linguagem particular, um novo modo de expressão artística chamado vídeodança<sup>107</sup>:

Nesse encontro de linguagens, a dança não deixa de ser dança para tornar-se vídeo, nem o vídeo deixa de ser vídeo para tornar-se dança. Pelo contrário, as singularidades de cada uma das linguagens são mantidas, porém, uma deixa se afetar pela outra na construção de uma nova linguagem, que também será singular, no sentido de que não será 'Dança' nem 'Vídeo', mas 'Vídeodança'. (CAPELATTO; MESQUITA, 2014, p. 14).

Nessa perspectiva, o processo criativo em vídeodança compõe-se em sua estrutura de características coletivas como o movimento, pois ambas se abastecem mutuamente para o criar. Para Capelatto e Mesquita (2014, p. 19):

Além do caráter visual que aproxima essas duas linguagens artísticas – a dança e o vídeo – outro componente comum, de extrema importância para ambas, também deve ser mencionado: o movimento. É justamente a possibilidade de visualização das imagens em movimento que diferencia a linguagem videográfica das demais linguagens visuais, tais como a pintura ou a fotografia que eternizam um único instante.

A partir destes pontos colocados, ao refletir sobre o processo criativo produzido com efeito da vídeodança, percebe-se que as possibilidades de

---

<sup>107</sup> Segundo Schulze (2010, p. 2) Videodança é um termo genérico, utilizado para descrever uma forma artística relativamente nova, que frequentemente realiza a fusão de tendências vanguardistas em dança com inovações em vídeo-arte, cinema e práticas televisivas.

criação artística não limitam-se a um único espaço ou formato. O *seu fazer* é constante, não fixando-se a algo restrito ou limitante, mas criando seus diferentes núcleos de ação e perspectivas poéticas. Compreendendo estas questões, desenvolver este trabalho foi um modo de encontrar uma esfera dentro da arte que conseguisse expressar os meus desejos como artista para a construção do trabalho. Schulze (2010, p. 3) afirma que:

Ao procurar-se um caminho focalizado na análise, criação e produção de vídeodança a partir da interface entre dança e vídeo, propõe-se a teoria como estruturadora do olhar e do trabalho criativo. Trabalha-se com a premissa de que é possível utilizar-se uma mesma linguagem para lidar com as complexas relações de um processo e produto híbrido por natureza, como a vídeodança.

### **Atotoó – interditos e mistérios do negrocorpo**

Cabe destacar que se trata de uma obra composta de experimentos que enlaçam corpo-imagem-movimento, articulando-se mediante a poética religiosa afrodescendente simbolizada pelo Orixá Xapanã, desvendando certas nuances que foram se ressignificando a partir da relação entre o meu corpo e o corpo que se construía/reconstruía/desconstruía no vídeo.

Há que mencionar que, tanto a produção da obra em vídeo, quanto a escrita do texto, provém de anseios enraizados na minha vida como artista e pesquisadora em danças afro-brasileiras, em particular em relação aos Orixás (PRANDI, 2001). Partindo disso, meu desafio foi visualizar e compor uma obra de um gênero diferente daquele que eu mais habituava a performar, que era a dança cênica, passando a atuar como artista de vídeodança.

A partir de outro prisma, não tão óbvio e tradicional, estive engajada no compromisso de não perder o cunho ancestral de respeito à herança e mitologia impregnadas ao panteão africano, mas também sem excluir meu cotidiano e história pessoal do tema gerador da obra. Com isso, propondo uma configuração contemporânea para a dramaturgia do vídeo, de forma a atualizar o ancestral para um ambiente atual. Nesta linha de pensamento, Côrtes (2013) aponta que:

[...] a partir de uma poética dos lugares-saberes torna-se possível compreender a constituição dos espaços com uma perspectiva que incluía toda uma rede de significados que compõe estes lugares e os

saberes construídos dentro de rituais e tradições específicas, dando liberdade a existência de uma pluralidade de significados pela singularidade de cada expressão. (CÔRTEZ, 2013, p. 61).

Ao pensar na criação da obra em vídeo **Atotoó – interditos e mistérios do negro corpo**<sup>108</sup>, deparei-me com um nicho teórico e artístico de materiais acerca das tradições negras. Dessa forma, a delimitação foi crucial para o desenvolvimento da obra. Após alinhar estes pontos de circunscrição do universo abordado pela mesma, foi definido como seria a narrativa dramática do vídeo, sua palheta cromática, a trilha sonora utilizada, as referências cênicas que se atravessariam na produção e, ainda, como meu corpo, meus gestos e movimentos seriam apresentados.

Neste sentido, optou-se por adotar uma linha narrativa que tivesse como ponto central a relação indivíduo-orixá, traduzindo e relendo para a composição da cena alguns dos elementos que representassem ou fizessem referência direta e indireta a essa divindade, tais como a pipoca, a palha, o fogo, tomando-se por base as heranças culturais e práticas mítico-religiosas que orientam as diferentes vertentes das religiosidades afro-descentes e afro-diaspóricas praticadas no Brasil.

Além disso, direcionamos o foco para a exploração de características singulares em sua dança, de forma direta e indireta, gestando e percebendo o movimento e o não movimento, orientando-se pela energia e força que são marcas de Xapanã, no sentido de manter, como característica essencial, o mistério que envolve a mitologia associada a este Orixá. Este foi um dos principais desafios do processo de criação que se atravessou na composição dramática da vídeodança, permeando as diferentes dimensões narrativas que se articularam no percurso. Sobre as dimensões narrativas da vídeodança, Schulze explica:

Uma possível narratividade na vídeodança pode ser analisada a partir de cada uma das dimensões abordadas aqui e de como se relacionam entre si. A vídeodança é compreendida como síntese de múltiplas dimensões narrativas de análise constituídas essencialmente pelas dimensões primária, secundária e terciária. A

---

<sup>108</sup> Trabalho realizado como Bolsista da PRPPGI (Pró-Reitoria de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação). Deriva-se da exposição *Somos o que fomos* proposta artística desenvolvida dentro do PPGAV (Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas/UFPel), através da disciplina Poéticas Populares na Contemporaneidade.



dimensão primária se refere ao contexto e ao corpo, além de qualquer fato visual percebido em estado de dança, conceito que é utilizado aqui para definir todo evento que pode ser identificado como dança. A dimensão secundária é percebida através dos diferentes planos utilizados através do olhar da câmera e a terciária através da estrutura visual criada após a captura durante a edição e pós-produção. (SCHULZE, 2010, p.2).

A vídeodança suscitou parâmetros reflexivos de como meu corpo iria ser apresentados no vídeo, quais os fatores subjetivos seriam trabalhados e como manter a proposta narrativa nos momentos de pós-produção e finalização da obra. As experimentações inspiraram o meu pensar sobre a construção da vídeodança, evocaram em mim outras formas de percepção sobre projetos de caráter afro que não sejam tão óbvios, mas que imprimem em sua estética própria, afastando-se de uma linha poética previsível. Assim, pude seguir com minha proposta de abordar a temática de modomas experimental e menos associada às ideias de senso comum quando se refere a Xapanã.

### **Desvendando o processo**

A filmagem foi realizada em três etapas, sendo a primeira a definição do roteiro da cena e os ângulos retratados do meu corpo, trazendo para a obra poucos elementos cênicos e tons distintos como o preto, branco e o cinza. Para adotar essa definição, analisei vários vídeos sobre os rituais de Candomblé e Batuque para encontrar possíveis conexões; através da observação e interpretação pessoal de imagens sobre o Orixá Xapanã consegui visualizar a palheta cromática com a qual iria trabalhar.

Para a etapa seguinte, estabeleci as relações com a trilha sonora e o impacto desta para o processo de registro/edição na gravação. Com isso, os momentos de filmagem dos pés e todo o trajeto percorrido acabaram por eleger apenas o silêncio, pois era isso que as imagens provocavam em mim. Há que destacar também que esta foi uma forma de desacomodar os modos habituais com os quais eu realizava meu processo de criação em dança cênica, que estavam sempre muito fixado aos estímulos musicais permanentemente.

Já na última etapa, delimito o que seria utilizado de todo o material em vídeo gravado, pois, precisa compor a dramaturgia de dança que orientava a narrativa visual do vídeo, a partir das questões que orientaram esse projeto

desde o início, sendo fiel ao que acredito enquanto, artista e pesquisadora nessa área, mas deixando-me afetar pelos acontecimentos que foram surgindo durante o processo criativo.

Trabalhei também a partir de minhas sensações corpóreas perante a trilha sonora e o ambiente. Sobre a sonoplastia, utilizei três cantigas e pontos de natureza religiosa que falam sobre os orixás como um todo, mas também especificamente sobre Xapanã, evocando para o momento uma energia poderosa e mística.

Busquei conexões pautadas nos rituais religiosos do Orixá Xapanã, os quais inspiraram o meu pensar sobre a construção da vídeodança e evocaram em mim outras formas de percepção. Acabei optando por signos imagéticos que imprimissem em sua estética uma percepção que pendesse mais para o abstrato e o subjetivo do que para o óbvio e o previsível, tal qual mencionei anteriormente.

A respeito da palheta cromática escolhida, decidi orientar o plano visual da vídeodança pela circularidade tom-sobre-tom entre o preto, branco e cinza (Fig.1), pensando em manter uma linha de transição que permitisse direcionar a atenção no corpo, gesto, movimento, não-movimento.

Nesse sentido, os elementos associados a Xapanã que foram escolhidos e trazidos para o vídeo foram ressignificados e procuraram remeter a um universo simbólico que se sintonizasse, e até reforçasse, a perspectiva de mistério que é uma das marcas deste Orixá, como vemos nas imagens a seguir:

**Figura 1: Palhas**



**Fonte:** Frame do vídeo *Atotoó – interditos e mistérios do negro corpo*. Edição e Produção: Caroline Paz e Bárbara Cezano, 2019.

**Figura 2: Rosto e Palhas**



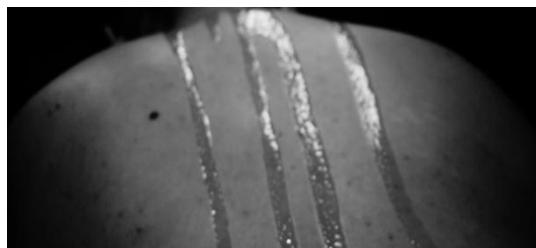
**Fonte:** Frame do vídeo *Atotoó – interditos e mistérios do negro corpo*. Edição e Produção: Caroline Paz e Bárbara Cezano, 2019.

Nessa perspectiva, as características específicas desta divindade surgem de outra forma na obra. Para remeter ao elemento terra, por exemplo, fiz conexões com a visualidade do chão e dos pés (Fig. 3), já para a representação da essência do fogo, trago para a cena do vídeo o suor (Fig. 4), a transpiração que o corpo produz, indicando um lugar quente, combinada com movimentos de força e tensão da mão e braço durante está cena.

**Figura 3: Pés**



**Figura 4: Dorso**



**Fonte:** Frame do vídeo *Atotoó – interditos e mistérios do negro corpo*. Edição e Produção: Caroline Paz e Bárbara Cezano, 2019.

Quanto à presença de elementos dos rituais a Xapanã na obra, foi utilizada a pipoca (Fig.5), que simboliza um dos alimentos que faz parte da oferenda a este Orixá, assim como o corpo ao longo do chão, de barriga para baixo e com a planta dos pés para cima (Fig.6), juntamente com o movimento de ajoelhar-se, os quais lembram o ritual de saudação e respeito às divindades africanas.

Figura 5: Rosto



Figura 6: Sola dos pés



Fonte: Frame do vídeo *Atotoó – interditos e mistérios do negro corpo*. Edição e Produção: Caroline Paz e Bárbara Cezano, 2019.

Sobre a Dança de Xapanã, ou seja, sobre as gestualidades retratadas pelos corpos dançantes nos rituais religiosos que se dedicam aos Orixás, optei por buscar nessa pesquisa e experimentação aspectos diferentes sobre a temática no que se refere à interpretação.

Neste sentido, explorei a relação entre o movimento e o não-movimento, como o tronco rebaixado (Fig.7); a mão fechada remete ao seu xarará (cetro ou bastão utilizado pelo Orixá Xapanã para afastar os espíritos ruins e as demandas). Destaco que, no próprio vídeo, as movimentações são mínimas e as características do seu dançar serviram como inspiração para a improvisação realizada no dia da gravação (Fig.8).

Figura 7: Movimento

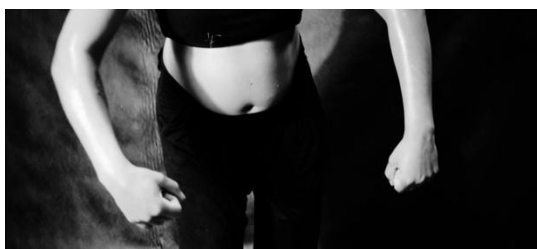


Figura 8: Vida



Fonte: Frame do vídeo *Atotoó – interditos e mistérios do negro corpo*. Edição e Produção: Caroline Paz e Bárbara Cezano, 2019.

### Considerações finais

Produzir a obra de vídeodança *Atotoó – interditos e mistérios do negro corpo* foi um grande desafio para mim enquanto artista da dança, por diferentes motivos. O percurso se tornou menos difícil pela parceria com a

artista Bárbara Cezano, que contribui significativamente durante todo o processo.

Devo mencionar, ainda, conforme é possível ver nas imagens da obra aqui apresentadas, e no próprio vídeo, que eu estava em período gestacional de minha filha Luma durante o período de gravações (Fig. 7 e Fig. 8), o que deu um colorido especial e uma energia singular à produção, ao processo criativo e ao trabalho como um todo.

Associando minha gestação com as significações dessa divindade negra, as palhas que o cobrem, acabaram, por consequência, cobrindo também o meu corpo e se conectando com todas as ideias que foram elencadas para essa produção audiovisual, desde o início da pesquisa, quando ainda nem grávida estava. Ao me rodear das mitologias de Xapanã e seus mistérios em relação ao que há por baixo da palha, percebi que tudo operava ao meu favor. Assim, tudo foi se transformando e encaixando, meu corpo, a obra, tudo. Conforme estabelecia meus desejos, de forma contemplativa, como se fosse um presente dedicado a mim pelo Orixá Xapanã.

Batailleg (1993) nos lembra sobre as coisas que, como esta, fazem sentido de modo conectado, circular:

Ao representarmos o universo sem o homem – o universo onde o olho do animal nem uma coisa nem um homem – só podemos suscitar uma visão em que não vemos nada, já que o objeto dessa visão é um deslizamento que vai das coisas que não têm sentido se estão sós, ao mundo pleno de sentido implicado pelo homem que dá a cada coisa o seu sentido. É por isso que só podemos descrever tal objeto de uma maneira precisa. Ou melhor, a maneira correta de falar dele só pode ser abertamente poética, já que a poesia não descreve nada que não deslize para o incognoscível. (BATAILLEG, 1993, p. 22).

As diferentes concepções encontradas sobre vídeodança mostram como é possível para cada artista produzir sua obra conforme seus desejos e ideais, de diversas formas e por meio de diferentes percursos e alternativas, desde o uso dos equipamentos necessários e dos objetos cênicos, que muitas vezes são adaptados para sua realidade.

Não quero aqui universalizar o percurso criativo de vídeodança que tematiza os orixás, as culturas negras ou mesmo as religiosidades. A presente partilha se propõe apenas a socializar e refletir sobre este projeto singular que,

ao ser visto dentro do ambiente audiovisual, acaba traduzindo algo, seja sua história, sua essência, seu olhar sobre o seu contexto, provocando diferentes reações aos espectadores ao optar por olhares que, muitas vezes, fogem do habitual e estimulam a apreciação sobre pontos de vista e fruição de dança descomprometidos com a previsibilidade.

### **Referências**

BATAILLEG, G. **Teoria da Religião**. 1. Ed. SÃO Paulo: Editora Ática, 1993.

CÔRTEZ, G. P. **A Tradução da tradição nos processos de criação em danças brasileiras: A experiência do Grupo Sarandeiros de Belo Horizonte**. 2013. 213 f. Tese (Doutorado em Artes da cena) – Universidade Estadual de Campinas: Instituto de Artes, Campinas, 2013.

VERGER, P. F. **Lendas africanas dos orixás**. 2. Ed. Salvador: Corrupio, 2011.

PAZ, C. R. **Atotoó – interditos e mistérios do negro corpo**. Youtube. Disponível em: <https://youtu.be/bApXbInIN-k>. Acesso em: 06 de Jun. 2020.

## O CONCEITO MUSICAL DE *TARAB* APLICADO À DANÇA DO VENTRE

Thais Coelho e Sousa (UFBA)

### O conceito musical de *Tarab*

Recentemente, no âmbito da Dança do Ventre, tem se utilizado o termo *Tarab* para designar uma dada circunstância de êxtase causado na plateia, fruto da relação entre dançarina e público na ocasião da apresentação da dança. Antes de adentrar propriamente na abordagem do termo *Tarab* aplicado à Dança do Ventre, impende esclarecer a procedência do termo e seu significado original.

*Tarab* é uma palavra árabe que não possui uma tradução literal. Na perspectiva da linguística, o *Tarab* pode ser descrito como um estado de elevação emocional. Por não haver um vocábulo que o traduza, *Tarab* é frequentemente referido com palavras que se aproximem do seu real sentido como: arrebatamento, êxtase ou encantamento. Porém, o referido estado de elevação emocional pode aludir tanto à alegria como à tristeza. Além disso, a definição de *Tarab* é um tanto quanto controversa, pois admite vários significados.

A princípio, *Tarab* seria um termo somente empregado às artes auditivas. Para este entendimento, *Tarab* é um vocábulo para nomear uma espécie de êxtase experimentado pela plateia, provocada pela fruição estética de obras artísticas relacionadas ao ato de ouvir, seja música, canto ou poema. E, por esse motivo, há quem não admita o emprego da palavra *Tarab* em outros campos quem não seja o sonoro.

*Tarab* também diz respeito a um gênero musical sofisticado, que surgiu na cultura árabe na década de 1920. Os exemplares deste tipo de música possuem expressividade imponente e estrutura complexa. As composições musicais consideradas como *Tarab* eram executadas por grandiosas orquestras e cantadas por respeitadas intérpretes, razão pela qual desfrutam, até hoje, do status de música clássica oriental. Suas letras se consubstanciam

em verdadeiros poemas musicados dotados de intensa carga emotiva, capazes de evocar e despertar o êxtase aqui referido.

Assim, o *Tarab* diz respeito a um estado de êxtase experimentado pela plateia durante a fruição estética da apresentação musical que se dá a partir da relação entre o artista – seja músico ou cantor – e o seu público.

O *Tarab* é um estado emocional que resulta da dinâmica interação entre o artista e público. Por isso há um entendimento mais tradicional de que o *Tarab* só pode se realizar durante a apresentação musical presencial e ao vivo, pois somente nessas circunstâncias é possível a reunião das condições necessárias para sua ocorrência. Assim, o *Tarab*, a princípio, apenas aconteceria por meio desta relação bilateral em que, em tempo real, se estabelece uma conexão que torna possível o fluxo de informações entre artista e espectador.

No entanto, há também um outro entendimento, menos aceito, segundo o qual é possível a ocorrência do *Tarab* de forma unilateral, ou seja, quando o ouvinte, na ausência do artista, aprecia uma música previamente gravada e executada num equipamento sonoro.

Considerando o primeiro entendimento descrito, Márcia Dib (2013a), elenca as prováveis circunstâncias necessárias para que o *Tarab* aconteça. Baseada em seus estudos, ela lista as peculiaridades que, se conjugadas numa apresentação musical, favorecem a tal ocorrência, quais sejam: a *performance* do artista; a relação entre o artista e o público; o espaço onde ocorre o espetáculo; e a boa escolha musical. Estas circunstâncias serão, resumidamente, descritas as seguir.

A *performance* do artista alude à sua atuação, seja músico ou cantor. De certo, o domínio técnico da estrutura melódica e dos códigos embutidos na partitura ou composição, a pronúncia correta das letras e o desempenho instrumental e/ou vocal já são qualidades esperadas de um bom profissional da música. Porém, para que o *Tarab* seja possibilitado é necessário algo a mais. Para tanto, a atuação do artista deve ser dotada de Sinceridade Emocional (*sidq*) e imbuída de Espírito Oriental (*ruh sharquiyya*).

Sinceridade Emocional (*sidq*) diz respeito a um sentimento genuíno que ocorre quando o artista se rende ao verdadeiro significado da letra da música e



deixa que suas emoções sejam arrebatadas pelo humor do modo<sup>109</sup> melódico, terminando por traduzir estes elementos da música por meio de seus próprios sentimentos. A Sinceridade Emocional distingue um simples cantor (*mughanni*) do verdadeiro artista (*mutrib*) apto para entender a peça musical e expressar seu significado ao ouvinte.

O Espírito Oriental (*ruh sharqiyya*) se refere à sensibilidade que torna o artista capaz de entrar na música, mergulhando no estado correspondente a cada nuance dos modos melódicos, de maneira que consiga representá-la completamente.

Um artista precisa de tempo para se aquecer antes de entrar em um estado de harmonia interna, de estar aberto ao sistema modal e só então ter a habilidade de evocar o Tarab em outras pessoas. Não é a representação da letra da música, nem uma mímica calculada, uma interpretação forçada, artificial. Na verdade, antes de um músico ser sincero com o público, ele tem que ser sincero com ele mesmo. Se a atmosfera criada é artificial ou superficial, o público percebe e acaba por se distanciar do artista. Mas quando o público percebe a entrega e a sinceridade do artista, é criada uma ligação, que pode trazer à tona o estado interno associado com as experiências do Tarab. (DIB, 2013a, p.1).

A relação entre artista e público diz respeito a essa conexão entre eles na ocasião da apresentação musical. Além da Sinceridade Emocional e do Espírito Oriental ofertados por parte do artista em sua performance, também é necessária a familiaridade do público com a música árabe. Essas condições colaboram para o estabelecimento de uma atmosfera favorável para a experiência do *Tarab*.

O local do espetáculo adequado também potencializa a interação pessoal direta entre o artista e o público. De fato, um espaço menor, mais íntimo, em que seja possível o contato visual entre o artista e o público constitui

---

<sup>109</sup> Neste contexto, a palavra 'modo' refere-se ao sistema musical chamado modal. São dois os sistemas musicais mais utilizados: o sistema tonal (utilizado pela música ocidental) e o sistema modal (utilizado pela música árabe e outras músicas orientais). Chama-se *Maqam* (pl. *Maqamat*), o modo ou a escala referida no sistema modal. *Maqam* (pl. *maqamat*) tem o significado próximo ao da escala musical ocidental, mas vai além dela. Define também as relações entre as notas: quais devem ser enfatizadas naquele caso, com que frequência, em qual ordem. Ou seja, não define apenas as notas, mas como tocá-las. O *maqam* é formado por um ou mais *ajnas* (sing. *jins*). *Jins* (pl. *ajnas*) é um grupo de 3, 4, ou 5 notas, em sequência, com distâncias específicas entre elas. Ao contrário das escalas ocidentais, existem muitas possibilidades em relação ao tamanho do intervalo entre as notas. O *jins* principal determina a família à qual pertence o *maqam* (DIB, 2013b, p. 104-105).

ambiente mais favorável para a criação da atmosfera que possibilita o aparecimento do *Tarab*, que aqueles com dimensões maiores, reservados aos grandes espetáculos. Nestes últimos, a ligação entre o público e o artista é prejudicada, pois não permitem um envolvimento baseado na empatia.

O *Tarab* é algo experimentado internamente pelo expectador. Não há necessidade de manifestá-lo explicitamente por meio de ações. O *Tarab* não precisa se concretizar nas manifestações emotivas exacerbadas que frequentemente ocorrem nas grandes plateias. O *Tarab* pode até provocá-las, mas não se confunde com elas, não se reduz a isso. Sobre a importância da boa escolha musical, Márcia Dib explica com maestria:

[...] o artista tem a responsabilidade de escolher músicas que contenham as características mais importantes da música modal: o estabelecimento de um território sonoro ligado a um humor, a homofonia, a valorização da palavra, os detalhes improvisados. Assim, o encadeamento sábio dos modos rítmicos e melódicos, o controle do tempo e do silêncio do *taqsim*<sup>110</sup>, a arte da modulação, a pronúncia correta das palavras, o sentimento autêntico, tudo isso contribui para que seja estabelecida uma atmosfera propícia ao *Tarab* (DIB, 2013a, p.1).

Dentre os gêneros da música árabe, o *Tarab* é o tipo capaz de reunir todos esses requisitos importantes da música modal.

Existem alguns cantores e compositores que trabalharam somente dentro deste “ambiente”, como é o Caso da Oum Kalthoum<sup>111</sup>. Tudo que Oum Kalthoum canta é, obrigatoriamente, *Tarab*, por ser ela cantando, então, qualquer música que tenha sido cantada pela Oum

<sup>110</sup> O *taqsim* é o solo improvisado de um instrumento melódico. O *taqsim* é, então, a improvisação instrumental executada por um musicista solista e consiste em melodias curtas seguidas por silêncios (SAWA, 2015, p.32). As frases executadas pelo instrumentista são separadas ou divididas por pausas, breves ou longas. A função dessas pausas é criar um tempo de assimilação entre o que foi tocado e a possibilidade de se preparar para o que será executado em seguida. Um *taqsim* dura, em média, de três a quatro minutos. Pode ser uma peça única ou estar fazendo a ligação entre duas partes cantadas de uma peça maior. A duração também depende da disposição do instrumentista e de como ele está interagindo com o público naquele momento. É comum mostrar mais de um *maqam* em um *taqsim*, mas é necessário retornar ao *maqam* original para terminar o solo (DIB, 2013b, p. 217). “O *taqsim* pode ser executado apenas pelo instrumento melódico, o que é mais usual, ou acompanhado por percussão ou outro instrumento que responderá ao improviso” (DIB, 2013b, p. 216). Assim, os *taqsim* podem ser (SAWA, 2015, p.32): Improvisações isoladas, isto é, executadas na ausência de ritmo e que podem ocorrer no início ou no meio da dança; Improvisações em ritmo livre são aquelas executadas sobre algum ritmo. Em uma composição longa, podem aparecer diversos *taqsim* (DIB, 2013b, p. 216).

<sup>111</sup> Oum Kalthoum foi uma cantora, compositora e atriz egípcia. É conhecida como a Estrela do Oriente, tal é a sua magnitude para a Música Oriental Árabe.

Kalthoum é Tarab? Não, não é. Se for feito um “remix” de uma música, tirando dela características originais de arranjo e composição, bem como somando outras, pode ser que permaneça sendo Tarab ou não. (JABEL, 2015, p.1).

A conjugação de todas dessas características descritas numa composição musical a torna peculiar e com um significado muito especial para o povo árabe. Por isso que, quando o artista escolhe apresentar uma música *Tarab*, sua escolha colabora para que o *Tarab*, enquanto êxtase, se torne possível na plateia.

### **O *Tarab* na Dança do Ventre**

Embora o *Tarab* seja um termo ligado às artes auditivas, tem sido utilizado no âmbito da Dança do Ventre, por analogia. Isso talvez se deva ao fato de que o modo de compor esta dança baseia-se nos vários aspectos que constituem a música árabe: os elementos que a compõem (sons, ritmos, melodias, humores, estruturas, dinâmicas) são traduzidos sob a forma de movimentos, de maneira que haja uma correspondência entre o que se ouve na música e o que se vê na dança. Além disso, o arranjo de passos é realizado simultaneamente à execução da música, de forma improvisada.

Considerando essa intersecção artística existente entre a música árabe e a Dança do Ventre, o conceito musical de *Tarab* tem sido empregado para referir à circunstância de êxtase causado na plateia, fruto da relação entre dançarina e público na ocasião da apresentação da dança em que se utiliza a música *Tarab*.

Mas nem sempre foi assim. Nem sempre foi permitido dançar uma música do repertório *Tarab*. A egípcia Suheir Zaki<sup>112</sup> foi a primeira bailarina que ousou dançar uma música do repertório *Tarab* ao incluir músicas da cantora Oum Kalthoum em seu show e, desde então, autorizou as demais dançarinas a fazerem o mesmo.

Também por analogia, as referidas circunstâncias necessárias para a ocorrência do *Tarab* no âmbito musical podem ser ajustadas à dança. É possível fazer uma adaptação delas para também elencar as peculiaridades

---

<sup>112</sup> Suheir Zaki Abdullah é uma dançarina e atriz egípcia que se tornou, em virtude de suas qualidades artísticas, um verdadeiro ícone em todo o mundo árabe.

que, se conjugadas numa apresentação de dança, favorecem o acontecimento do *Tarab*.

A dançarina também deve ter Sinceridade Emocional e Espírito Oriental ao dançar uma música do gênero *Tarab*. Estar disponível para se adequar a cada ambiente sonoro proporcionado pela música modal, conhecer a estrutura<sup>113</sup> de composição de músicas *Tarab*, compreender a letra da música – no caso de músicas cantadas – e interpretá-la, sentir e se deixar envolver verdadeiramente com a canção, transmitindo toda a carga emotiva presente na música são algumas condições que fazem com que a dançarina possa compor melhor a sua dança e se entregar a ela para traduzir todos esses elementos da música por meio de seus próprios sentimentos.

A relação entre a dançarina e o espectador baseada numa conexão profunda também é condição que colabora para a experiência do *Tarab*. Essa conexão pode ser obtida a partir da familiaridade do público com dança que aprecia. A familiaridade com as peculiaridades da dança aproxima o espectador da dançarina, estreitando sua relação com ela e aumentando a percepção para o que ela quer comunicar.

O local onde a apresentação de dança acontece pode intensificar a interação pessoal direta entre a dançarina e o público e, conseqüentemente, favorecer o estabelecimento de um ambiente baseado na empatia e na intimidade, propício ao aparecimento do *Tarab*.

A boa escolha musical é fundamental para que dançarina e espectador se conectem e se comuniquem emocionalmente durante a apresentação de

---

<sup>113</sup> Existe uma estrutura mais ou menos fixa nas composições que é a seguinte: história; detalhes da história; lamento; solução/resignação. Esta forma (exceto pela primeira e quarta partes) não é, necessariamente, linear. Às vezes, há a história, detalhes, lamento, mais detalhes, repetição da história etc. Existe, por convenção, nas composições *Tarab*, a supervalorização do Virtuosismo e do Improviso, portanto, no momento da execução, uma composição que tinha, originalmente 20 minutos, passa a ter 40, 50, porque “o clima” ou “o momento” impulsionaram músicos a estender um *Taqsim* ou um *Mawal* (JABEL, 2015). *Mawal* (ou *mawwal*) é o improviso vocal sem métrica que segue a mesma estrutura e exigências do *taqsim*, e com ele o cantor procura mostrar seu virtuosismo e sensibilidade. As frases retiradas de textos poéticos, são cantadas separadas por pausas, como no *taqsim*, para que o ouvinte possa assimilar o que foi dito e se preparar para a próxima frase. Este recurso é bastante utilizado também nas músicas religiosas e meditativas. [...] Esta forma de improviso aparece em diversos tipos de composições musicais, desde aquelas acompanhadas por grandes orquestras, até aquela onde o cantor se apoia unicamente em sua voz, ou em um instrumento. (DIB, 2013b, p. 218).

dança. Além da opção por uma música do tipo *Tarab*, a escolha dela deve ser acertada de modo que a composição reúna as qualidades que causam o encantamento típico da música modal, mas que este referido encantamento não suplante o êxtase propiciado pela dança.

### **Dimensões comunicacionais e perceptivas do *Tarab***

À luz da Teoria Corpomídia (GREINER e KATZ, 2005), na perspectiva da comunicação e atenta ao fluxo de informações entre corpo e ambiente, é possível afirmar que as dimensões comunicacionais e perceptivas nos atos de apresentar e recepcionar a Dança do Ventre orientam os modos relacionais estabelecidos entre dançarina do ventre e espectador que culminam na experiência do *Tarab*.

A dança como arte do movimento, produz e comunica pensamento e conhecimento. As técnicas de dança são criadas, sistematizadas para viabilizar uma linguagem e um pensamento que ser quer comunicar (NEVES, 2015, p.157). “[...] todo movimento informa, é carregado de sentido, mesmo que não se trate de uma compreensão racional. A comunicação entre os corpos se faz em vários níveis” (NEVES, 2015, p.175-176).

No encontro do espectador com a obra de qualquer linguagem artística, um fluxo de informações se estabelece, e esse fluxo é aqui tratado na perspectiva da comunicação, que é entendida à luz da Teoria Corpomídia (KATZ e GREINER, 2005) a comunicação está permanentemente ocorrendo na relação entre corpo e ambiente. Todo corpo, humano ou não, existe e pode ser chamado de corpo quando puder ser identificado por uma coleção circunscrita de informações que não para de se transformar. Meio e corpo se ajustam permanentemente num fluxo inestancável de transformações e mudanças. A comunicação é tecida por esse ajuste contínuo de transformações. Seja verbal ou não verbal, essa comunicação se inicia antes mesmo da apresentação de dança ocorrer, pois o espectador já detém informações pré-existentes sobre isso. E durante o espetáculo, a comunicação continua por elementos que constroem a cena: movimentação cênica, imagens coreográficas criadas, gestos, posturas, música, entre outras formas de comunicação (GASPARINI e KATZ, 2013, p.54).

Todo espetáculo comunica algo. Há sempre algo sendo comunicado ao público. No entanto, é imprescindível distinguir comunicação de percepção. Esclareça-se que a percepção não é uma simples interpretação das mensagens sensoriais isolada de outras funções cerebrais (BARDET, 2014, p. 227).

A percepção é multissensorial. Mas é o cérebro que escolhe, seleciona continuamente os sentidos utilizados; é ele que influencia e predetermina a sensibilidade dos receptores por sinais ligados à ação em curso ou extraídos da memória das ações passadas (BERTHOZ, 2005).

Aquilo que a percepção capta não é o mundo tal qual, mas o mundo que ela está apta a perceber, isto é, o mundo brotado de uma seleção e de uma montagem. O espectador está implicado naquilo que observa. O espectador é co-criador das informações que recebe. A percepção, portanto, funciona como um sistema de mediação entre o espectador e o que o cerca. O espectador, portanto, é sujeito construtor daquilo que percebe, uma espécie de coautor em tempo integral da realidade. A percepção precisa ser exposta repetidas vezes ao novo até ganhar familiaridade (KATZ, 2003).

Retomando as circunstâncias necessárias para que o *Tarab* se torne possível no âmbito musical, Márcia Dib (2013a) já assevera a importância da familiaridade com a música árabe por parte do espectador de uma apresentação musical. Ela afirma que todos os estudiosos da música árabe enfatizam a importância da familiaridade do público com a música árabe como condição para a experiência do *Tarab*.

Por analogia, o mesmo ocorre na relação entre a dançarina do ventre e o seu espectador. A conexão entre eles é condição que colabora para a ocorrência do *Tarab*. Essa conexão pode ser obtida e otimizada pelo aguçamento da percepção a partir da familiaridade do espectador com as peculiaridades da dança, tornando a fruição estética da apresentação de dança mais intensa e profunda.

## O *Tarab* na perspectiva da Neuroestética

Afinal, na perspectiva na Neuroestética, o que leva o espectador a agir de acordo com o que o artista faz? Qual mecanismo neural está envolvido na ocorrência do *Tarab*? É o que se pretende explicar a seguir.

Quando uma pessoa vê um outro alguém fazendo algo, seu o cérebro simula a ação como se ela mesma a estivesse realizando. O cérebro funciona como um simulador de ação: toda ação observada é ensaiada ou imitada mentalmente. Essa capacidade é atribuída aos neurônios-espelho. Quando alguém observa a realização de uma ação por outra pessoa, esses neurônios disparam. O cérebro associa a visão de movimentos alheios ao planejamento de seus próprios movimentos<sup>114</sup>. Os neurônios-espelho são ativados quando a pessoa imita, complementa uma ação ou quando apenas imagina ela própria realizando essas mesmas ações (MEDEIROS, 2012).

Diante do exposto, os neurônios-espelho atuam do estabelecimento da relação entre artista e espectador. A interação pessoal direta entre eles e a visualização das ações do artista pelo espectador disparam a atuação dos neurônios-espelho para a constituição de uma conexão, uma forte ligação que culmina num envolvimento baseado na empatia.

Outra função dos neurônios-espelho é permitir que as pessoas executem atividades sem necessariamente pensar nelas, apenas acessando o seu banco de memória. Se a tarefa exige compreensão da ação observada, então as áreas motoras que codificam a ação são ativadas. Isso indica que há uma conexão no sistema nervoso entre percepção e ação, e que a percepção seria uma simulação interna da ação. Um papel atribuído aos neurônios-espelho é o de antecipar as possíveis respostas a essa ação. O cérebro é um grande gerador de hipóteses que antecipa as consequências da ação e que permite a tomada de decisão (MEDEIROS, 2012).

Há uma relação íntima entre percepção e ação. Pela ação dos captadores sensoriais nos processos de percepção, o cérebro antecipa o resultado da ação, simulando-o, para decidir e agir. Esses processos inicialmente não têm visibilidade e não são conscientes. Podem ser explicados como parte do

---

<sup>114</sup> Por isso, as células cerebrais chamadas neurônios-espelho são essenciais no aprendizado de atitudes e ações, como conversar, caminhar ou dançar.

inconsciente cognitivo, uma vez que a percepção está na base da cognição e sua ação não é sempre consciente. Antecipar, adivinhar são capacidades que levam à possibilidade de prever e implicam na habilidade de imaginar. Mecanismos neuronais e modelos internos criados na interação com o ambiente permitem a predição. As mesmas estruturas são ativadas enquanto o movimento é executado e enquanto é imaginado. O cérebro é como um simulador biológico que prediz com a ajuda da memória, que faz hipóteses, que simula possibilidades de atuação a partir da conexão entre as experiências vividas, o estado do corpo no momento presente e as informações do ambiente. O cérebro é um simulador inventivo, que faz predições sobre eventos futuros. Funciona como um emulador de realidade (NEVES, 2015). Devido a essa capacidade, é possível imaginar aquilo que se passa na mente do outro, e se colocar no lugar da outra pessoa, compreendendo suas ações. A capacidade de simular a perspectiva do outro está na base da compreensão das emoções do outro e dos sentimentos empáticos (MEDEIROS, 2012).

Por essa razão, quando o espectador vê o músico árabe ou a dançarina do ventre se apresentarem imbuídos de Sinceridade Emocional, os neurônios-espelho lhe permitem lembrar das situações em que se emocionou e simular a mesma emoção. O espectador sente empatia pelo artista e sente o que este está sentindo.

Isso se deve à empatia, que é a capacidade de interpretar as emoções alheias e de se colocar mentalmente no lugar de outra pessoa. O espelhamento proporcionado pelos neurônios-espelho permite o compartilhamento de emoções (MEDEIROS, 2012).

A empatia estabelecida entre espectador e artista permite o compartilhamento de emoções que pode culminar na ocorrência do *Tarab*.

### **Considerações finais**

A feitura do presente texto teve como objetivo principal investigar, à luz da Teoria Corpomídia, os processos comunicacionais e perceptivos imbricados na fruição estética na Dança do Ventre por parte do espectador que a aprecia. Para tanto, utilizou-se, por analogia do conceito musical de *Tarab*. No entanto, ao longo da pesquisa, surgiu uma nova área de estudos até então não prevista



para construção do escrito: a neuroestética. Esse novo rumo da investigação buscou, ainda que modestamente, explicar o mecanismo neural responsável pela experiência *Tarab*, ou seja, como os processos que acontecem no cérebro influenciam o estabelecimento de uma relação entre artista e espectador, determinando a percepção e conseqüentes ações deste último.

Ante todo o exposto, é possível chegar a algumas conclusões.

O *Tarab* é uma experiência que acontece a partir da conexão do espectador com o artista, e esta conexão pode ocorrer ou não. O fato de tocar ou dançar uma música do repertório *Tarab* não garante que o êxtase sobrevenha. Mesmo que todas as peculiaridades para sua evocação sejam cumpridas e respeitadas, o *Tarab* é uma possibilidade e não uma garantia.

A ocorrência do *Tarab* depende do quanto o espectador está apto a perceber as circunstâncias que o conduzem àquele. Para tanto, é preciso possuir familiaridade com essas circunstâncias. Além disso, o ato de percepção é também ato de criação. O espectador é co-criador da obra artística que aprecia. A percepção funciona como um sistema de mediação entre o espectador e o que o artista lhe apresenta.

Os chamados neurônios-espelho atuam para que o cérebro funcione como um simulador de ação: toda ação executada pelo artista e observada pelo espectador é simulada mentalmente por este. Devido a essa capacidade, é possível que o espectador se coloque no lugar do artista e sinta empatia por ele. Este compartilhamento de emoções pode ter como culminância a ocorrência do *Tarab*.

Em tempos de pandemia e conseqüente distanciamento social, é oportuno discorrer sobre *Tarab*, pois, neste contexto, ficou evidenciado que a arte e a experiência estética propiciada por ela tem sido salutares para amenizar os malefícios causados pela restrição do convívio social. Sacadas de residências se tornaram pequenos palcos onde acontecem modestas apresentações artísticas, sobretudo de música. À semelhança do que acontece no âmbito da música árabe, essas apresentações musicais propiciam experiência estética que causam conforto e bem-estar a quem as aprecia. Guardadas as proporções, tais sensações se aproximam do significado do *Tarab*.

## Referências

BARDET, M. **A filosofia da dança: um encontro entre dança e filosofia**. São Paulo: Martins Fontes – selo Martins, 2014.

BERTHOZ, A. **Lições sobre o corpo, o cérebro e a mente**. Santa Catarina: EDUSC, 2005.

DIB, M. **Tarab, o arrebatamento artístico**. 2013a. Disponível em: <<http://marciadib.blogspot.com/2013/11/tarab-o-arrebatamento-artistico.html>>. Acesso em: 07 jun. 2020.

\_\_\_\_\_. **Música Árabe - Expressividade e Sutileza**. São Paulo: Ed. do Autor, 2013b.

GASPARINI, I.; KATZ, H. Comunicação entre dança e público: o papel do coreógrafo na construção da relação obra-espectador. **Dança: Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança**. v. 2, n. 2, 2013, p.51-66.

GREINER, C.; KATZ, H. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados. Por uma teoria do Corpomídia**. São Paulo: Annablume, 2005.

JABEL, J. El. **El Tarab**. 2015. Disponível em: <<http://www.jadeeljabel.com/2015/03/28/el-tarab/>>. Acesso em: 07 jun. 2020.

KATZ, H. O espectador da arte contemporânea. **Mostra SESC de Artes: Ares & Pensares**. São Paulo: SESC, 2003.

MEDEIROS, R. de. Cérebro: um simulador de ação. **Revista Psique Ciência & Vida**. São Paulo: Editora Escala, ano VI, n.º 76, 2012, p. 24-31.

NEVES, N. Redefinindo a noção de técnica corporal: as razões do corpo. In: GREINER, Christine; KATZ, Helena (Orgs.). **Arte e cognição**. São Paulo: Annablume, 2015.

SAWA, G. D. **Música Egípcia – apreciação & prática para bailarinas de dança Oriental**. São Paulo: Kaleidoscópio de Ideias, 2015.

## A DANÇA - TRABALHO DOS CORPOS QUE EMBARCAM

Circe Macena de Souza (IFCE)  
Paulo Sérgio de Brito (IFCE) - orientador

Este artigo faz parte da dissertação de mestrado *Embarcados: corpos em criação* a partir do Fandango do Mucuripe/CE que defendi no ano de 2019, no Programa de Pós Graduação em Artes do IFCE (PPG Artes). A investigação qualitativa e etnográfica realizou estudos de pesquisa e criação a partir do Fandango, dança semidesaparecida do bairro do Mucuripe, localizado na cidade de Fortaleza/CE.

Mucuripe nome de origem tupi, outrora uma vila de pescadores que moravam à beira-mar, hoje um dos bairros que mais sofreu e ainda sofre com a especulação imobiliária na cidade. Esta pesquisa nasce nesse lugar, no calor da terra do sol, no solo quente da areia da praia, na terra de mulheres e homens que vivem do mar e lutam contra as incertezas da vida e contra a força dos poderosos da *selva de pedra*.

Nesse bairro, existiam várias manifestações populares, como a Cana Verde, o Coco, o Pastoril e o Fandango, esta última uma dança dramática que narra histórias de pescadores e suas aventuras em alto mar (PIMENTEL, 2005). No Ceará, podíamos encontrar essa brincadeira em grande parte do litoral, mas ela se encontra semidesaparecida, principalmente no bairro do Mucuripe, onde só temos um único integrante vivo que lembra das canções e das narrativas que brincou quando jovem.

A dissertação, além de documentar sobre a brincadeira cearense, partilha o processo de criação do espetáculo “Corpos Embarcados” da Companhia Barlavento, na qual sou diretora e dançarina. O espetáculo utiliza o Fandango como matriz estética de criação, para apontar questões importantes sobre o Mucuripe, como a exploração do trabalho pesqueiro, a especulação imobiliária, a falta de direito à memória e seus patrimônios, entre outros temas, por meio da Dança, da Música e do Teatro.

Em 2017, o espetáculo “Corpos Embarcados” se iniciava com um solo que tinha como matriz de criação a observação distante do trabalho da pesca. Em 2019, decidi embarcar, de fato, aprendendo com Cláudio, pescador que me ensinou seus movimentos de trabalho. Para assim, compreender as relações

entre trabalho e dança e compor um novo solo. Realizei também improvisações com os elementos que compõem o corpo da praia, pensando que um corpo pode ser qualquer elemento, mesmo que não possamos tocá-lo, (DELEUZE, 2002), como o mar, a areia, o sol, os sons e o tempo; são corpos que, na praia, dançam comigo.

### **Quando os Corpos Embarcam**

Para o estudo do Corpo Embarcado, aponto reflexões realizadas sobre o Fandango, matriz estética de criação do espetáculo, analisando relatos e memórias acerca da manifestação. O Fandango é uma dança que narra histórias de uma grande embarcação em alto mar, então era necessário incorporar elementos cênicos que transmitissem ao público essa narrativa, como o figurino por exemplo, mas para seus brincantes só isso não bastava. Então, construíram um cenário de barco que era montado para as apresentações. A partir disso, já podemos notar a importância de corporificar o mar nos seus personagens, com apoio de elementos visuais como figurino e a cenografia (cenário e adereços).

A música também pôde contribuir para essa corporificação, no caso, muitas canções do Fandango são em ritmo de xote, dança na qual se faz repetidas trocas de peso, espécie ir e vir, como a conhecida expressão *dois pra lá, dois pra cá*. Além desse ritmo, há outros movimentos coreográficos que, independentemente do gênero musical, eram executados para realizar essa troca de peso, nos dando assim essa sensação de movimentos ondulatórios, de *vai e vem*.

Pensando nestas características da brincadeira do Fandango, investiguei o Corpo Embarcado, que trabalha e dança no mar, que surge a partir das questões: Como seria o corpo de homens que contam histórias, cantam, dançam e trabalham em alto mar? Quais são as relações entre o corpo do trabalho e a prática da dança?

Para este estudo foram utilizados como matrizes de criação de movimento: o pescador, a praia e sua fé. O exercício coreográfico foi criado

inicialmente em 2017, junto com Maria Eugênia<sup>115</sup>, que foi tutora do espetáculo em um projeto na qual fui contemplada na Escola Porto Itacema das Artes. A pesquisa coreográfica se desenvolve em duas etapas, configurando a etapa 1 no ano de 2017 e a etapa 2 no ano de 2019.

Na composição da primeira etapa, realizamos inicialmente improvisações utilizando qualidades de movimento, como: o ar, a água e estudos de velocidades, efetivando a praia como principal mote de criação. Já para trabalhar a Fé como matriz de criação, utilizamos Iemanjá, como principal referência sagrada do mar, ampliando os movimentos a partir de suas gestualidades. A última matriz da composição do solo é o Pescador, como tínhamos apenas 6 meses para criar o espetáculo, a pesquisa de corpo foi feita apenas a partir do diálogo com alguns pescadores e da observação do seu trabalho em alto mar.

A segunda etapa, inicia no ano de 2019, nesta fase de pesquisa utilizei-me das observações do filósofo Deleuze (2002) acerca do filósofo Espinoza, que definiu o corpo a partir da esfera relacional, dos encontros e desencontros entre corpos e dos afetos

Como Espinosa define um corpo? Um corpo qualquer, Espinosa o define de duas maneiras simultâneas. De um lado, um corpo, por menor que seja, sempre comporta uma infinidade de partículas: são relações de repouso e de movimento, de velocidades e de lentidões entre partículas que definem um corpo, a individualidade de um corpo. De outro lado, um corpo afeta outros corpos, ou é afetado por outros corpos: é este poder de afetar e ser afetado que também define um corpo na sua individualidade. Na aparência, são duas proposições muito simples: uma é cinética, e a outra é dinâmica. Contudo, se a gente se instala verdadeiramente no meio dessas proposições, se a gente as vive é muito mais complicado e a gente se torna então espinosista antes de ter percebido o porquê. (DELEUZE, 2002, p.128).

A partir desse pensamento, considero tudo corpo e permito potencializar o olhar sobre as coisas que naturalmente estão ao nosso redor, mas que não percebemos como nos relacionamos. Por exemplo, quando o dia está mais quente nossos corpos se relacionam com o calor e agem de forma distinta comparando a um dia frio. Enfim, esses corpos quando estão em relação são

---

<sup>115</sup> Maria Eugenia é dançarina, pesquisadora e desenvolve um trabalho de criação cênica e pesquisa histórica a partir das danças tradicionais brasileiras.

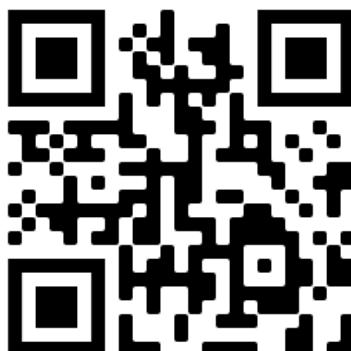
formadores de movimento. Por isso, nessa investigação busco relacionar o meu corpo com os elementos naturais que formam a área da praia do Mucuripe, como: a água (o mar), o ar (o vento), a terra (a areia), o fogo (o sol) e o tempo. Minha dança se faz da relação que meu corpo constrói a cada passo com esses elementos.

O corpo do pescador possui uma grandiosa técnica aprendida na vida, alguns aprendem na infância, já outros diretamente na lida, quando jovens ou adultos. A autora Denise Santana (2005) fala sobre a dificuldade de estudar o corpo, além de ser um estudo sem fim é um estudo subjetivo e envolvido com grandes paradoxos. Para pescadores que aprenderam o trabalho na infância, é muito difícil pensar seus movimentos como técnica e até ensinar, pois aquilo está enraizado no corpo como algo muito simples de entender, mas que exige sacrifício, força e dedicação.

Se, como lembrou Michel de Certeau 'cada sociedade tem seu corpo assim como ela tem sua língua', cada corpo é historicamente construído conforme os sonhos e receios de sua época e cultura. Por isso, talvez, estudá-lo é sempre um modo de ser confrontado com uma gama diversificada de paradoxos: entre eles, o paradoxo de considerar quem somos e temos um corpo tão familiar quanto surpreendente. Quanto mais o conhecemos, mais descobrimos que a tarefa de dominá-lo completamente é impossível. Diariamente descoberto por nós, com o auxílio das ciências e das técnicas, e, ao mesmo tempo, jamais revelado. Conhecer o corpo é, portanto, uma tarefa sem fim. Seu controle é sempre incompleto, provisório, sem garantias. Tal como o curso da vida, o funcionamento do corpo é constantemente palmilhado por novos riscos e tentativas de dominá-lo. (SANTANA, p.123, 2005).

Seria muito difícil e superficial pegar uma vida de aprendizado em alguns meses. Dessa forma, aprendi alguns movimentos que pescadores usam quando estão trabalhando. Meus professores foram Isaque e Cláudio, sobrinho e tio de uma família de pescadores. Isaque me ensinou alguns movimentos em seu barco a motor. Já com Cláudio tive uma experiência desafiadora, aprender a navegar na jangada à vela. A figura a seguir mostra um *QR CODE* que dá acesso a um vídeo que registra o processo dessa aprendizagem.

**Figura 1 – QR CODE: Aprendizado na Jangada**



**Fonte: Acervo da autora**

Pedi que ambos escolhessem os movimentos que seriam ensinados a mim, pensando nas movimentações de trabalho mais necessárias e tradicionais à sua profissão. Com essas duas experiências escolhi dez movimentos para compartilhar e coreografar mais adiante, além de experimentar no barco e na jangada as improvisações feitas na areia da praia.

### **A Dança – Trabalho**

Para se navegar na jangada à vela é preciso muita experiência e sabedoria, existe toda uma ciência natural na qual se aprende sobre os ventos, a posição do sol, entre outros. É preciso ser rápido, pois o tempo não é amigo, em segundos pode-se errar uma posição e afundar. Por isso, é necessária uma equipe com um mestre experiente, que diga o que fazer e organize a tripulação.

Ao aprender o ofício da pesca, escolhi dez ações de trabalho, na qual decidi nomeá-las para uma melhor partilha da pesquisa, sendo: *zingar*, *sassangar*, *braças*, *pesca de mão*, *carringa*, *molhar a vela*, *âncora*, *amarrações das cordas* e *navegar*. Estas ações de trabalho, se transformariam ao corporificar a lida em movimentos dançantes.

O *Zingar* é uma movimentação feita em um barco de zinga ou bote de zinga ou em uma batera (parte debaixo de uma Jangada sem os equipamentos dela), que leva o pescador da beira da praia até a sua embarcação ancorada e

serve também como equipamento de carga e descarga de uma embarcação. Nesse pequeno transporte há um buraco em formato de U, chamado de zingador e nele se coloca o remo. O *Zingar* é o movimento de cortar a água com o remo que faz o pequeno bote ou batera se locomover.

O remo faz um movimento desenhando o número oito na água. Para isso é necessário que os joelhos fiquem flexionados, os braços e o centro do corpo trabalham fortemente para fazer o movimento do remo e se equilibrar no bote. As duas mãos seguram o remo, se posicionando na frente do corpo e fazem o movimento de desenho. Adaptei a movimentação para que o desenho de oito seja visto pelas mãos, como se o braço fosse uma extensão do próprio remo.

*Sassangar* é a movimentação referente a sassanga, uma chumbada que fica na ponta de uma linha nylon, com ela os pescadores verificam a profundidade do mar e se estão próximo a corais ou pedras. A chumbada é pesada e pode ser de diversos tamanhos, é preciso muita firmeza para jogar a linha e entender onde está o solo. Segura-se a sassanga na altura do peito, na qual uma mão segura a ponta da linha e a outra o resto da linha. Ao jogar o corpo fica parado em equilíbrio, aguardando o toque no fundo do mar.

Um movimento muito utilizado por pescadores é a *braças*, pois é uma unidade de medida. A *braças* é feita geralmente relacionada a algum outro movimento, por exemplo, quando se joga a sassanga, mede-se a profundidade por meio das *braças*, que é a medida feita pelos dois braços bem abertos, sempre do mesmo tamanho. Se algo tem oito braças, quer dizer que você abriu os braços oito vezes.

Na jangada é comum a pesca de mão, pois não se pesca de vara. A pesca de rede é usada em botes. Segundo Cláudio, para se pescar peixe grande em alto mar, o melhor é a pesca de mão. A movimentação de jogar o anzol se parece um pouco com jogar a sassanga, o que muda é a forma de puxar a corda quando não há peixe. Como nós não pescamos, foi esse o movimento estudado. As mãos revezam pegar a linha, puxando e jogando na lateral do corpo.

A carringa é uma madeira com três furos, um ao lado do outro, que fica na jangada onde se posiciona a vela, permitindo deslocamento da embarcação de acordo com os ventos. Posiciona-se a vela no ombro, com joelhos bem



flexionados e firmes. É preciso muito apoio, pois ela é pesada e o vento dificulta o movimento. Ele deve ser feito muito rapidamente pois qualquer deslize ou mal posicionamento da vela, pode ocasionar a virada da jangada. Então, ao posicionar a vela no ombro, descola-se todo o corpo para frente, para trocar a vela de furo.

Quando o pescador decide pegar mais velocidade com a Jangada, ele molha a vela. Esta ação oferece mais resistência ao vento, fazendo a embarcação se deslocar com mais rapidez. Esta técnica é muito utilizada quando a Jangada navegava à barlavento, ou seja, está indo contra o vento. Para molhar, o pescador utiliza um copo que está amarrado a um cabo de madeira, com o auxílio deste instrumento ele pega água do mar, descendo tronco, deixando os joelhos flexionados. Com o copo cheio ele joga a água na vela, levando o braço com velocidade até próximo dela, em um ângulo onde consiga jogar água o mais perto do topo da vela possível.

Toda embarcação tem sua âncora, na Jangada geralmente se utiliza um grande ferro, daí o termo “Alevanta os Ferro” ou “Arreia os Ferro” que inclusive é mencionado no Fandango em suas canções e dramaturgia. O ferro é bastante pesado, é preciso de todo apoio do corpo para poder jogá-lo para longe, para isso os joelhos se flexionam bastante levando o corpo até o nível baixo, para pegar o ferro. A medida que os joelhos vão se estendendo, o corpo vai subindo aos poucos, nesse momento se faz um contra movimento para pegar impulso e jogar a âncora mais distante.

Os pescadores utilizam bastante cordas, tudo na jangada precisa ser amarrado para não cair caso ela vire ou devido a força dos ventos. Muitas são as amarrações que eles fazem. Para esse trabalho escolhi duas movimentações distintas que estão presentes no dia a dia da jangada. A primeira amarração das cordas acontece como se fizesse círculos com os braços, já as mãos vão abrindo e fechando conforme passam a corda. A segunda amarração também é circular, um braço fica parado segurando uma ponta da corda e o outro se movimenta em círculos, levando a corda pelo meio da mão, passando pelo cotovelo, até chegar na mão pelo outro lado. Esse movimento ocorre repetidas vezes até se findar a corda ou até ela ficar do tamanho desejado pelo pescador.

O último movimento escolhido foi o navegar, para executá-lo uma mão se posiciona à frente do corpo, segurando a corda que controla a vela. A outra mão está no leme, cujo braço se movimenta dependendo da direção a qual deseja ir. É um movimento difícil de fazer, pois para navegar nos mares é preciso entender que a sua instabilidade é que o conduz, e que nós vamos burlando o seu desenrolar para poder seguir. Não se movimenta em curvas e retas, é sempre uma ciência para saber para onde ir e como posso utilizar a natureza a meu favor.

Em todas essas ações de trabalho aprendidas, precisei adaptar para realizá-las em terra e sem os equipamentos da jangada. A figura abaixo dá acesso às imagens desse estudo, por meio do *QR CODE*.

**Figura 2 - QR-CODE: Corpo Embarcado: estudos em dança-trabalho**



Acervo da autora

Todo esse aprendizado me mostrou como a dança está inserida em nossa vida. Desenvolver um processo criativo, a partir de ações de trabalho, me fez perceber como a dança se faz presente em nosso cotidiano, na forma como acordamos, como limpamos a casa, como brincamos com os amigos, como trabalhamos.

### **Dança do mar, com o mar, para o mar**

Quando me dispus realizar essa experiência de conhecer essa Dança-Trabalho da pesca, o objetivo principal era estudar um certo conceito, de Corpo

Embarcado, buscando realizar um novo exercício coreográfico, agregando as movimentações estudadas ao solo que faz parte dramaturgicamente de um espetáculo maior, que possui suas próprias complexidades.

Paralelo ao aprendizado do trabalho pesqueiro, passei a realizar improvisações na praia, uma espécie de encontros dançantes com o mar, que aconteciam como um estudo conectivo do meu corpo com os corpos que compõem a praia. Nessas improvisações meu corpo estava sempre regado de duas referências: as ações de trabalho e as movimentações referentes à lemanjá.

Iemanjá, orixá feminino do Candomblé e da Umbanda, conhecida também como Rainha das Águas, é padroeira dos Pescadores e símbolo sagrado dos mares do Brasil. No solo do espetáculo, coloco o adereço de cabeça (Adê) de Iemanjá para entrar em cena, como signo sagrado dos mares. A movimentação coreográfica também se influenciou das gestualidades da dança desse orixá e a forma como sua imagem foi esculpida e desenhada com os braços ao longo do corpo e as palmas da mão para fora.

Sempre ao chegar na praia e ao finalizar o estudo conectivo passava um certo tempo nesta posição, apesar de não haver um movimento visível, internamente acontece uma movimentação que se relaciona às respirações: peitoral, intercostal e diafragmática; que além de gerar movimento são necessárias para uma preparação para esse momento, que exige de mim muita concentração. Quando encerro, ainda há movimentos de ondulações internas, que também estão relacionados com a respiração e com uma liberação da coluna vertebral, com se minimamente meus ossos e órgãos se desligassem e ficassem soltos dentro do corpo. Então, sutilmente o corpo continua a se mover, enquanto respira e se desconecta desse momento, que para mim é sagrado.

Ainda sobre a gestualidade de Iemanjá, utilizo um movimento de dança e deslocamento no espaço do orixá. A movimentação se inicia com a flexão de joelhos. Alternando o peso, à medida que toca o chão, esse toque tem a intenção de penetrar na areia, como uma agulha transpassa um tecido. A partir de então, crio ondulações em meu corpo, inicialmente utilizando os braços, deixando reverberar no quadril. A movimentação é acionada a partir da respiração e se relaciona com o corpo sonoro do mar e o corpo das águas.

A última referência de Iemanjá é a gestualidade do seu banho nas águas. No gesto de banhar-se, os braços saem das proximidades do centro do corpo e elevam-se até o topo da cabeça, finalizando quando às mãos chegam próximas ao rosto. A coluna sofre uma pequena inclinação para trás, ocasionando uma flexão de joelhos e um movimento de extensão em um pé, que fica na meia ponta enquanto o outro permanece plano no chão, contribuindo com o equilíbrio.

Com o corpo carregado de referências, me sentia mais inserida no meu processo criativo, que precisava ser consciente, apesar de lidar com questões subjetivas. Para isso, era preciso muita concentração, estar na praia como se estivesse em uma sala de ensaio, encarando a natureza como parceiro de dança. Apesar de mencionar que este trabalho é um solo, eu nunca danço sozinha.

Quando estava improvisando na praia, senti que muitas são as conexões possíveis com o ambiente, todos os elementos ao meu redor exercem uma forte influência sobre como se dá o movimento no espaço e no tempo, sendo impossível partilhar somente em palavras e imagens todas essas conexões, pois as vezes as palavras não dão conta do todo. É realmente delicado e muito subjetivo o partilhar de um processo criativo, principalmente quando se leva em consideração a corporeidade do sol, por exemplo. Antes de tudo preciso saber compartilhar o que é sobrenatural.

A experiência de dançar na areia é corporalmente difícil pela resistência necessária ao corpo para dançar em solo instável. É indispensável, antes de qualquer proposta criativa, aprender a dançar com a instabilidade. Também é preciso saber lidar com a concentração, pois a sonoridade do lugar causa um impacto no tempo e no espaço, por exemplo, era normal sentir que eu estava só e isso me fazia desconectar com o que havia ao meu redor. Isso, dá uma sensação de “olhar para dentro”, entretanto pode nos fazer mergulhar em um abismo profundo de pensamentos, e nos fazer perder as conexões reais com os corpos do ambiente.

Ao chegar na praia, primeiramente me conectava com o som ao redor, e escolhia um elemento para construir uma relação e perceber como isso reverberava em meu corpo. Depois de um tempo, começava a construir o balanço da praia (ondas e do vento) ali, na areia quente, a partir do conjunto de

movimentos de flexões e extensões vindo do joelho/fêmur, da região do quadril/costelas/centro do corpo e nos braços, dedos. Os deslocamentos aconteciam geralmente aos poucos, passando por pequenos e grandes deslocamentos, trabalhando ainda no eixo e ao redor do corpo, sem transitar por outros espaços.

Quando a busca do movimento se iniciava a partir da sonoridade do mar, seu ir e vir e quebrar das ondas, meu corpo trabalhava causando desequilíbrios, tensões, ou pequenas quedas. Tentava acompanhar ao máximo somente ouvindo, mas sentia dificuldade de seguir, pela inconstância do tempo da sonoridade do mar e do despencar das ondas, na medida que eu acompanhava eu sentia a necessidade de criar minhas próprias ondas e de encontrar esse mar, como duas correntes de águas que se encontram.

As relações construídas entre meu corpo e o sol foram diferentes a cada minuto, pois o sol de 9 horas da manhã é bem diferente das 10 horas. Se você está exposto ao sol, você nota a mudança com a forma que sua pele sente o tocar do calor e em como seus olhos ficam olhando o ambiente. Pelo tempo, preferi me concentrar pela manhã, geralmente das 8 às 10 ou 11 horas, tempo máximo que conseguia ficar ao sol.

A cada improvisação, ia me libertando da tentativa de acompanhar a sonoridade da praia e fui construindo uma própria. Acrescentava os movimentos de lemanjá, espirais e continuava misturando os corpos, as sensações, até que eu começava a me relacionar com o corpo do tempo, que na verdade é um olhar para si, que antes estava completamente envolvido naquela dança, que não é um solo, pois se trata de uma dança de relações entre corpos. A relação com o tempo vinha de dentro para fora, vinha das dores nos joelhos, das tensões extras causadas por algum movimento, da fadiga muscular, da respiração cansada. Quando esse momento chegava, primeiramente eu lutava contra ele, depois eu comecei a entender que era hora de me distanciar e finalizar. Mas esse tempo é como as ondas do mar, não tem hora certa para despencar, não tem linha contínua. A intenção é que, a cada vez que se dança, mais relações com ele criamos.

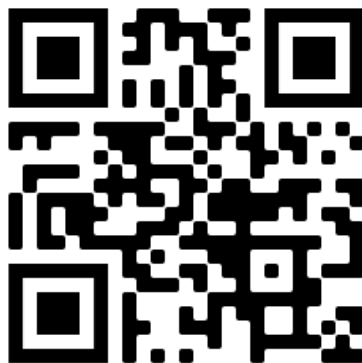
É incrível como o tempo muda próximo ao mar. O som do vento, do mar, a sensação do sol tocando a nossa pele, mudou meu estado de ser, ali naquele momento. Me senti pequena em meio a uma imensidão, me senti uma gota do

oceano, um raio solar que toca outros corpos, uma partícula de poeira do universo que fortalece e é fortalecida pela sagrada terra mãe.

O improviso na Jangada aconteceu meses depois, e após muitas conversas com pescadores sobre seus movimentos de trabalho. Após Cláudio ensinar um pouco sobre os movimentos e conversar bastante sobre aventuras vividas mar adentro, decidi fazer um improviso na jangada. Nesse momento eu estava cheia de informações precisando ser experimentadas ali, a vontade de dançar se misturava com o medo. Enquanto tudo isso acontecia internamente, externamente eu começava meus primeiros movimentos, como o vento era muito forte e o sol também, iniciei minha relação com esses dois elementos. Mantive os joelhos sempre flexionados e sempre buscando equilíbrio. Gradativamente comecei a incluir os movimentos aprendidos com Cláudio e Isaque, à medida que me conectava com o universo ao meu redor.

A Figura 3 traz um QR CODE que dá acesso ao vídeo que faz um registro das improvisações realizadas tanto na beira da praia, como na jangada sob o mar.

**Figura 3 – Improvisações na beira da praia e no mar do Mucuripe**



**Fonte: Acervo da Autora**

Após o processo da praia, voltei para as salas de ensaio, iniciando praticamente um novo estudo, transportando as sensações e vivências com a praia para o palco. Foi durante esse estudo que percebi que esse exercício coreográfico que nasceu e se potencializou na improvisação, não poderia ser diferente nesse novo processo.

Cheguei nesse lugar, que não é mais no Mucuripe, mas de certa forma faz parte dele. Meu corpo abraçou aquele mar, da mesma forma que ele tem me abraçado. Me sinto abençoada por São Pedro e Iemanjá por ter vivenciado minha *dança-navegação* pelos infinitos mares.

### Considerações finais

Durante essa pesquisa, pude observar e principalmente sentir que a dança está presente no corpo de todos os indivíduos, por mais que muitos não saibam disso. Mas é perceptível que um movimento repetitivo pode tornar-se dança, por exemplo. No mar, a sensação de trabalho mistura-se com a sensação de imensidão, de que somos um grão de areia em comparação ao universo imenso a nossa volta. Em minha pesquisa e vivência percebi que o trabalho do mar não só dança porque executa movimentos, mas principalmente porque na jangada nos tornamos frágeis e fortes ao mesmo tempo. No mar, dançamos porque lidamos com diferentes sentimentos que se modificam a partir de cada movimento, cada sensação da pele ao sol e cada gota de suor. É no corpo dos embarcados que o trabalho dança.

### Referências

DELEUZE, G. **Espinosa: Filosofia Prática**. Tradução D. Lins e F. P. Lins. São Paulo: Escuta, 2002.

NUNES, S. M. **O corpo do ator em ação**. In> GREINER, Christine; AMORIM, Claudia. (orgs). *Leituras do Corpo*. São Paulo: Annablume, 2003.

PIMENTEL, A. de A. **Fandango**. João Pessoa: Governo do Estado da Paraíba / Sub-Secretaria de Cultura / Fundo do Incentivo à Cultura Augusto dos Anjos, 2005.

SANT'ANNA, D. B. **Horizontes do Corpo**. In> BUENO, Maria Lucia; CASTRO, Ana Lucia (Orgs). *Corpo, território da cultura*. São Paulo: Annablume, 2005.

**“ANTES DE FAZER AS SUAS DANÇAS, IAM FAZER OS SEUS AGRADOS”:  
CORPO E RITUAL NA LINHA DE PRETAS-VELHAS E PRETOS-VELHOS DE UMBANDA**

Jéssica Oliveira de Carvalho (UFPel)  
Thiago Silva de Amorim Jesus (UFPel)

“Bahia, ô África, vem cá vem nos ajudar... Força baiana, força africana, força divina: vem cá, vem nos ajudar”<sup>116</sup>... É com esta reza-pedido que inicio o presente texto; invocando minha/nossa ancestralidade para nos abençoar e abrir os caminhos para essa pesquisa. O presente trabalho versa<sup>117</sup> sobre as corporeidades percebidas e investigadas na linha de pretos/as-velhos/as que acontecem nos Rituais da Religião de Umbanda dentro do Centro Espiritualista de Umbanda Ogum Sete Espadas, localizado na cidade de Pelotas, Rio Grande do Sul.

**Figura 1 - Registro da Sessão com Pretos-Velhos de Umbanda (2017)**



**Fonte: Arquivo pessoal dos pesquisadores**

<sup>116</sup> Cabe ressaltar que o título é um trecho de uma fala da Preta-Velha retirados dos vídeos que foram feitos para a coleta de dados.

<sup>117</sup> O presente trabalho é recorte e desdobramento da monografia de graduação no Curso de Dança – Licenciatura da UFPEL intitulada “Chagas Abertas: os corpos nos rituais de Umbanda”, defendida em 2018. Link de acesso do arquivo, acessado em 23/09/2020, disponível em: [https://wp.ufpel.edu.br/dan/ca/files/2018/03/TCC\\_CHAGAS-ABERTAS-o-corpo-nos-rituais-de-Umbanda-J%C3%89SSICA.pdf](https://wp.ufpel.edu.br/dan/ca/files/2018/03/TCC_CHAGAS-ABERTAS-o-corpo-nos-rituais-de-Umbanda-J%C3%89SSICA.pdf)



A motivação inicial para escrever esse trabalho circular em torno da seguinte indagação: Quais corporeidades são percebidas nos Rituais da Linha de Pretos-Velhos e Pretas-Velhas que acontecem durante os encontros religiosos do Centro Espiritualista de Umbanda Ogum Sete Espadas? Meu percurso de investigação neste tema se iniciou na graduação em Dança e me acompanha atualmente, na pós-graduação, como aluna do Mestrado em Artes Visuais (PPGAV-UFPel).

Dadas as condições políticas impressas nesses tempos, a presente abordagem se torna urgente e necessária, de modo a saudar e exaltar esse Povo que carrega em seus fazeres a mandinga, ancestralidade e os saberes provenientes de África. O que nos tempos atuais, pode-se dizer, não são bem-vindos.

*Adorei as Almas!*

Saudação do Povo de Preto-velho

Como nos trouxe Zélio Fernandino de Moraes (anunciador da Umbanda), por conta dos caboclos e pretos-velhos é que a Umbanda se originou. Eram considerados espíritos pouco evoluídos, de “pouca luz e baixa vibração” para a Doutrina Espírita Kardequiana, sem merecer lugar no plano espiritual e, por isso, não tinham, nos centros espíritas tradicionais, espaço para se manifestarem.

Encontraram na/com a Umbanda, por sua vez, um ambiente de expressão e aceitação, contexto que apresenta outro entendimento sobre esses espíritos e, então, ali acabaram se manifestando e permanecendo.

*Identificados como divindades de uma luz sem tamanho, por toda trajetória dolorosa que tiveram e mesmo assim grandiosa por trabalharem como possível a fé deles. As características dos Pretos e Pretas-velhas são de avós que ajudam os seus netos paciosos a vencer os obstáculos da vida. Eles são chamados de grandes psicólogos na terreira em estudo. Tem arquétipo de pessoas bem idosas, que andam abaixados, que sentem dores nas costas e possuem dificuldade para andar. (CARVALHO, 2018, p. 64).*

Os/as pretos-velhos/as representam os praticantes de religiões vindas de África que vieram encarcerados em navios negreiros. Podem, também, ser

espíritos que não necessariamente vieram do continente africano, tampouco tenha sido negro/a e/ou escravizado/a no Brasil, mas que, por afinidades e semelhanças a estes traços, é que se aproximaram dessa linha da Umbanda, conectando-se à essa luz e a essa energia.

Também são enviados dos Orixás, assim como diversos espíritos de trabalho que atuam na Religião Brasileira da Umbanda. Essa ligação com os orixás reflete nas especificidades de cada entidade, indo ao encontro dos seus conhecimentos, mandingas que gostam de fazer e narrativas que compõem o ethos dessa falange de entidades. Elas/es têm o domínio de benzeduras, conhecimento de ervas, práticas de rezas e remetem a uma energia que está puramente conectada com a ancestralidade, inclusive lhe representa, e por isso é de força muito marcante, porém sem tanta agitação.

Gostam de comer “picó” (frango), “quindum” (quindim), “mindin” (amendoim), linguiçinha, pipoca e rapadura, por exemplo. Para eles e elas, as pessoas são seus filhos e filhas, e essa aproximação se desdobra com o modo delas/deles agirem na terra, sempre com uma palavra de conforto, um colo de avó, a sabedoria de um avô, além da humildade que carregam nas costas, por isso o peso e a curvatura.

Eles/as se apresentam nesse arquétipo e trazem consigo as características que serão discutidas mais à frente nas descrições dos diferentes ritos. Vale lembrar que a Umbanda, assim como todas as religiões afro-descendentes, estão vivas hoje em virtude da resiliência, do mistério e segredo que nossos ancestrais mantiveram para continuar exercendo sua fé de maneiras diferentes.

*Que muitos, na realidade, começaram as coisas dos negros, que acham que os negros iam fazer um agrado, quando antes de fazerem as suas danças, iam fazer os seus agrados a São Sebastião. Existia uma casinha e ali estava arriado São Sebastião e embaixo de São Sebastião tinha uma casinha e cada um de nós que faziam as suas danças para agradar aos brancos, que faziam suas rezas, nós fazíamos os pedidos e colocávamos embaixo de São Sebastião que é Oxóssi para aqueles que não conhece. Nós colocávamos os pedidos, invocávamos aos Orixás, invocávamos a cada um: de Oxalá a Bara. (fala da preta velha, realizada no dia 18/11/2017).*

O trecho acima ilustra, literalmente, como nossos ancestrais faziam o possível para manter suas rezas. E são eles e elas, ou seus enviados, que se manifestam hoje com o nome de pretas/os-velhas/os na Umbanda.

**Figura 2 - Pensa numa estrada longa, zífió**



**Fonte: Arquivo pessoal dos pesquisadores**

O caminho metodológico que orientou a investigação foi a (auto)etnografia, pois, enquanto sujeito e investigadora do estudo, vivi e vivo o ambiente de forma bastante intensa, optando pela escrita em primeira pessoa. Assumo, no transcurso deste movimento investigativo e mesmo da escrita, que os relatos da pesquisadora e da participante do ritual se atravessam. Sobre este tipo de pesquisa, Dantas “*Destaca o caráter particular da pesquisa etnográfica em dança, pois a etnografia da dança é única entre outros tipos de etnografia porque é necessariamente ancorada no corpo e na experiência do corpo, ao invés de basear-se em textos, artefatos ou abstrações.*” (DANTAS, 2006, p. 171)

Ou seja, é o olhar do corpo, para o corpo, com o corpo, no corpo e(m) movimento que orienta as percepções e investigações que circunscrevem a pesquisa a que me proponho. Santos e Biancalana (2017) mencionam: “(...) a etnografia tem origem nas ciências sociais e é entendida como método de pesquisa que valoriza a dimensão sociocultural dos acontecimentos estudados. (*idem*, p. 85) E ainda complementam: “o saber da experiência é um saber

particular, subjetivo, relativo, contingente, pessoal”, elementos que também fundamentam a autoetnografia”. (*idem*, p. 88)

A adoção desta abordagem epistemo-metodológica reconhece meu pertencimento ao contexto, enquanto filha da casa de religião, participante da corrente mediúnic, médium de incorporação, além de pesquisadora, encarando a minha íntima relação com o campo de forma natural. Ainda a esse respeito, recorro ao instrumento da participação-observante, que ressignifica minha posição de pertencimento no estudo, conforme lembra Mônica Dantas (2016).

Os estudos de antropologia da dança (entre outros, através de CAMARGO, 2015) também se atravessam neste percurso, uma vez que se somam à minha trajetória enquanto pesquisadora desde a graduação. A antropologia da dança contribui, entre outros fatores, com possibilidades de problematizar e desvendar aspectos do Folclore de Religião, ao investigar a condição de corpo e(m) movimento no âmbito cultural de uma comunidade específica.

Utilizando-me ainda de instrumentos como os registros audiovisuais dos rituais, realizados no segundo semestre de 2018 (julho a novembro daquele ano), bem como meu diário de bordo, artefato que me acompanhava nessas observações e antes e depois delas, durante todo o percurso.

Também foram realizadas entrevistas semi-estruturadas com os Cacicques (regentes, líderes espirituais) do referido Centro de Umbanda. Foi um passo importante para chegar nas observações dos rituais e focar especificamente no que eu procurava e analisava: o corpo, o movimento, a dança.

### **O movimento do/no corpo: rituais liminares, preliminares e pós liminares no Terreiro de Umbanda**

Chegamos no ponto que versa sobre os ritos e para isso vou utilizar a separação que Van Gennep estabeleceu para estudar esses rituais e o corpo e(m) movimento nos rituais umbandistas do terreiro Ogum Sete Espadas. “Em termos gerais, de acordo com Gennep, os ritos de passagem podem ser decompostos em ritos de separação (preliminares) do mundo anterior, de

margem (liminares) e de agregação (pós-liminares) ao novo mundo.” (LUDORF e SILVA, 2012, p. 1110).

Esta divisão aponta caminhos para o estudo macro dos rituais de passagem, e uma perspectiva micro, que é a que vamos focar aqui, de modo a perceber as características dos ritos de Umbanda da linha Pretos-Velhos e Pretas-Velhas, antes, durante e depois.

São identificados como Rituais Preliminares (rito de separação do mundo cotidiano para Van Gennepe), aqueles que acontecem antes do início efetivo da sessão religiosa e que podem ser considerados preparatórios para o encontro propriamente dito.

A limpeza física do terreiro é uma importante ação que demarca o início dos rituais preliminares, juntamente como a limpeza das imagens que ficam no Congá<sup>118</sup> e a troca de bebidas e velas naquele ambiente de realização do encontro religioso. Fazem parte do dia de realização do ritual da Linha de Pretos-Velhos e Pretas-Velhas, os seguintes ritos preliminares:

1) Banho de descarga: banhos de descarga são, normalmente, águas batizadas com ervas ou algum outro tipo de flor e/ou fluídos que atuam como limpadores da energia carnal/espiritual que não são consideradas benignas;

2) Bater cabeça: O rito chamado de “bater cabeça” é realizado após a permissão dos Caciques; é uma ação onde as pessoas participantes se ajoelham e encostam na sua cabeça no piso do terreiro, podendo ser em almofadas e até mesmo o próprio Congá. É um gesto que representa respeito e pedido de licença para iniciar os rituais;

3) Adentrar o terreiro: Para entrar no espaço do terreiro, é necessário retirar os calçados, de modo a ingressar no solo sagrado. Todos/as se dispõem no semicírculo, voltados frontalmente para o Congá, tendo os dirigentes espirituais no centro da roda (meio círculo);

4) Aquecimento corporal: No início do trabalho, é feito algum tipo de alongamento e aquecimento do corpo, principalmente no inverno. Este momento já foi liderado por mim em alguns momentos, mas hoje essa prática não é mais feita.;

---

<sup>118</sup> Conga é onde ficam as imagens, velas e oferendas para as Imagens que representam as entidades que atuam espiritualmente no terreiro. Também pode ser considerado um altar.

5) Traje Religioso: Faz-se necessária a utilização de roupas específicas para participar do rito (via de regra, saias rodadas com armação para mulheres e calça e blusa para homens, respeitando-se a identificação de gênero de cada pessoa). Na linha dos/as pretos/as velhos/as, normalmente, usam-se roupas de tonalidade xadrez, da cor de preferência das entidades, por vezes vinculada ao Orixá de enviação. Bengalas, chapéu de palha para os “vôs” e turbantes para as “vós” são itens para completar o vestuário, todos vinculados aos afazeres deles como encarnados<sup>119</sup>. Usam também uma guia grande, prioritariamente de “lágrimas de nossa senhora”.

É importante considerar que, a evolução espiritual se dá com o entendimento e esclarecimento de práticas religiosas, e isso se dá, também, frequentando o terreiro em dias que não haverá os rituais propriamente ditos. Nesta casa, consideram-se a limpeza física e relacionamento interpessoal tão importante quanto as outras práticas rituais. Na verdade, isso representa alguns dos princípios dessa religião, uma vez que se acredita que Ser Umbandista é uma prática de tempo integral da existência encarnatória, não somente dentro dos rituais específicos.

O ritual que vai finalizar esse conjunto de ações preliminares reside nas falas dos Caciques do Terreiro. Deste modo, temos...

6) Acomodação da assistência: “A assistência se acomoda, os Caciques desejam boa noite e direcionam algumas palavras. Deseja-se a todos um ótimo trabalho, deslocando-se para o centro da roda.” (CARVALHO, 2018, p. 79). Nesse momento, os praticantes, dirigentes e fiéis começam a entrar em um outro estado de consciência e energia, bem como o “desligamento” do plano terreno para a conexão do plano astral; efetivamente, encerra-se o momento preliminar e inicia-se a próxima etapa do encontro, a dos ritos liminares.

Os Rituais Liminares (considerado a margem para Van Genep, pois acontece num espaço-tempo específico com ações, gestos e movimentos, distantes do habitual) no contexto deste estudo, são considerados os acontecimentos rituais durante a sessão religiosas. Assim, temos:

---

<sup>119</sup> A Umbanda acredita na reencarnação, a morte como uma passagem de um plano para o outro, nesse caso encarnado é um espírito que vive na terra.

1) Abertura dos Trabalhos: Trata-se do momento em que os participantes fazem as rezas, cantam pontos<sup>120</sup> voltados para o congá e assim podem dar desenvolvimento ao ritual. É feita a reza de Ogum, seguida do Hino da Umbanda e demais pontos específicos para cada Orixá, e finalizados com os pontos de cada Linha da Umbanda trabalhada no Terreiro.

Em tal momento, existem de fato movimentos coletivos previamente determinados, relativos a alguns pontos existentes, como no ponto de Oxalá, onde todos os participantes ajoelham-se para louvar a este Orixá. Nesse momento, não há toque de tambor, apenas palmas e vozes. Todos os outros são seguidos de um balanço no ritmo do ponto, acompanhado de palmas, mantendo o semicírculo voltado ao Congá.

No ponto de Preta-velha, especificamente no trecho “*Embala eu babá, embala eu... Embala eu babá, embala eu*”, todos fazem um gesto de ninar/balançar uma criança, retornando seguidamente para as palmas. A cada mudança de ponto da sequência dos trabalhos religiosos, acontecem saudações específicas que cada participante faz conforme identifica-se, tendo como primazia as mãos encostando ao chão como forma de pedir licença e esfregando as palmas das palmas rapidamente, num gesto de saudação e reverência.

2) Incorporações mediúnicas - Caciques: Os médiuns ajoelham-se para a chegada das entidades espirituais recebidas pelos Caciques do Terreiro, entoando pontos e batendo palmas. É interessante mencionar que, nesse momento, a disposição do semicírculo permanece, todavia, a corrente mediúnica volta-se, então, para o centro dessa espacialidade. Uma vez que a entidade “chega na terra”, ou seja, incorpora no médium, todos estão liberados para ficar em pé e voltar a cantar os pontos. O gesto de ajoelhar é entendido como humildade e respeito àquele ser de luz que acaba de chegar naquele espaço; os médiuns também fazem gestos de saudação além de esfregar as mãos, fazem seus cumprimentos de forma particular. Eu, normalmente, coloco a cabeça no chão e levo a mão no chão depois ao coração, por exemplo.

3) Incorporações mediúnicas – Corrente de Médiuns: Por ordem, de tempo de casa, os médiuns vão desenvolvendo sua gira para a chegada de

---

<sup>120</sup> Ponto/s cantado/s são canções vocalizadas, normalmente, acompanhadas de tambor ou sino, onde servem de chamada para o povo espiritual.

suas entidades. É formado um semicírculo dentro primeiro, organizado apenas com bancos, onde as entidades que vão incorporando sentam-se nesses lugares.

4) Rezas: As bebidas são servidas, os pontos são cantados e podem ser “puxados” (solicitados, entoados) por qualquer médium da corrente. Os/as pretos/as fazem suas rezas, cultuam seus patuás, realizam seus movimentos sentados acompanhados de suas bengalas.

5) Passe energético: Inicia-se o passe<sup>121</sup>. O passe é gratuito (invocando mais uma diretriz da Umbanda, a da caridade) e destinado às pessoas frequentadoras do lugar, independente da procedência. O passe é organizado pelos médiuns da corrente religiosa, e vão sendo chamadas, uma a uma, todas as pessoas que desejarem participar deste momento. Elas são direcionadas para dentro do terreiro, sem seus calçados, e esses escolhem com quem irão tomar seu passe.

6) Bênção e partilha do alimento: Logo após, são servidas as comidas preparadas para este encontro, em uma mesa criada ao centro desse ambiente, no piso da casa de religião. Uma toalha é estendida para receber as bandejas. Os cambonos (assistentes do ritual e médiuns em desenvolvimento) vão servindo um a um e se alimentam. Comumente, os alimentos são compartilhados com a assistência após se alimentarem.

7) Gira de desenvolvimento: Em seguida, acontece a gira de desenvolvimento que é o momento de desenvolvimento mediúnico, propriamente dito, dos cambonos, de quem faz parte da segunda corrente e dos tamboreiros (percussionistas que performam os/nos instrumentos durante o trabalho religioso).

8) Danças das Pretas-Velhas e dos Pretos-Velhos: As entidades que estão no trabalho fazem suas danças (quando é o caso), em sua maioria, sozinhas e/ou com o apoio da bengala, o que faz deste objeto a extensão do seu corpo e(m) movimento. Habitualmente, esta movimentação é realizada girando e pontuando a bengala no chão ou com movimentos diversos de membros inferiores. Há uma nítida transferência de peso nas pernas e com

---

<sup>121</sup> Passe é o movimento que as pessoas frequentadoras do lugar recebem um conforto e uma orientação para sua vida, conforme desejar.



movimentos pesados, majoritariamente no plano médio, pois são entidades de arquétipo envelhecido.

*Cacique Paulo diz sobre a dança dos Pretos-velhos que ela não é tão enérgica, ela é feita mais devagar com passos menores e cinesfera de pequena para média. Passam a maioria do tempo sentados, mas, caso eles levantem para dançar, assim que terminam, retornam imediatamente para seus bancos para sentarem-se. (CARVALHO, 2018, p. 85).*

Não costumam firmar-se à frente do tambor ininterruptamente, mas pode ocorrer. As danças acontecem no círculo formado, às vezes no próprio lugar, às vezes mais ao centro da roda. Como mencionado por um dos Caciques, essas entidades costumam ficar mais tempo sentadas, porém, quando dançam, fazem os seus movimentos (prioritariamente) individuais e, em seguida, voltam para os seus bancos.

Existe o momento da dança em conjunto que se dá, geralmente, no ponto “*Hoje tem alegria*”, mas que podem se estender em outros pontos, de acordo com o trabalho que estiver sendo realizado pelas entidades. Em tal momento, as/os Pretas-velhas/os fazem um círculo, batendo a bengala no chão, indo para frente ou para trás, ou de um lado para o outro, normalmente, em uma marcação rítmica de contratempo.

Percebi, ao longo do tempo de investigação em campo, que “os vós” e “as vós” acabam ficando realmente mais tempo no mesmo lugar, ou seja, em seus bancos (diferente do que presenciei em outras Linhas de Umbanda). Mesmo assim, não ficam imóveis; utilizam a movimentação do tronco e membros superiores de acordo com o ritmo do ponto tocado e também utilizam as batidas dos pés do chão, assim como a bengala que fica na mão deles/as, aparentemente a favor do pulso do ponto tocado, intrínseco a esses movimentos as/os Pretas/os fazem seus trabalhos mediúnicos.

Outra marca das danças desta linha é a grande utilização da bengala, que além de auxiliar no deslocamento, é usada também como projeção de suas movimentações. “Os médiuns que incorporam Pretos-velhos já se curvam na hora da gira, segurando a saia e colocando as mãos nas costas”, por vezes (*idem*, 2018, p. 91). É um instrumento que auxilia na mobilidade da entidade e seu arquétipo.

9) “Bater cabeça e Fala Final”: O ritual que demarca o fim dos ritos liminares é o ato de “Bater cabeça” e por conseguinte a fala de finalização do ritual vinda dos caciques

*Os Caciques batem cabeça e em seguida liberam para que os filhos o façam. De dois em dois vão batendo cabeça e retornando aos seus lugares e por último os Ogãs. (...) Assim que todos baterem a cabeça um dos Caciques dá alguma orientação, se necessária, e liberam os filhos para arrumações e organizações para saírem. (CARVALHO, 2018, p. 83).*

Passados os ritos liminares, o último momento do ritual religioso de Umbanda envolve os chamados “rituais pós-liminares”. Estes, por sua vez, decretam os ritos de encerramento da sessão, como uma espécie de retorno para a vida normal, após as transformações vivenciadas em dado encontro. Retorna-se à vida cotidiana com as transformações e limpeza espiritual que aconteceram no ritual, tanto no passe como ao longo do trabalho.

Algumas ações são retomadas e acontecem de modo recorrente nos momentos de rituais pós-liminares, são compreendidos, para Van Genep, como ritos onde as pessoas começam a retornar a vida cotidiana, mas carregando as marcas e influências dos ritos anteriores, seria um retorno à vida normal:

1) “Limpeza do espaço”: a limpeza física do espaço do terreiro é feita novamente. São lavadas as louças usadas nos rituais, isso inclui guardar objetos e demais materiais para manter a cozinha e demais ambientes organizados. O banheiro social também é limpo novamente e feito as organizações necessárias. O chão é varrido novamente (sempre do fundo da terreira em direção à porta), incluindo-se os diferentes ambientes que compõem todo o espaço: cozinha, assistência, terreiro, sala de apoio e banheiro.

2) Acomodação de acessórios ritualísticos: Acontece a acomodação de alguns objetos usados durante os rituais como os chapéus e bengalas. Os bancos que ficam guardados em outro espaço, para onde retornam no fim dos trabalhos. Os bancos utilizados pela assistência ficam reajustados um por cima do outro até o próximo rito.

3) “Troca de vestuário”: As vestimentas de trabalho são trocadas para as roupas civis, do dia-a-dia. Algumas pessoas fazem isso imediatamente, outras

quando chegam em casa, mas é certo de que essas roupas são utilizadas apenas para o ritual e não são usadas durante a vida cotidiana. É correto lembrar que essas vestes são escolhidas pelas entidades, então entendemos que elas pertencem a elas; por isso, temos cuidado e zelo ao utilizá-las.

5) “Desfecho”: As luzes são desligadas e as pessoas vão se retirando do ambiente. Em seguida, as portas do Centro de Umbanda são fechadas sem restar mais ninguém naquele lugar. O ato que encerra por definitivo o ritual, segundo o meu olhar, é quando retornasse a mesa de atendimento da Cacique ao centro da terreira”. (CARVALHO, 2018, p. 84) Parece ser um objeto que significa o cotidiano do terreiro, onde a Cacique Ana faz seus atendimentos particulares no baralho cigano. A mesa e as cadeiras são postas ao centro do salão do terreiro e ali finda os rituais voltando a cena cotidiana.

É neste momento que o ciclo se completa, quando retorna-se à rotina daquele espaço até chegar o momento de iniciar um novo ciclo para a realização de um novo trabalho mediúnic e espiritual. Este rito pós-liminar é que determina a conclusão desta etapa ritual de passagem.

### **Desdobramentos do rito-corpo**

***Figura 3: Gira de Pretos-Velhos e Pretas-Velhas de Umbanda (2017)***



***Fonte: Arquivo pessoal dos pesquisadores***

Considero importante deixar registrado que, a meu ver/estar, estas danças não acontecem somente nos rituais e não só com entidades. Entendo que o todo está em movimento, a corrente está dançando com entidades em

terra ou não, ou seja, é uma religião que preza pelo corpo e(m) movimento, ou seja, os corpos dançantes pertencem à natureza da própria Umbanda. Inclusive a dança é considerada um ritual de limpeza do espírito/carne.

Por consequência uma das considerações mais importantes do estudo me leva a refletir sobre a minha percepção acerca da condição performática inerente àqueles ritos aqui mencionados. Por vezes, os rituais religiosos realizados pareciam performances cênicas, de caráter fundamentalmente corporal, ou que poderiam vir a tornar-se. Assumo que neste aspecto fala um pouco mais alto minha condição de artista da dança e pesquisadora desta. Todavia, não posso deixar de mencionar que percebo uma forte potência coreográfica existente no terreiro; sequências de gestos remetem a partituras de movimento que me levam a fruí-las à semelhança de outras situações cênico-perfomáticas.

Com isso, remeto-me ao pensamento de Richard Schechner, quando este associa o conceito de performance ao conceito de ritual. Neste caso, ele entende o ritual como performance e performance como ritual, por conta de suas características e modo de ação. O que me leva a projetar um desdobramento desta investigação que estou estudando neste momento: quando o ritual torna-se performance, que é o que pretendo dar sequência a partir de então na pós-graduação.

Esse desdobramento se deu mediante uma necessidade minha de artista em transformar a minha pesquisa acadêmica em uma pesquisa artística de performance ou, mais especificamente, uma pesquisa etno-perfomática. Para além do estudo sobre a corporeidade ritual da Linha de Pretos-Velhos e Pretas-Velhas, passo a dirigir meus olhares agora à Linhas de Caboclas e Caboclos de Umbanda.

Não há como negar que apesar e nitidamente o ambiente ser religioso, umbandistas, que carrega suas matrizes, existe um lugar determinado pelos gestos, pelos movimentos... pelas danças. E que esse dançar é relevante para o espaço, visto que, durante as entrevistas foram ditas tais palavras, onde se assume e se considera o dançar ritual neste ambiente.

Fui e sou afetada pela imensa complexidade de corpo vivenciado em sua plenitude durante o ritual religioso de Umbanda. De certa forma, fica cada vez mais explícito para mim que a união desse sujeito que somos, em perspectiva

holística (o corpo, o espírito, a cognição etc.), diferente da separação e hierarquização de fundo platônico-cartesiano.

Em suma, destaco a importância de assumir o meu lugar de privilégio, como branca e mulher, ao falar ao realizar um estudo desta natureza, especialmente no que se refere à Linha dos Pretos-Velhos e Pretas-Velhas de Umbanda, ao considerar o cenário de ataques às vidas e culturas negras no mundo atualmente.

Reforço, por fim, a necessidade de poder abarcar e discutir academicamente sobre um Terreiro de Umbanda que carrega, por vezes, inúmeros estereótipos e preconceitos por parte daqueles que desconhecem o real sentido desta religião. Creio que o meu trabalho pode colaborar de alguma forma para o processo de difusão e valorização destas religiões historicamente marginalizadas.

Os desdobramentos mais pontuais foram dois videoartes um realizado como aluna especial na exposição somos o que fomos feita, no primeiro semestre do ano de 2019. Trabalho intitulado CHÃOPEGIRA<sup>122</sup>. Atualmente estou no processo de criação de uma performance, baseada nesse estudo, como já foi mencionado previamente, que é o trabalho chamado Experimento III que parte do processo que ainda irá se desdobrar.

## Referências

CAMARGO, G. **Antropologia da Dança III**. Florianópolis: Insular, 2015

CARVALHO, J. *Chagas Abertas: O corpo no ritual de Umbanda*. Trabalho de Conclusão de Curso, Dança Licenciatura, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2018.

DANTAS, M. F. Ancoradas no corpo, ancoradas na experiência: etnografia, autoetnografia e estudos em dança. **Urdimento**, Porto Alegre, v 2, n 27, 2016, p 168-183.

LÜDORF, S. M. A. e SILVA, C. A. GENNEP, A. V. Os ritos de passagem. 2. ed., Trad. Mariano Ferreira. Petrópolis: Vozes, 2011. **Pensar a Prática**, Goiânia, v. 15, n. 4, p. 821-1113, out./dez. 2012

SANTOS, C. M. dos e BIANCALANA, G. R. Autoetnografia: um caminho metodológico para a pesquisa em artes performativas. **Revista Aspas**. São Paulo: Universidade de São Paulo, v 7, n 2, 2017, 83-93f.

---

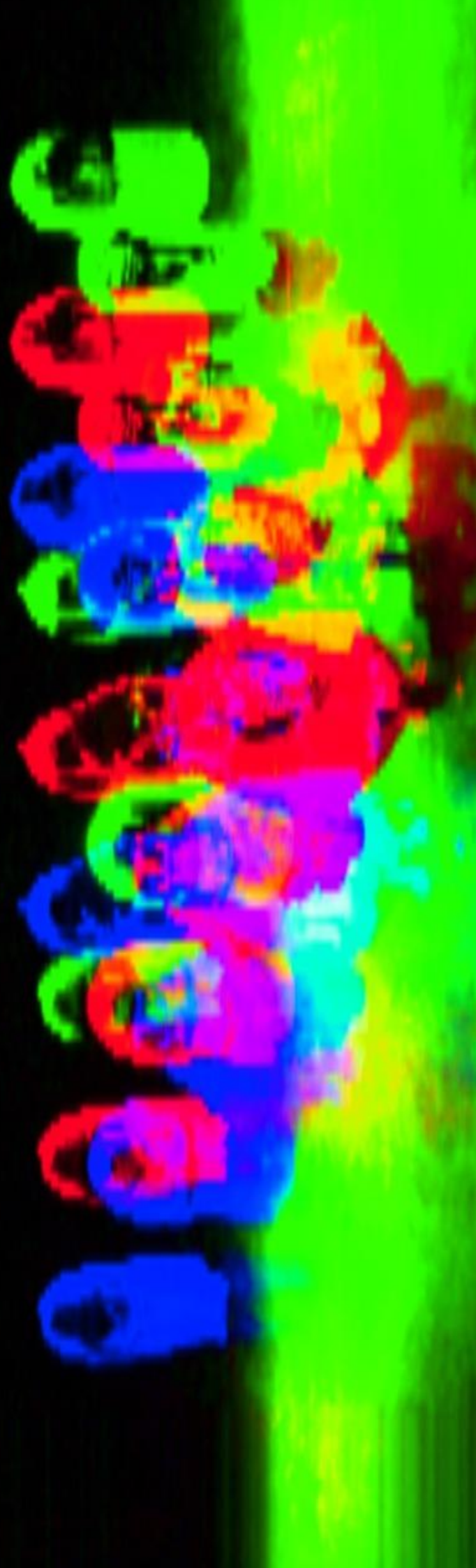
<sup>122</sup> Vídeoarte CHÃOPEGIRA Disponível em: <<https://youtu.be/u8txkxMk53I>> Acessado em 24 set 2020.

TURNER, V. **O processo ritual: estrutura e antiestrutura**. Petrópolis: Vozes, 1974.



EIXO 3

# INQUIETAÇÕES E PRÁTICAS ARTÍSTICO- EDUCACIONAIS





## **PEDAGOGIAS BRINCANTES: MEMÓRIAS E EXPERIÊNCIAS COMO FUNDAMENTOS DE BASE**

Juliana Manhães (UNIRIO)

Diante de um tempo paradoxal, de abundância e miséria, em que o global convive com o local, é preciso anunciar as possibilidades sem se iludir com sua capacidade de revelação. A metáfora da rede pode indicar caminhos em benefício do presente e do futuro, da formação de professores/educadores, desde que não se recusem outras propostas e nem se tornem panacéia a ser incorporada acriticamente por formadores que procurem alternativas ao já dito e feito. (MANHÃES, Luiz. 2004. p.99).

Este artigo tem como interesse uma reflexão sobre as dimensões pedagógicas e os fundamentos de base presentes neste tempo espiralar das festas e brincadeiras, que se repetem a partir de ciclos, que se restauram a partir de suas matrizes, firmando novas matrizes, dentro desse universo fértil das festividades das culturas populares afro e de povos originários. A conexão entre a natureza e o entrelaçamento das linguagens artísticas como o cantar, o dançar, o batucar, o atuar e o contar, nutrem-se desses diálogos e intercâmbios entre as partes de um todo complexo, firmado nas tranças e redes de saberes presentes nas brincadeiras de tradições brasileiras.

Tecer o pensamento pedagógico com estes saberes como fundamentos de base, é o mote da criação de singulares metodologias, que partem de tradições ancestrais, assim como de um movimento de resistência e uma necessidade potente de demarcar o protagonismo presente nas diásporas do continente africano, assim como de povos originários do Brasil, entrecruzando com relações sociais, históricas e artísticas. A visão entre o jeito de se relacionar com o tempo, a maneira de se posicionar no espaço, o valor do “comer e beber junto”, os materiais escolhidos para uso nas indumentárias, máscaras e acessórios, os personagens e ou figuras com seus simbolismos e os singulares trejeitos de dançar, andar e falar, trazem uma percepção única da aprendizagem que vem pelo cotidiano, a partir da vivência e observação incorporada, marcada na pele. Não no sentido do transe, mas sim de revelar um aprendizado que pulsa dentro do corpo, produzindo memórias e experiências vivenciadas no corpo em cruço, dos encontros e encruzilhadas.

Brincantes ou brincadores são aqueles que brincam, se divertem, são aqueles que tem o compromisso de “segurar e sustentar” a brincadeira ano a ano, são os integrantes dessa irmandade coletiva. Dentro da brincadeira representam os personagens, as figuras, alguns dominando na percussão dos tambores e na música, segurando o batuque durante toda a movimentação, outros criando e se inspirando pelas letras cantadas, as toadas e loas, assim como aqueles com o dom da dança e da movimentação, sustentando todo o movimento da brincadeira, que também pode ser chamado brinquedo, folguedo, é a manifestação coletiva, o ato festivo da cultura popular brasileira como um todo, em que circulam variadas linguagens artísticas.

As festas populares consolidam encontros, são momentos celebratórios de cumplicidade coletiva, estabelecendo relações criativas com as tradições herdadas, ligadas a estruturas que envolvem uma natureza simbólica, um tempo especial, o tempo do sagrado que remete a um passado, vive o momento presente e se sustenta através do ciclo festivo. A historiadora Mary Del Priore afirma que as festas são um “espaço de múltiplas trocas de olhares, de tantas leituras, ponte simbólica entre o mundo profano e o mundo sagrado” (1994, p. 27).

As festas possuem um poder incorporador, de reunir diversos segmentos da sociedade, possibilitando a criação de um espaço único, e seu valor está no tempo presente, remete-se a um passado e reexiste no futuro. Ser um festeiro significa integrar o tempo festivo a outro tempo, diferente do nosso cotidiano, um tempo circular, reversível, feito de memórias, que vive de ciclos. “Participar religiosamente de uma festa implica a saída da duração temporal “ordinária” e a reintegração no tempo mítico reatualizado pela própria festa” (ELÍADE, 1992, p. 64).

São espaços em que se reúnem muitas histórias de vida, de crença, de conhecimentos e repasses de geração a geração que vão instituindo possibilidades de redes na relação de ensino-aprendizagem, assim como do/a mestre/a com seus discípulos ou os educadores com os estudantes. Esse comportamento é apreendido através da observação dos mais velhos pelos mais novos, do “boca a boca”, a nossa memória oral, porém sempre brincando com um sentido próprio e presente exercido pela originalidade do/a brincante e mestre/a.

As festas fazem parte de um tempo sagrado, é um momento onde ressaltam outras realidades, construídas a partir de um passado remoto, imemorial, preservado através das culturas tradicionais. Este tempo sagrado é acessível, circular e recuperável – eterno presente mítico. É neste tempo que se fiam as festas com suas performances culturais, são esses enredamentos, que se transformam ano a ano, reafirmando suas crenças e valores.

Neste artigo não pretendo me delimitar a pensar uma dança ou um ritmo específico de uma determinada região, pois pretendo evidenciar que há fundamentos de base presentes e que se repetem em múltiplas tradições brasileiras afro-ameríndias, mas sem desmerecer a especificidade e riqueza de cada grupo tradicional, que fortalece determinada região, que reforça um jeito próprio e modo de fazer e ser com suas organizações e tessituras artísticas, com seus passos, gingas, gestos, cantos e instrumentos específicos. Importante destacar que o valor está amalgamado nessas experiências, na vivência dos locais festivos, no encontro, assim como, uma parte desse conhecimento encontra-se em documentários e músicas gravadas, além de livros, em que pesquisadores acadêmicos ou não, sejam mais incorporados nesses coletivos ou não, apresentam perspectivas daquele grupo e naquele tempo específico, abrindo os saberes, mas sem fechar-se no que ficou registrado, evidenciando que está em processo de transformação e assim se reinventando para as mudanças que se fazem presente, mas sempre cuidando de seus enraizamentos passados na perspectiva “é pra frente que se anda” como canta Ary Barroso, mas “dramatizando a relação pendular entre a lembrança e o esquecimento, a origem e a sua perda” no tempo espiralado da esfera do sagrado (MARTINS, Leda. 2003. p.71).

### **É hora de reunir, vamos *guarnicê*...**

O sopro do mestre traz o toque do apito, que ecoa indicando que é hora de reunir é tempo de *guarnicê*, nos bois do Maranhão simboliza o movimento coletivo de se juntar para começar a roda da brincadeira. Os badalos e sinos dos mascarados cazumbas, dos bois da baixada maranhense, tilintam e ressoam em bando, informando que o “bando” vai iniciar a brincadeira, e então inauguram o espaço sagrado com seu traçado dançante em zigue e zague,

costurando pelo simbolismo de seu movimento, o tempo do passado, do futuro e do presente, abrindo a roda e revelando esse lugar do “entre”, ponte do sagrado para o corpo festivo.

Este artigo se fez presente durante o 6º Congresso Científico Nacional dos Pesquisadores em Dança, que trouxe como tema “Quais danças estão por vir? Trânsitos, poéticas e políticas do corpo”, que aconteceu entre 16 e 18 de setembro de 2020. Agradeço a todos que aqui estiveram na organização desse Congresso ANDA, neste atípico ano pandêmico de 2020, assim como, dessa grande roda virtual, em tempos que o encontro é remoto e pelas plataformas digitais. E agradeço aos que não estão presentes, aos meus ancestrais, aos mestres e mestras vivos e aos que já partiram dessa dimensão terrestre. E aos parceiros de festa, dança, reflexões acadêmicas e criações, que compartilharam seus saberes e que neste momento, estou aqui para partilhar essas redes brincantes, que tem o prazer e o jogo do “aqui e agora”, como fundamentos de base para essas questões culturais vindas da cultura popular brasileira afro e de povos originários, e que tem como princípios, o diálogo, entre as redes artísticas, como já foi mencionado anteriormente e que traço mais um reforço e contorno.

O toque do batuque faz meus pés tocarem no chão e dialogarem com meus ancestrais, como afirma o filósofo congolês Bunseki Fukiaw, “o joelho é mensageiro”, eixo da terra, e para tal precisa estar flexionado, tecendo um equilíbrio desequilibrado como eixo, trazendo conteúdos de sabedoria ancestral, entre o céu e a terra, esse joelho dobrado e flexível, simboliza a potência da ginga e a força do se lançar ao desconhecido que o jogo e a dança revelam.

Dar destaque a importância das pedagogias de um corpo brincante é principalmente semear o calor da alegria, do prazer, da inspiração, do amor, da permissão à transgressão, a liberdade na criação, é quebrar com regras constituídas e instituir outras. É viver nesse entre que abre espaço para novas texturas e movimentos, é saber que o corpo dessas danças brasileiras se trata de um corpo errante, que se lança, a partir de fundamentos de base enraizados na potência da sua própria história, enlaçados por memórias e experiências particulares e únicas.

A memória que ilumino aqui é aquela presente no vivido, marcada no corpo, mas também aquela recordação que tanto se escutou e se observou pelos mais velhos, aprendizados que ficam selados nas palavras e gestos incorporados, como no movimento do giro, que personifica a multiplicidade de muitos tempos. São essas experiências no cotidiano e na vida que fortalecem as inspirações para a criação artística e pedagógica, valorizando as encruzilhadas e a errância do fazer, de deixar fluir, se permitindo improvisar e pulsar dentro.

Esses fundamentos são como alicerces que estão plantados principalmente na noção do corpo coletivo, como a antiga palavra africana Ubuntu, de origem Zulu e pertencente ao grupo linguístico Bantu, que tece a ética do “sou o que sou pelo que nós somos”, o corpo que tece de maneira coletiva a construção de uma brincadeira, espetáculo e ou ritual; partindo da premissa que o corpo indivíduo produz autonomia no seu fazer a partir do todo; assim como na noção de tempo e espaço espiralar; na trança artística entre a dança, o canto e o batuque; nas estéticas propostas em suas indumentárias, em que o bordado é feito de um a um; na relação com o sagrado e o ritual presentes nessas manifestações tradicionais como um todo, acolhendo toda a sua diversidade, sejam de matriz afro, de povos originários ou com influências dos brancos europeus, mas com forças motrizes originárias de relações do corpo com o tempo e o espaço, trazendo um papel decolonizador, acreditando nas fissuras sincopadas, desemparedando regras pré estabelecidas pelo contexto massacrante do colonialismo em que estamos todos inseridos.

A brincadeira traz um sentido forte de coletivização, é um momento de “suspensão de papéis” que interrompe a vida cotidiana, criando um senso de harmonia dentro da estrutura da brincadeira, essa experiência de *communitas* surge de um efeito de estranhamento que se produz em relação ao cotidiano. O tempo do ritual provoca uma união da comunidade, no sentido da solidariedade, criando um sentimento de *communitas*, conceito do antropólogo britânico Victor Turner, que “chamou a liberação das pressões da vida ordinária ‘anti-estrutura’ e a experiência da camaradagem ritual em *communitas*” (SCHECHNER, Richard 2002. p.62), provocando uma forte união entre a comunidade e um sentido de tramar redes de saberes alimentadas pelo afeto e a convergência do sentido de existência.

A relação com o tempo é outro fundamento de base muito importante, acreditando que esse tempo é cíclico, espiralado, quebrando com a lógica vigente e eurocêntrica do tempo útil, é o tempo do sagrado que costura uma “sincronia entre o passado, que pode ser definido como o lugar de um saber e de uma experiência acumulativa, que habitam o presente e o futuro, sendo também por eles habitado”, como escreve Leda Martins (2003. p.79).

Neste momento vivemos uma crise sanitária, ecológica, política, social, fazendo parte de uma pandemia mundial. Nesse sentido a questão do tempo sagrado se consagra como uma questão ainda mais latente. O líder indígena, ambientalista e escritor brasileiro Ailton Krenak (2019), também fala de um tempo em suspensão que estamos inseridos, no qual o sentido da utilidade e ser produtivo nesse tempo cotidiano, tem sido questionado. Nestes tempos pandêmicos a importância de não perder a dimensão do ritual no cotidiano e a força dos ciclos festivos, que vem mostrar que o rito está dentro, tem sido um canal de presença para os tempos atuais e possíveis construções futuras. É indispensável lembrar que o tempo e movimento das rodas, circulam no sentido anti-horário, transgredindo a ordem do tempo capitalista e beirando as margens das encruzilhadas de possibilidades, que estão nos apontando novos traçados, em que não existe um jeito certo, mas muitos caminhos.

Os territórios da brincadeira, podem ser em sua maioria espaços abertos das ruas, praças, palcos ou até mesmo suas sedes, barracões, terreiros em que essas comunidades e grupos de cultura popular vivenciam seus ensaios, rituais, apresentações e principalmente o espaço de reunir. A relação espacial pode acontecer em roda, cordões, filas, procissões e cortejos que caminham juntos para a frente, de um lugar para o outro. Essa espacialidade também é base para pensarmos e criarmos jogos e dinâmicas para nosso espaço de troca de saberes, em que a escola nomeia de sala de aula e que prefiro afirmar como espaço de encontro e compartilhamento de experiências.

### **Fios pedagógicos e suas encruzilhadas**

As encruzilhadas são campos de possibilidades potentes, que atuam no tempo e no espaço, em que todas as opções se atravessam, dialogam, se entroncam e se contaminam pelo ato do corpo brincante e do corpo educador.

A pedagogia das encruzilhadas o compreende como suporte de memórias, saberes, matriz primeira e potência motriz.

A questão da pedagogia brincante é uma prática e reflexão que une esses fundamentos de base, mágicos e errantes, na intenção de trilhar caminhos para a educação nas escolas, com valores mais conectados a vida e ao cotidiano de cada estudante, educador, cada ser humano, pensando em dinâmicas para serem realizadas e multiplicadas no contexto escolar e acadêmico. O desafio da educação é instigar o aprendizado a partir da pulsação de vida de cada um e por isso a busca da autonomia e liberdade tanto desenvolvida na teoria e na prática por Paulo Freire (1998), assim como com educadores que dão continuidade a essas pedagogias, como Sebastião Rocha (2005), que pede demissão no ensino institucionalizado para criar seu próprio projeto de educação popular, criando a pedagogia do sabão, do biscoito e da roda, a partir do conhecimento que chegava das pessoas e não o que ele vinha trazer de informações, era como internalizar o saber, a partir de um aprendizado que já era adquirido, mas abrindo novas frestas de possibilidades do aprender, mas sem perder a memória e a experiência já existente.

A relação com espaços abertos oportuniza olhar com outras perspectivas, sentir o vento e desemparedar como afirma a educadora Léa Tiriba (2018) em seu trabalho de pesquisa de doutorado, sobre a educação para infância e a natureza. Se retirar da sala fechada é uma ação de reinvenção, que transforma a proposta hierárquica colonialista, então a questão espacial pode ser a primeira quebra de muros para uma pedagogia mais “olho no olho”, mais sensível e atenta a essa escuta e fluidez necessária entre quem está “puxando” o encontro e as dinâmicas pedagógicas; E aqueles que estão tecendo esse aprendizado e vivenciando essa experiência.

É preciso modificar algumas simples palavras do cotidiano na educação, como por exemplo o professor é aquele que ensina, o aluno é o que aprende. Segundo Guimarães Rosa, o educador é aquele que aprende, que é capaz de aprender, e ele só ensina o que aprendeu vivenciando”. (ROCHA, 2013. p. 259).

O “plano de aula” ou como prefiro chamar, o roteiro de ações e dinâmicas, precisa existir para que possa ser alterado e transformado, se perdendo daquela forma dita primeira e original, é de alguma maneira um

objetivo que se quer alcançar, mas que precisa estar aberto e atento ao que acontece dentro e durante dessas práticas. Esse lugar da escuta é fundamental que esteja presente para que o educador não fique preso na sua própria rede criada de dinâmicas, mas que essa tessitura possa ser expandida ao desconhecido e quando isso acontece é muito incrível as possibilidades que o aprendizado e a criação se apresentam.

### **Práticas de pedagogias brincantes**

O brincante quando dança, tem uma indumentária que também dança junto e o movimento dessa roupa também se torna estímulo motor para o movimento, assim como seus acessórios. Os objetos e elementos como a saia, turbantes, o chapéu, sombrinhas dos frevos e as preacas (flechas indígenas) usadas nos caboclinhos pernambucanos e até mesmo nos personagens das índias do boi no Maranhão incitam e impulsionam o movimento, dão sentido e pulsação para o aprendizado da dança.

O corpo que dança tem como prioridade entender a pulsação que está dentro dele, para então conhecer o ritmo daquela dança e ir internalizando, seja a partir de batidas do pé no chão (que cada dança tem a sua maneira de amassar, pisar, caminhar, saltar), das batidas das palmas das mãos (o primeiro instrumento do corpo) ou na criação de percussões corporais ou até na produção de sons onomatopaicos com a boca tecendo o ritmo; Essa dinâmica ficou muito evidente quando fui para Moçambique e percebi que toda a percussão passava primeiro pelo corpo, a partir de sons realizados na boca ou percutindo primeiro no corpo para dançar, para no momento seguinte tocar no instrumento tradicional.

É importante destacar que mais que aprender um passo é fundamental entender a pulsação, pois não existe um fazer errado e sim sair dessa pulsação, tem um movimento de base que precisa ser vivenciado e repetido muitas vezes para que seja brincado e dançado de maneira mais orgânica. Na matéria da revista continente, “Deveríamos levar os princípios da cultura popular para a educação formal” o multiartista pernambucano, Helder Vasconcelos comenta que:



O primeiro elemento é a percepção de um fazer interior – como na tradição, as coisas simbólicas e práticas não estão desassociadas. Quando eu falo interior, é interior do corpo mesmo. Por exemplo: o impulso para um passo – o que a gente vê – acontece primeiro dentro (2019).

Essa força motriz presente no corpo, dá impulso para o movimento acontecer e mais do que indicar onde exatamente esse corpo se mexe e como se dá toda a partitura de movimento, apresentando como uma coreografia ou a preocupação do formato exato que o corpo precisa executar, é interessante trazer dinâmicas, contextos históricos e imagens que mobilizem as sensações e que cada brincante descubra o caminho do movimento de maneira autônoma.

A vivência com mestres e mestras nessa relação de ensino-aprendizado, se dá a partir da ação da brincadeira dentro da roda, o conhecimento vem da observação, com o tempo, no ato de dançar, cantar e tocar. O aprendiz precisa se lançar para acompanhar, isso tanto no toque dos batusques quanto nas danças. Guardo com muita emoção uma memória dessa relação na prática, quando Dona Teté, da dança do Cacuriá no Maranhão, desde o primeiro dia que fui na sua casa, para ela me ensinar o toque do cacuriá, ela já queria que eu cantasse e tocasse tudo junto, porque era assim que eu iria aprender. Me recordo como foi difícil no início e que depois fez todo sentido e inclusive depois o tocar trazendo o corpo como um todo, ou seja, integrando esses saberes artísticos que são em cruzo, vivem entrançados e não separados como a cultura eurocêntrica nos impõe.

As metodologias são criadas a partir da vivência prática nas festas, assim como nas experimentações nos encontros com os estudantes, ou seja, é pelo fazer cotidiano pedagógico que o educador vai criando caminhos e muitas vezes quando parece que deu errado, aí mesmo é que se encontra novas possibilidades. Por isso a pedagogia brincante precisa ter alicerces como a intuição e a escuta no retorno do coletivo durante as aulas. Muitas vezes readaptamos uma dinâmica e percebemos que precisamos trazer mais apoios de explicações ou dar mais tempo em determinado jogo ou desmembrando movimentos da dança para ser mais internalizado e outras vezes temos a percepção que podemos desdobrar esse jogo e movimento, complicando,

trazendo mais funções, enredando mais linguagens artísticas e trazendo o “não pensar” e sim o agir que o corpo brincante nos ensina de maneira maestral.

Nestes tempos de pandemia em que o vírus da Covid-19 é uma consequência de um vírus muito superior, que está completamente conectado à escassez, a falta de cuidado, de generosidade, a falta coletiva, muitos fundamentos de base que a cultura popular brasileira traz, como a importância da alegria e do prazer, o valor do toque, em dançar junto, conectando mãos e olhares, como canta a rainha cirandeira Lia de Itamaracá em sua voz majestosa, na ciranda de autoria de Capiba, “Pra se dançar ciranda juntamos mão com mão, fazemos uma roda, cantando uma canção. Esta ciranda não é minha só, ela é de todos nós, ela é de todos nós”. E que esses nós sirvam para nos fortalecer em nossas crenças do que apostamos para novas pedagogias multiplicadoras.

Lia de Itamaracá, em setembro de 2019, também em celebração de seus 75 anos, recebeu o título de Doutor Honoris Causa pela UFPE no Teatro Guararapes, no Centro de Convenções de Pernambuco, em Olinda. O título é concedido a personalidades que dedicaram sua vida para o desenvolvimento da educação e cultura local ou do país. No caso de Lia, ela tem com muita resistência um reconhecimento nacional e internacional pela sua trajetória, com a ciranda brasileira na Ilha de Itamaracá, contudo esse título, apesar de transmitir grande prestígio e honra ao homenageado, não torna possível que essa pessoa atue como professor na universidade que o homenageou, diferenciando do título de Notório Saber.

José Jorge de Carvalho<sup>123</sup>, criou o projeto *Encontro de Saberes* e reivindica a importância epistêmica e política de se conceder a eles o título de Notório Saber, a quem se torna qualificado para atuar como docente de ensino superior. “Essa ação é uma revolução no espaço acadêmico e na vanguarda desse movimento recente de construção de um espaço acadêmico pluriépistêmico no Brasil” (2016. p.10).

O projeto *Encontro de Saberes* iniciou em Brasília em 2010 e desde então vem se fortalecendo em diversas universidades do país, na intenção de

---

<sup>123</sup> Professor do Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília e Coordenador do Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia de Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa (INCTI/UNB/CNPq).

convidar sábios indígenas ou afrodescendentes a ministrarem aulas regulares na universidades e ganharem por seus trabalhos como doutores, pretendendo uma pedagogia intercultural e transdisciplinar, a partir da criação de disciplinas, em que vários cursos convergem e se juntam, promovendo um choque com a hegemonia acadêmica. Esse projeto está cada vez mais amplo e merece um artigo somente sobre esse assunto, mas aqui nas pedagogias brincantes ele dialoga diretamente, pois a inclusão dos mestres e mestras dos Saberes Tradicionais nas universidades, promove a descolonização de formatos impostos, reinventando novas epistemologias e metodologias de ensino e pesquisa no espaço acadêmico, valorizando os saberes em que esta pesquisa aqui reverencia, acreditando que há fundamentos de base nas festividades com suas danças e batuques e que essa perspectiva precisa ser valorizada enquanto um espaço que privilegia a criação de pedagogias, em que a brincadeira e a experiência no cotidiano são a base dessas práticas.

### **Considerações Finais**

Para pensarmos na pedagogia brincante é preciso beirar transgressões e liberdades, “valorizar de verdade a presença de cada um”, “reconhecer que todos influenciam a dinâmica em sala de aula, que todos contribuem” com suas memórias e experiências próprias, como afirma Bell Hooks (2019, p.18).

Celebrar um ensino que reexiste a partir das transgressões e reinvenções cotidianas que operam nas frestas, pelas beiradas, essa região que fica entre, traz uma gramática própria que quebra as práticas colonialistas delineando outras ferramentas que no corpo, na dança e no ritmo operam pela ginga, na cultura da síncope apoiada em um pedagogia errante que faz mover os aprendizes abrindo espaço para a dúvida, como elemento propulsor e a experiência enquanto acontecimento e devir. (RUFFINO, Luiz. SIMAS, Luiz. 2019).

Esse processo de ensino-aprendizagem se dá a partir de um repasse criado por uma via dupla, em que o educador que se quer estar brincante, se reinventa a partir do jeito de se posicionar, enquanto uma pessoa e profissional que vai compartilhar seus saberes, assim como no tempo festivo vai se apresentar vivenciando um personagem e vivendo a brincadeira. Nesse sentido

é possível afirmar que cada brincante, mestre ou grupo se apropria de um jeito particular de brincar e se organizar, trazendo para a manifestação ou para sua ação pedagógica um movimento orgânico, fazendo ressaltar um estilo individual. Alejandro Frigerio reconhece características comuns nas culturas africanas, mas enfatiza que “é justamente a ênfase no estilo pessoal que permite a continuidade e finalmente o desenvolvimento de novas formas estilísticas, produzindo mudanças contínuas que abrem caminho para inovações” (2003. p. 61). Esse comportamento pedagógico e artístico tem seu alicerce e fundamento de base na capacidade de restauração.

Defender que esses festejos possuem fundamentos pedagógicos para as artes cênicas, assim como para a arte e a vida de uma maneira geral é o sentido que está me movendo neste últimos tempos, em que tenho vivenciado a experiência em levar para a Escola de Teatro da UNIRIO, junto com o Coletivo Matuba (Projeto de cultura, extensão e pesquisa de manifestações tradicionais brasileira entre o tradicional e suas contemporaneidades) e o NEPAA (Núcleo de Estudos de Performances Afro-Ameríndidas), reflexões e perguntas sobre a importância em conhecermos nossa cultura popular brasileira, nossas brincadeiras de infância, e assim nos aproximarmos de nossa própria história para produzir uma pedagogia singular, em que a liberdade e a escuta ao outro, são dados necessários para acessar o estudante e assim ativar a relação de ensino-aprendizagem. A troca de saberes e de experiência de vida é premissa de base para o fortalecimento das redes pedagógicas e as suas encruzilhadas necessárias para desemparedar muros, quebrar grades e ocupar espaços abertos para além do que se defini como sala de aula, apostando na educação como prática criativa e de diálogo entre o facilitador e ou educador e o aprendiz e ou estudante.

Nesse processo de construção de novos trânsitos entre espaços acadêmicos e espaços de saberes tradicionais, a busca de poéticas que envolvem saberes ancestrais de povos originários e diaspóricos, que as pedagogias brincantes exercitam suas pontes de diálogos, resistindo com suas crenças e éticas, acreditando que essas danças tradicionais, estão sempre conectadas ao porvir, se reinventando e transformando novas formas de fazer e existir ou resistir. E para dar a minha despedida, como fazemos em uma roda de brincadeira, cantando uma toada, loa ou música, reverencio o professor e

escritor indígena Daniel Munduruku, que aponta a luta que não cessa. “para não desistir, é preciso, às vezes, insistir, lembrar a origem do caminho, rememorar ensinamentos antigos, alimentar ideais, buscar fôlego novo no interior do interior” (2019. p.13).

Relembro, então, para concluir, mais um fundamento de base das pedagogias brincantes, assim como, há um canto que pede licença para começar a brincadeira, há outro de despedida para a roda continuar a girar abrindo novos diálogos para quem quiser nela entrar.

Vou caminhar (Jair do Jongo de Pinheiral)

***Vou caminhar que o mundo gira,***

***vou caminhar que o mundo gira,***

***gira meu povo.***

## Referências

ALVES, N. G. AZEVEDO, J. G. (Orgs.) MANHÃES, Luiz. Artigo Redes e formação de educadores. **Formação de professores: possibilidades do imprevisível.** Rio de Janeiro: DP&A Editora, p.99 – 119, 2004.

CARVALHO, J. J. **Sobre o Notório Saber Dos Mestres Tradicionais nas Instituições de Ensino Superior e de Pesquisa.** Cadernos de Inclusão 8. Brasília, junho de 2016.

Disponível em:

[https://www.academia.edu/32031927/SOBRE\\_O\\_NOT%C3%93RIO\\_SABER\\_DOS\\_MESTRES\\_TRADICIONAIS\\_NAS\\_INSTITUI%C3%87%C3%95ES\\_DE\\_ENSINO\\_SUPERIOR\\_E\\_DE\\_PESQUISA?auto=download](https://www.academia.edu/32031927/SOBRE_O_NOT%C3%93RIO_SABER_DOS_MESTRES_TRADICIONAIS_NAS_INSTITUI%C3%87%C3%95ES_DE_ENSINO_SUPERIOR_E_DE_PESQUISA?auto=download)

Acessado em: 16 de setembro de 2020.

ELIADE, M. **Mito e Realidade.** São Paulo: Ed. Perspectiva, 1972.

\_\_\_\_\_. **O sagrado e o profano: a essência das religiões.** São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FREIRE, P. **A pedagogia da autonomia.** 8º Edição. Rio de Janeiro: Editora paz e Terra, 1998.

FU-KIAU, B. K. K. **Bulwa Meso, master’s voice of Africa.** v. I, inédito.

HOOKS, B. **Ensinando a transgredir – A educação como prática da liberdade.** Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. 2ºed. São Paulo. Editora WMF Martins Fontes, 2017.

KRENAK, A. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Cia das Letras, 2019.

MARTINS, L. M. **Performances do tempo e da memória: os Congados**. In: O Percevejo - Revista de Teatro, crítica e estética, Rio de Janeiro: Unirio, a. 11, n. 12, p.68-83, 2003.

MUNDURUKU, D. **Das coisas que aprendi: Ensaios sobre o bem viver**. 2ªed – Lorena: DM Projetos Especiais, 2019.

PRIORE, M. D. **Festas e utopias no Brasil colonial**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

MOSÉ. V. ROCHA, T. Entrevista com Tião Rocha e a experiência de Araçuaí: aprender a fazer biscoito, **A escola e os desafios contemporâneos** (Organização e apresentação). 1º ed. p .257 – 286. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 2013.

MUNDURUKU, D. **Das coisas que aprendi: ensaios sobre o bem viver**. 2ed. Editora Lorena: DM Projetos Especiais, 2019.

ROCHA, S. **É possível fazer educação sem escola?** In: Seminário Nacional de Políticas Públicas para as Culturas Populares. *Anais...* Brasília: Ministério da Cultura, p. 96-106, 2005.

Disponível em:

<http://rubi.casaruibarbosa.gov.br:8080/bitstream/20.500.11997/7125/1/Semin%20a1rio%20Nacional%20de%20Pol%20c3%adticas%20P%20c3%bablicas%20par%20as%20Culturas%20Populares%20-%202005.pdf>

Acessado em: 10 de julho de 2020.

RUFINO L. **Pedagogia das Encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

\_\_\_\_\_. **Pedagogia das Encruzilhadas**. Revista Periferia, v.10, n.1, p.71-88, /jun. 2018.

Disponível em:

<https://www.epublicacoes.uerj.br/index.php/periferia/article/view/31504/>

Acessado em: 15 de julho de 2019.

SIMAS, L. A. RUFINO, L. **A ciência encantada das macumbas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2018.

\_\_\_\_\_. **Flechas no Tempo**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cPAdoUeKlyU>

Acessado em: 10 de setembro de 2020.

TIRIBA, L. **Educação Infantil como direito e alegria**. 1º ed. Rio de Janeiro/ São Paulo: Paz e Terra, 2018.

\_\_\_\_\_. **Crianças na natureza**. Anais do I Seminário Nacional: currículo em movimento, Perspectivas Atuais, Belo Horizonte, novembro de 2010.

VASCONCELOS, H. **Deveríamos levar os princípios da cultura popular para a educação formal.** Revista Continente. Pernambuco, 02 de abril de 2019.

Disponível em:  
<https://www.revistacontinente.com.br/secoes/entrevista/rdeveriamos-levar-os-principios-da-cultura-popular-para-a-educacao-formalr;> Acessado em: 27 de agosto de 2019.

## **A DANÇA DO CORPO NEGRO QUE ECOA DO BATUQUE DO SAMBA**

Amanda de Souza Nogueira (UFRN)  
Larissa Kelly de Oliveira Marques (UFRN)

Antes de iniciar esta leitura é preciso que você leitor se desprenda de ideias naturais advindas do senso comum, que dizem respeito à uma população que sofre diariamente com discriminação racial, esta forma de preconceito estruturada no nosso país há séculos. O artigo em questão discute como o Samba de roda de matriz africana pode ser caminho para o pertencimento de ser negro no ambiente escolar e na sociedade, despertando nas crianças de ensino fundamental I um olhar sensível para o corpo, historicamente marcado pela escravidão, utilizando-se do conceito de brincante, o qual nas brincadeiras (dança popular) por vezes ocupa um lugar de transformação do ser. Uma pesquisa que pede licença à escola para adentrar com seus tambores, pandeiros, molejo e transformar os pré-conceitos concebidos nesse lugar.

Em toda nossa trajetória escolar aprendemos aspectos importantes sobre a construção histórica dos acontecimentos até os dias atuais. Esses fatos justificam muitas questões vivenciadas na contemporaneidade. Interessamos aqui evidenciar aspectos da história do povo negro no nosso país, estes que navegaram por águas turvas, com marcas de sangue, com ondas fortes, que sofreram e sofrem em decorrência de uma discriminação racial e cultural, com uma acentuada hierarquização cultural e social que sobrepõe o branco sobre o negro e busca silenciar e anular identidades de sujeitos e grupos que deveriam compor o pertencimento de serem brasileiros, com direitos e deveres garantidos e partilhados igualmente.

Os negros navegaram por um mar repleto de memórias que marcam a transição de um ser humano, de sujeito livre ao ser indigno de liberdade, apenas digno de se calar, trabalhar, sofrer, morrer. Foram trazidos ao Brasil de forma impiedosa para se submeter a uma condição de escravizado. No século XV, a cor preta declarava que negros eram apenas uma mercadoria e não seres humanos. Segundo Schroder (2019), no Brasil os desembarques dos navios negreiros tiveram seu início em 1530. O nosso país recebeu um número



muito alto de escravos, em um total de 4,8 milhões de africanos, aproximadamente, vindos de Angola, Congo, Moçambique, Golfo de Benim, Gana e Nigéria.

Os negros foram arrancados de sua terra, sem nada entenderem, levados a navegar pelo mar azul de incertezas, afinal para onde iam? Não sabiam o que ainda estava por vir. A viagem durava dias, meses, em condições precárias, muitos morriam, alguns se atiravam ao mar, pois entendiam que a morte era melhor que ser escravo e aqueles que sobreviviam, ao chegar, logo eram vendidos. O negro era considerado um produto de mil e uma utilidades, os homens trabalhavam na construção de casas, no plantio, principalmente na cana de açúcar, cuja produção era forte no Nordeste do Brasil. As mulheres eram domésticas nas casas de senhores de engenho, muitas vezes amas de leite, amamentando os filhos de suas senhoras.

Moura (2004) revela em seu livro “Dicionário da escravidão negra no Brasil” as condições desumanas vividas pelos negros escravizados, dentre elas as más condições de trabalho, falta de segurança, longas horas de labor, alimentação escassa. Por ser uma mercadoria de baixo custo, um negro morto poderia ser logo repostado. O autor conta ainda os castigos cruéis que eles sofriam. Um deles era o açoite, em que “atava-se o paciente solidamente a um esteio e, depois, despidas as nádegas, eram flageladas até ao sangue, às vezes até a destruição de parte do músculo” (MOURA, 2004, p. 17). Esse é apenas um exemplo, dentre inúmeros casos, de atrocidades ocorridas com essas pessoas escravizadas.

Por volta de 1790, começam então a surgir os defensores da abolição da escravatura. Alguns anos depois, os países já começam a libertar os negros escravizados, mas o Brasil foi o último país a abolir a escravidão. Conforme Del Priore (2013), Gastão, esposo da princesa Isabel, era defensor da abolição e influenciou, então, a esposa, em uma das vezes que subiu ao trono como regente, a assinar a Lei Áurea. Em 13 de maio de 1888, os negros se tornam, portanto, pessoas livres na nossa nação.

Tamanha foi a alegria pela libertação, porém posteriormente revelou-se que só libertar não foi o suficiente, porque a lei por si só não garantiu ao negro: trabalho, moradia, alimentação, estudo, segurança. Nenhum direito básico foi

atribuído a ele naquela época. Havia, pois, pessoas livres, contudo ainda sem valor na sociedade.

Cento e trinta e dois anos se passaram da abolição da escravidão e é fato dizer que o negro ainda sofre exclusão social, esta que simplesmente se naturalizou no nosso país. Infelizmente, o olhar de uma certa parcela da população brasileira ao enxergar uma pessoa negra é de medo, autoritarismo, repulsa ou genocídio.

Muitos ainda marginalizam o negro como sinônimo de bandidagem. O autoritarismo é exercido no modo de agir e se relacionar em contextos sociais diversos. Nessa direção, o negro sempre será a pessoa que está ali para prestar um serviço como ser empregado doméstico, vendedor de loja, babá, jardineiro, entre outras profissões com pouco prestígio social. Há também forte repulsa ao sujeito negro, a qual se manifesta em não querer compartilhar o mesmo espaço, ou até mesmo não ter contato, como se ser negro fosse uma doença contagiosa. São acontecimentos inadmissíveis em pleno século XXI, mas que são ainda muito corriqueiros nos tempos hodiernos.

Muitos negros em situação de vulnerabilidade social, devido a todas as questões históricas em xeque, não tiveram escolha a não ser morar em ambientes inapropriados, como favelas, tão conhecidas como bairros periféricos em muitas cidades do Brasil. Consideradas como lugares extremamente perigosos, as periferias são comumente ambientes propícios à ação genocida em operações policiais.

O negro cansou de tanto receber não,  
muitas vezes encontra no crime um meio de ganhar o pão.

E a escola não é mais uma opção,  
então não entenderá que só ela é a solução.

No fim o negro vira mais uma estatística,  
de mais um negro morto pela criminalização,  
e mesmo sem ser ladrão,  
mas por ser negro,  
é morto sem explicação.

*(Amanda Souza, 2019)*

Ao percorrer esses fatos, refletimos em três questões que permeiam a escrita desse artigo: Por que falar sobre pertencimento negro? Por que o Samba de roda como caminho para descoberta de si? Por que a escola como lugar de abertura para esse pertencimento? Ao decorrer do texto, tentaremos refletir sobre essas indagações e a interlocução destas com a Dança.

### **Por que falar sobre pertencimento negro?**

Trazemos um relato da autora Amanda Souza<sup>124</sup>, cujas situações vividas por ela podem ser as de muitas crianças em nosso país. Ela compreende que o nosso corpo é um território onde ficam guardados os nossos desejos, as memórias e as dores de cada um e que, a cada novo ciclo de vida, vão se armazenando as vivências mais importantes, sejam elas positivas ou não.

Com a dança popular, ela encontra em seu corpo memórias (em especial da infância) que remete a um forte desejo de trocar de pele. A pesquisadora, uma criança negra, cobiçava ser uma criança branca, almejava tirar aquela cor cujo preconceito a machucava e construía amarras em sua liberdade de expressão.

Seu cabelo era preso, pois ao soltar era de  
“juba de leão”  
que era chamada.

Suas unhas de laranja não podiam ser pintadas que já vinham dizer:

“Quem já viu negro de laranja, só quer chamar atenção”.

E reforçavam:

“Dê dinheiro a negro, mas não dê cartaz”.

Ao receber de presente uma boneca negra, ouviu alguém dizer:

“Por que você não troca por uma boneca branca? Essa é muito feia”.

Quando sua avó a via, ela falava sempre a mesma piada:

“Negro só é gente no banheiro... quando alguém bate e ele responde:  
tem gente”. (*Amanda Souza, 2019*)

---

<sup>124</sup> Mestranda em Artes Cênicas, Graduada em Pedagogia, Licenciada em Dança, ambos na Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Professora, Mulher, Artista, Pesquisadora e Negra.

Todas estas situações a machucavam de tal maneira que, ao olhar no espelho, só conseguia imaginar o quanto seria melhor ter a pele branca. Não foi nada fácil se libertar dessas amarras, cuja mágoa guardou por anos. Somente na Universidade Federal do Rio Grande do Norte, no curso de Licenciatura em Dança, aos 19 anos, pode reconhecer quem era. Aos poucos foi soltando o cabelo e percebendo que a “juba de leão” era, na verdade, seus cachos mostrando o volume de sua força. Em disciplinas como Práticas Educativas em Dança Popular<sup>125</sup> e Práticas Educativas em Dança Moderna<sup>126</sup>, ao praticar danças de matrizes africanas, enfim se reconheceu como negra. Foi um processo lento, mas de tamanha intensidade, diante do qual seu corpo cantou, ecoou, dançou a liberdade de ser quem é: mulher, artista, pesquisadora, professora, negra!

**Figura 1 – Dramaturgia de Bois de Reis**



**Fonte: Arquivo Pessoal (2017)**

---

<sup>125</sup> Disciplina da grade curricular do curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (ART0302).

<sup>126</sup> Disciplina da grade curricular do curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal do Rio Grande do norte (ART0304).

Todas as frases de cunho discriminatório que ouviu, de acordo com Moraes (2013), configuram um processo de naturalização, este que é base de muitos preconceitos sutilmente arraigados em segmentos da sociedade, por interesses hegemônicos que perpetuam distinções e discriminações sociais profundas. Ditos populares como os citados anteriormente evidenciam uma valoração negativa em relação ao negro, como podemos constatar em mais um exemplo, descrito abaixo, para deixar essa questão mais compreensível. Quando vivemos uma situação de grande perturbação, nos utilizamos de termos como “A coisa ficou preta!”. Sendo assim, o preto recebe atribuição de “coisa ruim” e naturalizações deste cunho reafirmam o quanto as pessoas precisam desenvolver seu senso crítico em relação às concepções do senso comum.

Santana (2015) fala em seu livro quando se reconheceu e se descobriu negra: “Tenho trinta anos, mas sou negra a dez anos, antes era morena” (p. 13). Ela demorou vinte anos para se apropriar da sua negritude, assim como a autora deste artigo que, conforme exposto em seu relato, se descobriu negra aos dezenove anos. Transparece-nos, pois, o embranquecimento social, estado no qual se observa relutância do indivíduo em se aceitar como negro.

O problema é saber se é possível ao negro superar seu sentimento de inferioridade, expulsar de sua vida o caráter compulsivo, tão semelhante ao comportamento fóbico. No negro existe uma exacerbação afetiva, uma raiva em se sentir pequeno, uma incapacidade de qualquer comunhão que o confina em um isolamento intolerável. (FANON, 2008, p.59).

Todavia, ao atingir esse ideal de pertencimento negro, encontramos pessoas que buscam aceitação por serem quem são. Cansadas de deixarem os cabelos presos, passam a usar cabelos *black power*, seus turbantes, tocam tambores, emanando suas cores para todos, seus molejos, sua dança, sua identidade negra, ou seja, expressam a luta de um povo que combate a crueldade vivida. Em concordância com FANON (2008, p. 56), “Se sou negro não é por causa de uma maldição, mas porque, tendo estendido minha pele, pude captar todos os eflúvios cósmicos. Eu sou verdadeiramente uma gota de sol sob a terra...”

### **Por que o Samba de roda como caminho para descoberta de si?**

A dança é uma linguagem do campo da Arte e, neste processo construtivo sobre pertencimento negro e na construção da cidadania, o ensino de Arte desempenha um importante papel na vida do educando, proporcionando a educação de seus sentidos e o desenvolvimento de sua capacidade criadora, expressiva e, sobretudo, a aquisição de outras formas de linguagem. Em harmonia com Marques (2018), concordamos quando a mesma fala que é no experimentar no corpo as sensorialidades que os alunos aprendem, estabelecem relações entre si e as coisas, indagando suas descobertas e assim se apropriando de novas referências e criando modos autorais de dançar, reconhecer e ampliar suas referências culturais.

Os conhecimentos sobre a cultura negra integram essas referências e se fazem necessários para a compreensão da nossa identidade e história. Possibilitam ao indivíduo crescer com autonomia e sentir-se capaz de, junto ao grupo, realizar mudanças criativas em seu meio.

Trazemos um breve navegar sobre o samba de roda, como expoente significativo das matrizes africanas, para que os educandos possam construir por meio dessa manifestação uma nova visão de si e do mundo em que vivem, buscando assim um caminho que os levem a um reconhecimento das poéticas dançantes do corpo negro, em uma perspectiva de pertencimento de sua cor.

O samba de roda, nascido no Recôncavo Baiano, cujas origens enaltecem a dança do negro, é herança de ancestrais escravizados. Uma roda composta por tocadores, sambadeiras e um público externo, “Expressão afro-derivada, não pode ser visto apenas como música ou como dança ou ainda puramente como uma prática social. Nada existe nele de forma isolada, tudo é parte de um todo.” QUEIROZ (2019, p.38). Nesse sentido:

o samba de roda guarda o caráter integral e holístico da arte africana, no qual música, dança, indumentária, literatura e expressão cênica fazem parte de um todo inextricável. O psíquico e o somático parecem estar em estreita associação, na qual o corpo responde dialogicamente com a música em performances individuais e coletivas. (QUEIROZ, 2019, p.38).

A fim de entender o samba de roda, é importante conhecer cada parte integrante que compõe a poética desta manifestação. Os tocadores, responsáveis pelo batuque do samba, com seus instrumentos estimulam os movimentos das sambadeiras, mulheres que dançam por toda a roda. Em seu passo miudinho e seu molejo de quadril, estas vão criando uma conexão entre a música, a dança e a roda. Com o movimento de “umbigada” convoca-se outra sambadeira para dar continuidade a dança. Existe ainda um público externo, que fica em volta da roda, o qual aprecia, dança com o olhar e se conecta a uma cultura pulsante, viva.

### **Por que a escola como lugar de abertura para esse pertencimento?**

A escola<sup>127</sup>, por sua vez, torna-se um local privilegiado de aprendizagem de saberes produzidos pelo homem e, principalmente, um lugar de construção do cidadão consciente, participativo, sensível e transformador da sociedade. O foco dessa pesquisa, ao aplicar o ensino do samba de roda, uma dança popular de matriz africana, no âmbito escolar, é justamente ampliar os conhecimentos do alunado em relação à nossa cultura brasileira, a qual é composta por uma diversidade de etnias, o que nos torna um povo misto. Tal miscigenação revela a potência presente em nossa população, ao evidenciar um ser humano híbrido e multifacetado, representante de várias nações. Partindo desta constatação, podemos oportunizar às crianças o poder de se tornarem cidadãos críticos e reflexivos em relação ao que nos rodeia: a nossa diversidade.

Trata-se de um convite a pensar “fora da caixa” do senso comum, adquirir mais conhecimentos e, portanto, ser livre de preconceitos em relação ao outro, exercitando-se o sentimento de alteridade.

No contexto em xeque, a ideia é partir para uma viagem que terá a ludicidade como bússola, guiando-nos pelos caminhos da criatividade,

---

<sup>127</sup> É com pesar que a presente pesquisa revela a impossibilidade de se realizar o estudo no sentido prático. O ano de 2020 tem sido cenário de uma pandemia mundial causada pelo covid-19, este que provocou o fechamento de diversas escolas do Brasil, no mês de março do referido ano. Desse modo, a corrente investigação incidiu apenas em seu aspecto teórico.

expressão e imaginação. De forma mais específica, o intuito é construir uma dança pessoal estimulada por um repertório composto pelo Samba de roda, a Abordagem Triangular de Ana Mae Barbosa, a Dança no Contexto de Isabel Marques e as contribuições do estudo da Coreologia, desenvolvida por Rudolf Laban.

A estratégia da abordagem triangular de Ana Mae Barbosa (2012), com seus modos de fazer, contextualizar e apreciar a arte, pode ser trabalhada no ensino do samba. Experimentando/criando, refletindo e lendo o batuque do samba, este que ecoa em si a luta do povo negro, a criança se descobre dançando e percebendo a dança do outro.

Ao contextualizar o samba de roda, as crianças compreenderão a história por trás da movimentação, as marcas, as simbologias registradas por um povo, seus aspectos culturais e sociais. Ao experienciar tal expressão artística, o estudante poderá sentir no corpo a sensação de ser brincante daquela manifestação, aprendendo a tocar os pandeiros, os tambores, batucando e sentindo os pés tocando o chão batido, experimentando o miudinho, os balanços dos quadris e incorporando a identidade do samba no seu movimentar. Na roda o intento será despertar o olhar sensível para a dança do outro, ao manter a conexão com quem está dentro e, também, com o entorno, na circularidade da roda. O dançar popular resultará em dança escolar, dança negra, dança de todos.

É possível favorecer também o apreciar, ligado ao simbólico da dança e aos componentes estruturais do movimento da estrela labaniana (LOBO; NAVAS, 2003). Nos corpos que dançam, com vestimentas coloridas, cabelos com turbantes em evidência, identidades negras afloradas e valorizadas, há um estímulo fundamental para as crianças e jovens estudantes se sentirem atuantes em uma cultura que as represente.

Desta maneira, encontramos no Samba de roda um caminho para mostrar aos educandos o entendimento de que a dança é um processo de descoberta de si, cujos olhos se voltam para a relação indivíduo-sociedade, fazendo-os degustar uma descoberta sobre quem são e como se movimentam nessa viagem chamada vida, dando assim sentido a ela.

A dança na escola pautada nos princípios de Laban (1990), somada ao Samba de roda, pode favorecer o domínio corporal das crianças, o



desenvolvimento e aprimoramento das suas possibilidades de movimentação, o descobrimento de novos espaços e novas formas, a superação de suas limitações, desenvolvendo grande potencial em criar, se expressar, aprender, socializar e cooperar com os demais colegas.

Concordamos com Sabino e Lody (2011), quando dizem que a dança de matriz africana contempla aspectos de arte, símbolo, criação, memória, saúde e de identidade. Eles destacam também o despertar para a união da dança, da cultura e do olhar que remeta às etnias, aos povos e aos indivíduos negros, cuja consciência irá criar neles um reconhecimento individual potente.

Em um trecho da Base Nacional Comum Curricular (2018) encontramos aspectos importantes para pensarmos o ensino das danças populares de matrizes africanas no contexto das escolas: “A Arte propicia a troca entre culturas e favorece o reconhecimento de semelhanças e diferenças entre elas”. A mesma referência afirma a dança como articulador dos:

Aspectos sensíveis, epistemológicos e formais do movimento dançado ao seu próprio contexto, os alunos problematizam e transformam percepções acerca do corpo e da dança, por meio de arranjos que permitem novas visões de si e do mundo. (BRASIL, 2018, p. 195).

São enfatizados na BNCC objetivos considerados essenciais para serem desenvolvidos nos anos iniciais do ensino fundamental, em torno dessa temática:

(EF69AR15) Discutir as experiências pessoais e coletivas em dança vivenciadas na escola e em outros contextos, problematizando estereótipos e preconceitos.

(EF15AR24) Caracteriza e experimentar brinquedos, brincadeiras, jogos, danças, canções e histórias de diferentes matrizes estéticas e culturais.

(EF15AR25) Conhecer e valorizar o patrimônio cultural, material e imaterial, de culturas diversas, em especial a brasileira, incluindo-se suas matrizes indígenas, africanas e europeias, de diferentes épocas, favorecendo a construção de vocabulário e repertório relativos as diferentes linguagens artísticas. (BRASIL, 2018, p. 203).

Para desenvolver uma interação futura com essa faixa etária na escola, buscaremos trabalhar ainda com uma metodologia da dança no contexto (MARQUES, 2010), que articula Arte, Ensino e Sociedade.

A proposta metodológica da dança no contexto permite e enfatiza a construção de redes de relações, de tessituras múltiplas e abertas entre os saberes específicos da dança (vértice da arte) e as relações desses saberes com os atores sociais (vértice do ensino) que vivem no mundo e com ele dialogam (vértices da sociedade) (MARQUES, 2010 p.145).

Com base ainda na educação dialógica de Freire (1983), compreendemos, no processo de comunicação, o significado dos signos linguísticos, os quais devem ser compreendidos por ambos os sujeitos. É estabelecer, portanto, uma relação entre pensamento-linguagem-contexto ou realidade, para que de fato ocorra o aprendizado. Entendemos que a educação não deve ser bancária, em que o professor apenas deposita conteúdo no aluno.

Educar é, na verdade, levar em consideração e respeitar um sujeito subjetivo que contém experiências de vida. Essas perspectivas metodológicas trazem, portanto, uma discussão, rica para o ensino básico, que vai além da prática metodológica de apenas se restringir o ensinar da dança como técnica (nesse contexto, o ensino do Samba de roda). Trata-se de impactar diretamente a maneira com a qual o alunado poderá refletir, problematizar, experienciar o samba, este que se insere como manifestação da dança popular de matriz africana e, então, compreendê-la como um meio de se reconhecer no mundo, atravessado por uma dança em um processo de descoberta de si e da nossa cultura.

### **Considerações Finais**

Como profissionais em dança, devemos mostrar aos nossos alunos o poder transformador que esta linguagem pode ter na vida deles, ensinar que eles não são inferiores e nem superiores a ninguém, mas sim iguais. Pensar em danças populares, no contexto africano, é pensá-las em uma manifestação da arte na qual o corpo é uma linguagem que segundo Souza (2018, p. 28):

Transmite mensagens, conta histórias, expressa marcas de sua própria dança no tempo e no espaço, se resignificando no presente como possibilidade de celebrar e provocar transformações na vida em comunidade e, conseqüentemente, na história.

Nesse contexto, o estudo assume uma homenagem aos negros de agora e de antes, que sofreram e sofrem as penalidades de um desprestígio e exclusão social, de forma cruel e brutal. Homenagem a Miguel Otávio da Santana da Silva, 5 anos, que caiu do 9º andar por desleixo da empregadora da mãe. Ana Carolina de Souza Neves, 8 anos, morta por uma bala perdida na cabeça, foi atingida dentro de casa. Marcos Vinícios, 14 anos, baleado na barriga e morto pela Polícia Militar do Rio de Janeiro indo para escola e usando uniforme escolar. Ágatha Felix, 8 anos, baleada nas costas pela corporação acima citada, quando voltava para sua casa. E pelas demais vítimas que tiveram suas vidas interrompidas pelo racismo, ainda emergente em nosso país.

Precisamos valorizar uma cultura negra, proteger nossas crianças, elas que são o futuro do nosso país, ensiná-las que precisamos urgentemente de um futuro que preze pela igualdade, sem discriminação, cujo respeito seja primordial, e que ninguém mais perca o direito de viver por apenas ser de cor ou de qualquer outra natureza julgada indevidamente pelo preconceito.

Esperamos compor através da dança, do Samba de roda, da educação, uma poética de esperança, paz, respeito e amor, estes que são elementos essenciais para a vida humana. Desejamos que, em breve, possamos dar continuidade a essa pesquisa de forma prática, que nossas crianças possam vivenciar a beleza do samba de roda, a conexão com o pertencimento de serem negras, a valorização da sua cultura. Que a pandemia nos instigue a uma revisão dos modos de convívio e do nosso agir, como ato político e ético de compromisso com a partilha do sensível que está na Arte e na educação, ao nos abrir para a beleza e o encantamento de um viver mais sintonizado conosco, com as idiossincrasias de cada sujeito vivente, respeitado na sua condição humana de ser, de coabitar e de atuar como produtor e transformador da cultura. Que possamos sambar:

Sambar a essência de ser livre  
 Sambar as lutas  
 Sambar a resistência  
 Sambar o amor  
 Sambar a representatividade  
 Sambar o respeito  
 Sambar a Educação

Sambar o batucar, o ecoar e o dançar negro!

(Amanda Souza, 2020)

## Referências

BARBOSA, A. M. T. B. **A imagem no ensino da arte: anos 1980 e novos tempos/** Ana Mae Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2012 – (Estudos; 126/dirigida por J. Guinsburg).

BRASIL, MEC, **Base Nacional Comum Curricular – BNCC**. Disponível em: <http://basenacionalcomum.mec.gov.br/abase/#fundamental> Acesso em 28 set. 2019.

FANON, F. **Pele negra, máscaras brancas** / Frantz Fanon; tradução de Renato da Silveira. - Salvador: EDUFBA, 2008.

FREIRE, P. **Extensão ou comunicação?** tradução de Rosisca Darcy de Oliveira, prefácio de Jacques Chonchol 7a ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1983.

LABAN, R. **Dança Educativa Moderna**. São Paulo: Ícone, 1990.

LOBO, L; NAVAS, C. **Teatro do Movimento: Um método para um intérprete criador**. Brasília: Lge Editora, 2003.

MARQUES, I. A. **A linguagem da dança**. São Paulo: Cortez, 2010.

MARQUES, L. K. O. **Reflexões sobre o ensino de arte na escola e a atuação do professor: Entradas pela dança**. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v.8, n.16: nov. 2018.

MOURA, C. **Dicionário da escravidão negra no Brasil** / Clóvis Moura: assessora de pesquisa Soraya Silva Moura. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

MORAES, F. **No país do racismo institucional: dez anos de ações do GT Racismo no MPPE** / Fabiana Moraes; Coordenação Assessoria Ministerial de Comunicação Social do MPPE, Grupo de Trabalho sobre Discriminação Racial do MPPE - GT Racismo. -- Recife: Procuradoria Geral de Justiça, 2013.

NOGUEIRA, A. de S. **O ser brincante: a abordagem triangular para o ensino do Coco de Zambê na educação básica** / Amanda de Souza Nogueira. - 2018.

PRIORE, M. del, 1952- **O Castelo de Papel: uma história de Isabel de Bragança, princesa imperial do Brasil, e Gastão de Orléans, conde d'Eu/** Mary Del Priore. – Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

QUEIROZ, C. M. A. de. **Aprendendo a ler com minhas camaradas: seres, cenas, cenários e difusão do samba de roda através das sambadeiras do Recôncavo Baiano** / Clécia Maria Aquino de Queiroz. -2019.

SABINO, J.; LODY, R. **Danças de matriz africana: Antropologia do movimento**/ Jorge Sabino; Raul Lody. – Editora Pallas, 2011.

SANTANA, B. **Quando me descobri negra** / Bianca Santana; ilustração Mateu Velasco. SESI-SP editora, 2015.

SCHRODER, A. **A Era da Escravidão**. Revista Super interessante. Editora abril. 2019.

**ENGENHOS, RAPADURA, & CURRÍCULO:  
A PRESENÇA DAS MANIFESTAÇÕES INDÍGENAS E AFRO-BRASILEIRAS  
NA FORMAÇÃO EM DANÇA**

Autor: Denilson Francisco das Neves (UFBA)  
Orientação: Profa. Dra. Daniela Maria Amoroso  
Coorientação: Profa. Dra. Gilsamara Moura

**APRESENTAÇÃO**



**Carolina Lima “Chão Ser Tão”. Foto: Flor Ojuara – 2019**

A Escola de Dança da UFBA foi criada sob o “signo da modernidade” em 1956, como um projeto inovador proposto pelo visionário reitor Edgar Santos

(1894-1962), dando grande impulso às artes na Universidade, com a criação das escolas de Música, Teatro e Dança, sendo a Escola de Dança a pioneira na formação profissional em nível superior no Brasil e na América Latina.

Este projeto foi o marco inicial para a afirmação das práxis curriculares desta instituição nas décadas seguintes. Sua estrutura curricular foi construída entre as décadas de 1960 e 1970, sendo aprovada pelo Conselho Federal de Educação do Brasil em 1971<sup>128</sup> apresentado como o primeiro currículo oficial de dança do Brasil. Este projeto foi pensado e estabelecido em pleno rigor da ditadura militar iniciada em 1964 no país.

Em relação aos processos de atualização de currículos que ocorreram nas décadas seguintes, teve início em 2004 um projeto de Reforma Curricular, e foi neste contexto que a escola rompeu com o modelo de currículo insular, para implementar um novo currículo modular interdisciplinar. Sobre a inserção dos saberes provenientes das culturas indígenas, afro-brasileiras e seus desdobramentos nas danças populares, considero que esse processo de revisão no currículo do passado favoreceu em diversos contextos, invisibilidades e apagamentos atribuídas à negação das culturas indígenas, afro-brasileiras e populares como produtores de saberes e conhecimentos dentro das normativas curriculares estabelecidas, incluindo-se nesse processo, por exemplo, a inserção de disciplinas voltadas para a “defesa do folclore brasileiro”, como conteúdo obrigatório e/ou optativo.

O paradigma do folclore ainda é latente nas estruturas curriculares de artes, colocando sob a sua tutela a diversidade dos modos de ser e fazer, provenientes dessas culturas, implicando em desdobramentos curriculares nos processos de formação em dança de diversas instituições. Nesse sentido, sinalizo que atualmente o conceito de Cultura Popular vem se diferenciando do conceito de Folclore, ampliando discussões nas áreas da sociologia,

---

<sup>128</sup> Aprovada pelo Conselho Federal de Educação - CFE a Resolução s/n de 19 de agosto de 1971, o parecer regulamentou os currículos mínimos dos Cursos Superiores de Dança, mantendo-se como base legal norteadora e diretriz dos currículos destes cursos até hoje, no aguardo das novas orientações curriculares, atualmente em tramitação no CNE. Neste período em decorrência da implantação do sistema de créditos e disciplinas semestrais nas universidades brasileiras, houve uma total ruptura com o sistema seriado, causando conseqüentemente uma fragmentação do ensino, não só do ponto de vista estrutural, metodológico, mas também no conceitual, seja no aspecto educacional como no filosófico (UFBA, 2004, p. 4).

antropologia, comunicação e artes (CANCLINI, 2015; NEVES, 2016; UNESCO, 2005).

Que engenhos e engenharias foram realizados para a implementação destes saberes na escola? É desta perspectiva, anacrônico-diacrônica, entre os “engenhos e usinas” geradores de culturas, costumes e saberes que pretendo emprestar nomenclaturas para apresentar as novas perspectivas em práxis curriculares que vêm sendo implementadas na instituição atualmente. Foram quase três décadas, desde 1971, sem modificações de indicadores e diretrizes implementados pelo antigo currículo, e nesse processo houveram grandes rupturas políticas, na educação, na cultura e nas artes brasileiras, o que, ao olhar mais atento, favoreceu o apagamento desses saberes causando uma desvalorização quase irreparável sobre a inserção dessas danças como normativa curricular<sup>129</sup>, na referida instituição.

O sucesso da inserção desses saberes como reivindicação só foi oficializado no ano de 2016, em que aconteceu o primeiro concurso para professores que teve como título: “Estudos do Corpo com ênfase em Danças Populares, Indígenas e Afro-brasileiras” (UFBA, 2016). É neste contexto que entram na roda curricular, um coletivo de professores egressos deste concurso, especialistas e mestres nesta área do conhecimento, que vem instituindo práticas por meio da criação de novos conteúdos, ementas e disciplinas oficiais.

Como atitude política, artística e científica a favor da inserção das culturas indígena, afro-brasileiras e populares no currículo, essa itinerância docente será apresentada como a “lenha na fogueira na casa das caldeiras”<sup>130</sup>, alimentando uma discussão que não pretende apresentar conclusões objetivas,

---

<sup>129</sup> Desde sua fundação em 1956, e a Reforma de 1971, alterações pequenas foram feitas nos currículos dos cursos de dança. Somente em 1994, quando o parecer de nº 524/ 94 de sua Câmara de Ensino de Graduação aprovou a correção de defasagem da carga horária (com propostas de modificação de módulos, creditações e de carga horária de algumas disciplinas), gerando uma tímida ampliação e atualização do bloco de disciplinas optativas oferecidas pela Escola. Em retrospectiva, pode-se afirmar que nossos cursos de dança permanecem basicamente inalterados há 27 anos (UFBA, 2004, p.4).

<sup>130</sup> A casa das fogueiras ou casa das caldeiras era o lugar mais perigoso dos engenhos onde o caldo era cozido, apresentando riscos eminentes de incêndios. Muitos escravos eram mutilados por queimaduras de alto grau, provocado pelo fogo das fogueiras ou pelo caldo das caldeiras efervescentes, derivados das garapas no processo de fabricação da rapadura. Ver: AZEVEDO, Esterzilda Berenstein de. Engenhos do Recôncavo Baiano. – Brasília, DF: Iphan / Programa Monumenta, 2009).



uma vez que um dos conceitos que definem currículos etnoimplicados e multirreferenciais é uma “metáfora fundante, que o currículo tem vida, e se move, conseqüentemente e por conseqüência, é feito de encontros, interações e acontecimentos” (MACEDO, 2004, p. 258-259).

Como voz de dentro das porteiras da referida instituição, busco compreender as negatricidades<sup>131</sup> que vêm se revelando por meio da pesquisa de doutorado em curso, em que busco compreender as questões curriculares, problematizando agora por meio das práticas instituídas, acrescentando que o currículo é também uma metáfora fundante (re)feita de rupturas, desencontros, invisibilidades e apagamentos. A Rapadura, aqui, é metaforicamente o produto desta fornalha forjada nos antigos engenhos para se compreender as novas usinas curriculares proposta.

### 1.1 ENGENHOS...

A história do Brasil dos primeiros séculos confunde-se com a história do açúcar. Foi no engenho que se formou a sociedade patriarcal açucareira, da qual uma das sínteses foi representada pela trilogia: casa-grande, capela e senzala. A historiadora baiana Esterzilda Berenstein Azevedo (2009), relata que “os engenhos foram instalados ao longo de quase todo o litoral brasileiro, com maior concentração nas áreas que correspondem hoje aos estados de Pernambuco, Bahia, Rio de Janeiro e São Paulo” (AZEVEDO, 2009, p. 10). Na Bahia, os engenhos foram instalados especialmente na região conhecida como Recôncavo, na Baía de Todos os Santos.

A palavra “Engenho” designou inicialmente as instalações necessárias à produção açucareira instituindo espaços como: casa das moendas, casa das caldeiras e casa de purgar. Com o tempo, estendeu-se ao conjunto da

---

<sup>131</sup> O conceito de negatricidade apresentado por Macedo (2002) se refere aos processos de negação da alteridade e da alteração em construções curriculares como um dos indicadores das práticas pedagógicas que historicamente estabeleceram separações entre diferentes saberes, favorecendo construções metodológicas que não levam em consideração à diversidade, a pluralidade, a multiculturalidade e as implicações como condição para se pensar-fazer-curriculo em perspectivas do reconhecimento da heterogeneidade como condição para esse fim. Nesse sentido, Macedo (2002) diz que: “A negatricidade não trabalha com o monolítico, não é uma noção-esquiza, ou seja, não opera binarismos, maniqueísmos, que não permitem o movimento de dialetização e dialogicização das relações. (Ver: MACEDO, 2002, p. 145).

propriedade senhorial, abrangendo as plantações, a casa-grande, a capela e a senzala onde a natureza desses engenhos artesanais era voltada para produção de melaço, açúcar mascavo, rapadura e aguardente para o consumo e mercado local. Culturalmente a sociedade patriarcal açucareira produziu costumes relacionados às funções orgânicas “como dormir e descansar em rede, comer em cuia, defecar no urinol ou touceira de bananeira, banhar-se em rio, gamela e vaso de assento ou observar longo resguardo após o parto” (AZEVEDO, 2009, p. 20). Posso sinalizar que a maioria deles está relacionada com a cultura dos povos indígenas e africanos presentes naquele contexto.

Os engenhos nordestinos das primeiras décadas do século XVI eram, portanto, um espaço onde conviviam povos de diferentes etnias, indígenas aldeados e povos africanos escravizados, distribuídos em unidades de moradia onde se desenvolviam as atividades sociais e culturais dos grupos ali presentes. É por meio de reflexões crítico-analíticas sobre estes sistemas implementados nos antigos engenhos de cana, onde conviveram diversas manifestações dançantes, criadas no seu entorno, que pretendo associar à forma de cultura desenvolvida neste processo de entrecimentos culturais com as construções e engenharias curriculares que envolvem dança no Brasil.

## 1.2 RAPADURA...

No passado foi alimento para os povos escravizados nas senzalas, alimento para os boiadeiros nos sertões, alimento para os cangaceiros nas caatingas, e atualmente é o *merere*<sup>132</sup> para crianças nas escolas públicas no Nordeste do Brasil - A Rapadura! Um tipo de doce criado nas Ilhas Canárias – Espanha, chegou ao Brasil por volta do ano de 1532. Em princípio sem fins comerciais, era extraída das sobras, “raspaduras”, dos tachos de produção de açúcar e melaço de cana produzida nos primeiros engenhos artesanais. Rapadura, associada às questões de construções curriculares por meio da análise das funções produtivas dos engenhos desenvolvidas no início do

---

<sup>132</sup> MERERE - MERENDA – veio do Latim *merere*, “merecer”. Para comer algo todos tinham que fazer por onde, ao que parece. O que nos lembra um antigo ditado em Latim: *Qui non laboret, non manducet*. Fonte: <https://origemdapalavra.com.br/palavras/merenda/> (Acesso em 21 de setembro de 2020).

século XVI e XVII, especialmente nas chamadas casa das moendas, casa das caldeiras, casa de purgar e casa grande, dentre outras, funcionam como alegorias para apresentar pistas sobre a forma de educação implementada nos processos de construção nos modelos curriculares que envolvem quatro períodos especificamente, sendo eles:

**Casa das Moendas - o período Jesuítico (1549-759):** onde os jesuítas se dedicaram à pregação da fé e ao trabalho educativo no Brasil. A casa da moenda era o local que recebia toda a matéria prima para o processamento do açúcar, onde a “cana era literalmente esmagada”.

**Casa das Caldeiras - o período Pombalino (1760 - 1808):** onde a deliberação do português Marquês de Pombal estabelece reformas educacionais no Brasil por meio de uma organização curricular monolítica baseada no *Ratio Studiorum*<sup>133</sup>. A casa das caldeiras era o lugar mais perigoso dos engenhos onde o caldo era cozido, apresentando “riscos eminentes de incêndios”.

**Casa Grande - Período Joanino (1808 – 1821):** a chegada da família real de Portugal promoveu a abertura dos portos, dando significado comercial e expressão cultural por meio do surgimento da imprensa, fazendo se conhecer o que existia no mundo. A residência dos senhores proporcionava uma visão total do engenho e representava a função política e administrativa do conjunto. Era o “olho de engordar o gado”.

**Casa de Purgar - Período Imperial (1822 - 1888):** onde D. João VI volta a Portugal em 1821 e em 1822 seu filho D. Pedro I proclama a Independência do Brasil expulsando outros países exploradores dos domínios do Brasil, outorgando em 1824 a primeira Constituição brasileira. A casa de purgar era o local onde o caldo cozido ficava por vários dias para que as suas

---

<sup>133</sup> Elaborado em 1599, essa diretriz curricular era a base dos conteúdos europeus determinados também pela Igreja. No *Ratio*, constava o ensino da gramática média, da gramática superior, das humanidades, da retórica, da filosofia e da teologia. A partir do ensino das letras, começava a se formar no país uma organização da sociedade hierarquizada pelo acesso à alfabetização. Nos locais de ensino da Companhia de Jesus, os comportamentos exemplares eram bastante cobrados pelos padres. Os alunos que desrespeitassem os princípios morais cristãos eram punidos com castigos (AZEVEDO, 2018, p. 2).

“impurezas saíssem de modo a transformá-lo em açúcar branco para os brancos”.

A partir destas primeiras alegorias busco dedicar a escrita sobre a trilogia “capela-terreiro-senzala”, na perspectiva de chegar aos assuntos que interessam sobre processos de educação, identificando as manifestações dançantes que surgiram entorno desses engenhos. Embora admita que o que estou chamando de “danças populares” não se coaduna com o conceito ocidental de danças folclóricas, que foi traduzido para o Brasil em meados do século XIX, aqui, refiro-me à forma como a história da Dança nos apresenta os estudos relacionados às manifestações populares, como se antes da chegada do colonizador, dentre os povos indígenas e africanos não existissem formas de expressões reconhecidas como cultura e arte. Esta estratégia, utilizada como dispositivo de controle sobre as manifestações da cultura popular, certamente reverberou e ainda reverbera nos processos de formação em dança em currículos contemporâneos. Na escola de dança da UFBA, por exemplo, as chamadas “danças populares brasileiras” ficaram de fora da história e dos currículos oficiais até a implementação de discussões sobre diversidades e identidades culturais estabelecidas como indicadores transversais, o que gerou novas rupturas e reivindicações como lugar de pertencimento por meio do seu reconhecimento na produção de novos saberes como normativa curricular.

Esta discussão historicamente tem início após a implementação da primeira escola de dança clássica do Brasil criada no dia 11 de abril de 1927 pelo crítico Mario Nunes e pela bailarina e coreógrafa *Maria Olenewa*. Busco discutir este processo como um paradoxo! Mesmo reconhecendo que os saberes provenientes das culturas indígenas e africanas sofreram apagamentos no que se refere ao reconhecimento da produção de seus conhecimentos, a história da dança no Brasil nos diz que os primeiros balés, criados após a implementação da escola municipal de Balé do Rio de Janeiro, tiveram a sua estreia apresentando temas indígenas, de forma ainda romanceada e eurocêntrica<sup>134</sup>. A cultura indígena traduzida por esses balés de

---

<sup>134</sup> O balé passou por várias fases, tendo sido influenciado pelo romantismo no século XIX, assim como as outras artes. Um impulso importante ao balé brasileiro deve-se à visita de algumas companhias renomadas, como a de Diaghilev. Em 1913 e 1917 veio Nijinsky e depois

corde, foram desconfiguradas sobre as suas próprias referências culturais. De *Toré, Jurema, Porancy e Taru Andé*<sup>135</sup>, nunca se viu nem ouviu falar nesse contexto, pois já no primeiro registro da invasão dos portugueses, a *Carta de Pero Vaz de Caminha (1500)*, chama genericamente de “dança” as manifestações com as quais os povos Tupinambá, da Bahia, receberam os colonizadores, como veremos no decorrer da escrita.

Utilizar o termo dança de uma forma genérica, nesse contexto, é negar o estabelecimento de alteridades propostos pelo pensamento descolonial sobre os estudos culturais na América Latina, e sobre as hegemonias que se afirmaram em relação ao termo dança populares brasileiras. Descartando aqui o pensamento hegemônico sobre o conceito de dança popular, não me refiro a essas danças da forma como foram classificadas no percurso de criação de nomenclaturas relacionadas a elas tais como: dança de raiz, dança ancestral, dança tradicional, dentre outras. Reconhecer que as danças folclóricas se configuram numa mistura entre a trilogia étnica “índio, negro e ibérico” é uma forma de conformismo ao sistema globalizador que captura estas formas de expressões, por meio de seus dispositivos de controle. Vamos folclorizar!

As manifestações que aqui estavam presentes pelo entrecimento de culturas, provenientes das culturas indígenas e das culturas africanas, bem como a presença das danças provenientes das culturas *ibéricas*, no Brasil colonial, durante os quatro séculos desde século XVI, tem nomes! Desse modo, problematizar termos como “índio”, assim como problematizar estratégias socioculturais que relacionaram a cultura vinda da África diaspórica como uma cultura inferior, subalterna e hegemônica, é uma questão das mais urgentes para se pensar-fazer-currículo de dança. Os indígenas, por exemplo,

---

Pavlova (1918 e 1919) que se apresentaram no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Maria Olenewa, primeira-bailarina da Companhia de Pavlova, acabou por se instalar no Rio de Janeiro. Ela conseguiu criar uma escola de balé clássico sob sua direção no Teatro Municipal, oficializada em 1930. Os primeiros balés brasileiros buscaram criar identidade usando temas indígenas em suas apresentações. Assim como aconteceu em outras áreas, como o indianismo na literatura. O espetáculo "Arirê e o Pássaro Ferido", assinado por Naruna Corder nos anos de 1930, foi um dos primeiros no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Fonte: <https://www.todamateria.com.br/historia-da-danca-no-brasil> (Acesso em 12 de setembro de 2020).

<sup>135</sup> Nota do autor: Toré, Jurema, Porancy, e Taru Andé são rituais indígenas provenientes das etnias Funi-Ô (PE), Cariri (CE), Tupinambá (BA) e Krenak (MG), reconhecidos como diacríticos culturais nos processos de Retomada das culturas indígenas, instituídos no Brasil pelo movimento e suas lideranças, no atual contexto de lutas por direitos sociais e culturais entre as populações indígenas brasileiras (NEVES, 2020).

se reconhecem a partir da sua identificação étnica como povo: Pataxó, Tubinambá, Cariri, Krenak, Kayapó e demais etnias. O termo “índio”, como já sabido historicamente, é um equívoco estabelecido pelo colonizador europeu, na justificativa de utilizar o termo para generalizar os povos aqui presentes, com a desculpa do “desvio da nau de Cabral”, que deveria seguir rumo à Índia. É preciso localizar o contexto e as diferentes etnias dentro dos processos de descolonização.

### **1.2.1 Folclore e cultura popular - emblemas de uma dança morta-viva**

Foi a partir década de 1930 que as chamadas danças populares brasileiras passaram a ser consideradas oficialmente folclore na perspectiva da folclorística europeia e de seus defensores no Brasil, o que, ao meu olhar, se configura num equívoco como podemos constatar, por exemplo, com as pesquisas desenvolvidas por Mário de Andrade (1928 - 1929). Mário de Andrade, dentre outros folcloristas, foi um dos responsáveis pela sistematização teórica em suas primeiras pesquisas e registros científicos sobre as manifestações culturais brasileiras, o que denominou de “Danças Dramáticas do Brasil”, sob a batuta e regência de um pensamento hegemônico que afirmava que todas elas, genericamente, faziam parte do folclore musical, em busca de uma identidade nacionalista como explica a pesquisadora Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti (2004):

Mário de Andrade encharcou de folclore a cultura brasileira e emerge hoje como uma incontornável esfinge no percurso dos estudos das artes e das culturas populares. Seu estilo direto, permeado de arroubos expressivos, quase confessionais, dá-nos a imediata e perturbadora ilusão de compartilharmos com ele uma dimensão íntima de subjetividade. Conforme a leitura se estende, começamos inadvertidamente a tratá-lo com a familiaridade de um conviva diário: ao mesmo tempo, sua presença ideológica difusa e muito ativa marca o cenário de debates contemporâneos (CAVALCANTI, 2004, p. 57-58).

O Folclore implementado como conceito vigente no Brasil tratou de apagar dos seus registros as reivindicações políticas, estéticas e poéticas imbricadas nestas manifestações, criando um cenário de “romantismo melancólico das tradições” (CANCLINI, 2015. p. 207), a serviço da criação de

uma identidade cultural brasileira unificada. Nos anos seguintes à Semana de Arte Moderna de 1922, intelectuais e artistas, movidos por estas questões, organizaram em 1947, um movimento nacionalista que culminou com a criação da Comissão Nacional do Folclore Brasileiro. As danças das culturas indígenas e afro-brasileiras ficaram de fora do manifesto de 1922, equivocadamente associadas ao “conjunto de manifestações do folclore brasileiro” e justamente por não ser considerada “arte erudita”. Cavalcanti (2004) explica ainda que:

Mário de Andrade ergue-se como um dos expoentes de uma área de estudos que se define não apenas pelo interesse intelectual pelos fatos estudados, mas também, muito especialmente, por uma peculiar atitude existencial. De seus primórdios até nossos dias, os estudos de folclore trazem embutida a notável capacidade de provocar entusiasmo, e mesmo encantamento. Mesmo quando fortemente acadêmico, o interesse pelo “folclore” traz consigo sempre um quê de desejo de libertação social, do prazer de transpor os limites de uma sociabilidade de classe, e de experimentar com isso o universal, uma humanidade em comum vivida junto com a gente do povo (CAVALCANTI, 2004, p. 59).

O discurso que apresenta sobre a noção de folclore, em que também se localiza o pesquisador Mário de Andrade como um colaborador dessa afirmativa, ainda é implicado de romantismos e retóricas. Retórica esta que Canclini (2015) assinala repousar sobre forte tensão, sinalizando que expulsaram da totalidade construída imaginariamente do folclore, qualquer princípio de conflito, incoerência ou fragmentação.

Para Cavalcanti (2004), os estudos de Mário de Andrade sobre o folclore, situam-se num entrecruzamento de diferentes motivações. “Neles se entrelaçam seu desejo de conhecimento de formas artísticas e expressivas próprias, ou seja, “populares”, diversas daquelas praticadas e vividas pela elite artística brasileira ou paulistana da época” (CAVALCANTI, 2004, p. 61).

Reflexões sobre as manifestações provenientes das culturas indígenas e afro-brasileiras nos remetem sempre a uma sensação de estarmos lidando com o invisível ou desconhecido. Como *malassombros*<sup>136</sup>, buscamos os restos de

---

<sup>136</sup> Nota do Autor: Para entender o termo malassombro é preciso, primeiramente, defini-lo mais precisamente. Para um indivíduo adulto, malassombro, é a alma de uma pessoa que faleceu e que, por algum motivo, estabelece contato com os vivos porque ainda não tiveram tempo para se acostumarem com a sua nova condição. Nas manifestações da Cultura Popular existem diversas figuras associadas aos malassombros. São reações corporais que os dançarinos

uma história de dança subalternizada, em que os conceitos de Folclore e Cultura Popular nos colocam constantemente diante de uma dança “morta-viva” como, por exemplo, lastimavelmente descreveu o folclorista Mário de Andrade, sobre as ameaças de desaparecimento das manifestações do bumba-meu-boi no nordeste brasileiro: “da maneira como as coisas vão indo, a sentença do bumba-meu-boi é de morte” (ANDRADE, 1949, apud CAVALCANTI, 2004, p. 58). Entretanto, como o próprio mito do bumba-meu-boi nos descreve em seus autos - O destino do bumba-meu-boi é ressuscitar!

### 1.3 CURRÍCULO...

Falar de engenhos como perspectiva crítica para construção curricular é uma questão ainda emblemática. Nessa pesquisa de doutorado, busco referências no coletivo de autores do grupo de pesquisadores, FORMACCE<sup>137</sup> (2012), onde os estudos sobre currículo buscam se coadunar com a filosofia da etnoimplicação e multirreferencialidade. Esta é uma das questões proposta como hipótese da pesquisa em curso. Falar de currículo é tocar também nos sabores “doces e amargos” dos derivados da cana produzidos nos engenhos. É fincar os pés nos solos de massapé do Nordeste na tentativa de revelar e não esquecer os horrores sociais que também foram praticados e implementados com os povos indígenas e africanos dentro dos engenhos. Este é um tema desafiador para se pensar a construção de currículos de dança.

Aqui vou apresentar apenas as pistas que venho pesquisando que se referem à construção de currículos de dança, utilizando a metáfora “**casa das moendas**” como uma das primeiras reflexões sobre o tema *Rapadura* e currículo. Como a casa das moendas era o departamento local dos engenhos que recebia a cana para ser “moída”, é sobre a cultura dos povos indígenas que vou me referir primeiramente como a “matéria prima”, na perspectiva de reflexão crítica sobre a construção de currículos de dança.

---

apresentarão de formas variadas, a depender do que se deseja dialogar, no jogo das danças populares do Brasil (NEVES, 2020).

<sup>137</sup> O Grupo de Pesquisa FORMACCE em Aberto é vinculado ao PPGE/UFBA. Foi pensado com o propósito de reunir pesquisadores, estudantes de pós-graduação e graduação, educadores da rede de ensino do Estado da Bahia e outros interessados em discutir problemas em torno do currículo e da formação. Fonte: <http://www.informacce.faced..ufba.br/> (Acesso em 20 de setembro de 2020).



A casa das moendas era o local onde a cana era “literalmente esmagada”, sobrando apenas o bagaço, resultante da sua matéria prima. Nos modelos arquitetônicos dos engenhos do século XVI, era ainda um local destinado a moer ou esmagar o produto ali utilizado, principalmente pela tração humana ou animal, que pela força bruta prensava a cana e a transformava em caldo. Os escravos e os bois eram utilizados para fazer funcionar as engrenagens das moendas, e metaforicamente os povos indígenas e africanos foram a primeira matéria prima esmagada por meio da força bruta humana. Nesse contexto, ambas as formas de esmagamento, animal ou humana, estavam destinadas, objetivamente e subjetivamente, ao ofício de “docilizar e embranquecer” o produto extraído, por meio de ações de brutalidade.

É neste contexto que temos as primeiras notícias da história da instituição oficial de educação no Brasil, que, segundo pesquisadores como Oliveira e Freire (2006), começou em 1549, com a chegada dos primeiros padres jesuítas. Movidos por intenso sentimento religioso, esmagaram literalmente os saberes provenientes dos povos indígenas, negando suas crenças, culturas e modos de ser e fazer em nome de uma moenda eurocêntrica de sentimentos propagados pela fé judaico-cristã e amparados institucionalmente pela etnocêntrica Companhia de Jesus. Convém ainda ressaltar que a educação que se praticava entre as populações indígenas antes da chegada dos jesuítas não tinha as marcas repressivas da brutalidade do modelo educacional europeu. Uma das primeiras rupturas relacionadas aos processos de educação foi promover a invisibilidade e apagamento das culturas indígenas brasileiras, salvo o ensino da língua Tupi, para os interesses de manipulação por meio do entendimento da cultura indígena para os colonizadores.

O pesquisador José Luiz de Paiva Bello (2001), ao exemplificar uma experiência relatada pelo sertanista indigenista Orlando Villas Boas (1914-2002), já no século XX, nos conta que um fato observado numa aldeia Xavante, retrata bem a diferença característica educacional praticada entre os povos indígenas no Brasil e os colonizadores.

Orlando observava uma mulher que fazia alguns potes de barro. Assim que a mulher terminava um pote seu filho, que estava ao lado

dela, pegava o pote pronto e o jogava ao chão quebrando. Imediatamente ela iniciava outro e, novamente, assim que estava pronto, seu filho repetia o mesmo ato e o jogava no chão. Esta cena se repetiu por sete potes até que Orlando não se conteve e se aproximou da mulher Xavante e perguntou por que ela deixava o menino quebrar o trabalho que ela havia acabado de terminar. No que a mulher índia respondeu: "- *Porque ele quer.*" (BELLO, 2001, p. 1).

Vale destacar que o modelo de educação iniciada no Brasil de 1549, já com a presença dos povos africanos escravizados, nunca chegou a contemplá-los. Estes estavam aos desígnios dos senhores de engenhos nas senzalas. O historiador Rodrigo Azevedo (2018), afirma que, inda que houvesse uma segregação determinada entre os ensinamentos repassados aos povos indígenas e aos colonos durante o período da primeira exploração de pau brasil, antes da chegada dos jesuítas, houve uma ruptura em relação à educação no período colonial com a implementação do documento curricular *Ratio Studiorum*. Diante de tais constatações, e como aqui a questão é discutir currículo e dança, apresentarei algumas pistas que podem nos ajudar a compreender a presença desta linguagem dentre as práticas jesuítas no Brasil. A primeira pista sobre a presença da “dança” está na Carta de Caminha (1500):

Acabada a missa, desvestiu-se o padre e subiu a uma cadeira alta; e nós todos lançados por essa areia. E pregou uma solene e proveitosa pregação da história do Evangelho, ao fim da qual tratou da nossa vinda e do achamento desta terra. Enquanto estivemos à missa e à pregação, seria na praia outra tanta gente, pouco mais ou menos como a de ontem, com seus arcos e setas, a qual andava folgando. E olhando-nos, sentaram-se. E, depois de acabada a missa, assentados nós à pregação, levantaram-se muitos deles, tangeram corno ou buzina, e começaram a saltar e dançar um pedaço (CARTA DE CAMINHA, 1500, p. 5).

O trecho da Carta de Caminha, aponta que após a primeira missa celebrada no Brasil, a reação dos indígenas ali presente foi dançar. Dançaram também após a missa já em suas aldeias quando os primeiros colonizadores conseguiram nelas chegar, levando inclusive instrumentos musicais seus. Oliveira e Freire (2006), na obra “A Presença Indígena na Formação do Brasil”, nos explicam que o envio de cartas para as cortes europeias, após o contato dos colonizadores com os povos indígenas do Brasil, criou para o velho mundo

a necessidade de compreender e enquadrar essas populações no seu universo mítico e conceitual. Os relatos sobre o novo mundo identificaram os indígenas como “gentios brasis (pagãos), negros da terra (índios escravizados) e índios docilizados (índios aldeados)” (OLIVEIRA E FREIRE, 2006, p.26). Chamo a atenção para o termo “negros da terra”, nome pelo qual eram classificados os povos indígenas identificados por “índios brabos”, que não estavam aldeados nas escolas jesuítas e, portanto, a esses era permitido serem caçados e capturados ou mortos pelos escravocratas coloniais. Estes eram condenados por não estarem vinculados aos acordos sociais estabelecidas pelos padres jesuítas e pelos senhores de engenhos.

Voltando às questões das pistas e vestígios da presença da “dança” no período colonial no Brasil do século XVI e XVII, a primeira descrição da terra e dos costumes de seus habitantes, realizada pelo navegador escrivão Pero Vaz de Caminha (1500), enfocou os “índios” de forma positiva e romanceada, comparando-os, abertamente, aos habitantes do “Jardim do Éden”. Outro navegador, como Américo Vespúcio, também descreveu em cartas enviadas para Europa o contato inicial com os povos indígenas.

Se por um lado o navegador Caminha descreveu os povos indígenas de uma perspectiva que nos parece romanceada, por outro lado os padres Jesuítas não tiveram a mesma visão e descrição sobre os mesmos. Em 1583 o padre Fernão Cardim, iniciou uma expedição pelas terras do Brasil, onde escreveu o documento “Tratado de Terra e Gente do Brasil” (1583-1601). Neste documento chamo a atenção à pesquisa dois trechos que se referem ao comportamento dos povos indígenas na Bahia, Pernambuco e Espírito Santo, e que diretamente se relacionam com as formas de expressões do corpo indígena, o que chamavam “bailos e cantos”, descritos geralmente por meio de uma visão racista e imbricada de julgamentos de valores morais e espirituais:

Este gentio parece que não tem conhecimento do princípio do Mundo, porque dizem que as águas afogaram e mataram todos os homens, e que somente um escapou em riba de um janipaba, com uma sua irmã que estava prenhe, e que esses dois têm seu princípio, e que dali começou sua multiplicação. Este gentio não tem conhecimento algum de seu Criador, nem de coisa do Céu, mas sabem que têm alma e que esta não morre e depois da morte vão a uns campos onde há muitas figueiras ao longo de um formoso rio, e todas juntas não fazem outra coisa senão bailar; e têm grande medo do demônio, ao

qual chamam Curupira, Taguaíba, Macachera, Anhangá, e é tanto o medo que lhe têm que só de imaginarem nele morrem, como aconteceu já muitas vezes. (...) Algumas vezes lhes aparecem os diabos, ainda que raramente, e entre eles há poucos endemoniados (CARDIM, 1583-1601, pag. 69-70).

Nota-se que este trecho da carta revela um dos mitos coloniais que prevaleceram como fundamentação para a discriminação racial dos povos indígenas descritos como selvagens. É neste contexto que foi citado em uma das cartas jesuítas uma frase atávica sobre os povos indígenas e que se replicou em vários contextos de educação generalizando e relacionando os alunos indígenas como se fossem “um papel em branco” (AZEVEDO, 2018, pag. 1). A frase escrita é do líder jesuíta padre Manuel de Nóbrega, que em carta enviada à corte portuguesa naquele contexto emoldura o tipo de educação voltada para os povos indígenas e africanos, em especial destinada aos curumins aldeadas.

Pode-se refletir que as manifestações do corpo indígena também faziam parte deste processo de educação, mesmo que ressignificadas em escola jesuítas, uma vez que alguns pesquisadores defendem que a noção de manifestação cultural entre esses povos não separa por categorias a música, o canto e dança em práticas isoladas ou fragmentadas:

Ainda que são melancólicos, têm seus jogos, principalmente os meninos, muito vários e graciosos, nos quais arremedam muitos gêneros de pássaros, e com tanta festa e ordem que não há mais que pedir, e os meninos são alegres e dados a folgar e folgam com muita quietação e amizade. De pequeninos os ensinam os pais a bailar e cantar, e os seus bailas não são diferenças de mudança, mas é um contínuo bater de pés estando quedos, ou andando ao redor e meneando o corpo e cabeça, e tudo fazem por tal compasso, com tanta serenidade, ao som de uma cascavel feito ao modo dos que usam os meninos em Espanha, principalmente quando bailam sós. Guardam entre si diferenças das vozes em sua consonância, e de ordinário as mulheres levam os tipples, contraltos e tenores. (CARDIM, 1583-1601, pag. 79-80).

Essa descrição de Cardim está imbricada de comparações híbridas entre expressões que, ora se referem aos traços da cultura indígena, ora se refere à cultura colonizadora no mesmo contexto. Chamo a atenção, para a descrição romanceada, imbricada de valores doutrinários impostos pela

catequese entre os povos indígenas e suas expressões no século XVI e início do século XVII do Brasil colonial:

Os curumins, meninos, com muitos molhos de flechas levantadas para cima, faziam seu motim de guerra e davam sua grita, e pintados de várias cores, nuzinhos, vinham com as mãos levantadas receber a bênção do padre, dizendo em português, “louvado seja Jesus Cristo”. Outros saíram com uma dança d’escudos à portuguesa, fazendo muitos trocados e dançando ao som da viola, pandeiro e tamboril e flauta, e juntamente representavam um breve diálogo, cantando algumas cantigas pastoris. A essa figura fazem os índios muita festa por causa de sua formosura, gatimanhos e trejeitos que faz; em todas as suas festas metem algum diabo, para ser deles bem celebrada (CARDIM, 1583-1601, p. 110-111).

Diante de tantos engenhos e engenharias em perspectivas críticas à branquitude colonial e contemporânea sobre as culturas indígenas e africanas em tempos passados e do presente, o que são as sobras destas moendas de cana e de gente nas *Terras Brasilis*?

## **BREVES CONCLUSÕES**

O processo de conceituação do outro é sempre um processo de colonização. A classificação do outro diz mais de quem as classificam do que quem é classificado, considerado o “outro” o objeto estudado. Nessa perspectiva quem tem que nomear quem e o que são é o próprio povo praticante implicado à cultura a que pertence. Os povos indígenas e povos afro-brasileiros atualmente buscam quebrar a prioridade da idéia de hegemonia instituídas nas suas diferenças por meio dos processos relacionados à descolonização, mesmo antes destes virem à baila dos estudos acadêmicos. Aqui, são apresentadas referências de uma história contada em perspectivas ainda eurocentradas por meio da análise dos documentos ditos “oficiais” das cartas dos navegantes e jesuítas. Como estas questões podem ajudar a compreender a instituição de currículos de dança e a forma como foram tratadas as culturas indígenas e africanas historicamente? Os saberes provenientes dessas culturas, ainda são descartadas como os bagaços das moendas de cana, da velha e nova história das construções curriculares em diversos contextos. Os povos indígenas estão em processo de Retomadas das

suas culturas atualmente no país. As reivindicações políticas, os manifestos culturais, a marcha das mulheres indígenas, as defesas da Amazônia, dentre outras manifestações contemporâneas, estão em evidência em tempos de pandemia no Brasil e no mundo. Ainda não sabemos como incluir oficialmente essas manifestações nos estudos acadêmicos? Artistas e pesquisadores de dança contemporânea têm buscado se aproximar dos ritos ancestrais dos *Torés e Juremas* como uma forma de *religare* às Danças Sagradas do mundo. É como bem nos sinaliza a liderança e escritor indígena Ailton Krenak (2020), em que nos diz que nas culturas indígenas o centro do mundo não é o corpo humano, o que nos abre a possibilidade de escapar aos elogios antropocêntricos da dança contemporânea e adentrarmos numa visão de mundo que tem nos peixes, nas árvores, nas águas, nas onças, nos espíritos, seres dançantes. As escolhas não são estéticas, são espirituais, se movem de acordo com a batida do coração da terra, da pressão do céu na terra. E as mulheres? As mulheres batem no chão, convocam o ritmo do coração da terra. De onde vem o baião? Vem de debaixo do barro do chão! Convoquemos!

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BELLO, José Luiz de Paiva. **Educação no Brasil: a História das rupturas** - Pedagogia em Foco, Rio de Janeiro, 2001.

CARDIM, Fernão. **TRATADO DA TERRA E GENTE DO BRASIL (1583-1601)** - Fundação Darcy Ribeiro – Editora UnB. 2014.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **CULTURA POPULAR E SENSIBILIDADE ROMÂNTICA: as danças dramáticas de Mário de Andrade** - REVISTA BRASILEIRA DE CIÊNCIAS SOCIAIS - VOL. 19 N<sup>o</sup>. 54 – 2004

Carta do Folclore Brasileiro. **COMISSÃO NACIONAL DE FOLCLORE - VIII Congresso Brasileiro de Folclore**, Salvador, Bahia, 1995.

AZEVEDO, Esterzilda Berenstein de. **Engenhos do Recôncavo Baiano**. – Brasília, DF : Iphan / Programa Monumenta, 2009. 140 p. : il. ; 13 cm. – (Roteiros do Patrimônio ; 7) ISBN 978-85-7334-154-6

CNE/CES 67/2003 - **Parecer do Conselho Nacional de Ensino e Conselho de Ensino Superior (CNE/CES 67/2003)**, homologado pelo Ministério da Educação, respectivamente, em 2 de junho de 2003 e 12 de fevereiro de 2004.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade** -: Heloisa Pezza Cintrão; Ana Regina Lessa. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015, 388 p.– (Ensaio Latino-Americanos, 1).

MACEDO, Roberto Sidnei. A etnopesquisa crítica multirreferencial: nas ciências humanas e na educação. 2. ed. EDUFBA, 2004. 397 p.

\_\_\_\_\_. **Chrysalis Currículo e Complexidade – a perspectiva crítico-multirreferencial e o currículo contemporâneo**. Roberto Sidnei Macedo – Salvador, EDUFBA – 197 p. 2002.

NEVES, Denilson Francisco das. **Dança(s) popular(es), brinquedo de gente grande: etnoimplicação e multirreferencialidade no currículo da Escola de Dança da UFBA** - /Denilson Francisco das Neves. Dissertação de Mestrado – (Repositório da UFBA, 2016.250 f.: il.)

OLIVEIRA E ROCHA - **A Presença Indígena na Formação do Brasil** - João Pacheco de Oliveira E Carlos Augusto da Rocha Freire Brasília, Edições MEC/Unesco - novembro de 2006.

UFBA. Escola de Dança. **Reconstrução Curricular**. Salvador: UFBA, 2004. 21 p.

#### **Sites consultados:**

\*Balé no Brasil: <https://www.todamateria.com.br/historia-da-danca-no-brasil>. (Acesso em 12 de setembro de 2020).

\*Fundação Biblioteca Nacional Departamento Nacional do Livro A CARTA DE PERO VAZ DE CAMINHA: [http://objdigital.bn.br/Acervo\\_Digital/livros\\_eletronicos/carta](http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/livros_eletronicos/carta). (Acesso de 31 de agosto de 2020)

\*Memere: <https://origemdapalavra.com.br/palavras/merenda/> (Acesso em 21 de setembro de 2020).

\*Rodrigo Azevedo: <https://www.gazetadopovo.com.br/educacao/a-historia-da-educacao-no-brasil-uma-longa-jornada-rumo-a-universalizacao-84npcihya8yzs2j8nqn8d91/> - Copyright © 2020, Gazeta do Povo. (Acesso em 20 de setembro de 2020)

## FOLCLORE AMAZÔNICO *IN CENA*: CORPOS, MOVIMENTOS E RIZOMAS DANÇANTES DA LENDA DO AÇAÍ

Carlos Adalberto dos Santos Cabral (UFPA)

### Movimentos Iniciais

O presente artigo traz como recorte um resultado obtido no processo de construção de uma dissertação de Mestrado que está sendo finalizada e que pretende fazer uma confluência entre filosofia, arte (dança) e educação. O texto final - da dissertação - vai versar sobre o conceito filosófico do *devenir* instigado sobre a potência do *corpo que dança* na perspectiva de criar e educar, e vai dialogar com intercessores teóricos que abordam a filosofia da diferença tendo como aporte Deleuze e Guattari (1995), dialogando também com autores que abordam aspectos da dança e do movimento como é o caso de Rudolf Laban (1990), Miller (2012), Neira (2014) entre outros.

Os apontamentos do presente artigo vão dialogar com Verderi (2009) Sborquia; Neira (2008), Alves (2013) e outros. O texto vai pontuar, inicialmente, a questão da dança folclórica em contextos educacionais e posteriormente abordar-tratar como se deu o processo de montagem cênica do espetáculo-laboratório, apontando desde o convite para coreografar-montar até o primeiro contato com o elenco, além dos rizomas<sup>138</sup> dançantes da-na construção do corpo para a cena, as construções dos saberes em volta da lenda e a culminância que gerou um pujante experimento que trata-se, no caso, de um espetáculo de dança sobre a *lenda do açaí*. A proposta do espetáculo, foi uma livre inspiração de uma lenda folclórica, da região Norte do Brasil, que é bastante disseminada em ambientes pedagógicos e por ser o açaí um elemento cultural *peculiar da* região amazônica.

No que se refere ao título do artigo *Folclore Amazônico In Cena*, parte-se do pressuposto proveniente da etimologia da palavra folclore. Sabe-se, claramente, que é um conjunto de costumes que é passado de geração para geração, e que se inclui aí aspectos culturais de um país e-ou

---

<sup>138</sup> Rizoma é um termo trazido pelos filósofos Deleuze e Guattari que apontam um entendimento de multiplicidade. Dentro desse mesmo contexto eles apontam que “devenir é um rizoma.



região/localidade. No caso do Brasil, o folclore é rico e vasto, o que resulta em uma identidade cultural para várias regiões, bem como suas respectivas criações-individuais e coletivas. Apresenta como uma de suas características a mescla da miscigenação de mitos (indígenas), ritos (africanos) e atributos da cultura europeia. Representam, em suma, “valores herdados por membros da sociedade que se mantêm guardadas no patrimônio histórico cultural” (ALVES, 2013, p.3).

No que se refere a escrita do presente artigo, pontua-se que a mesma também vai ‘dançar’, isto é, vai se movimentar entre o modo dissertativo e o modo descritivo para poder pontuar os aspectos da prática de montagem - do espetáculo - em todas as suas etapas, desde o processo ideativo para montagem do elenco até as escolhas das cenas que seriam abordadas-interpretadas-dançadas. Nesse panorama, a presente sessão foi denominada de movimentos iniciais, que na verdade tem como aspecto de uma introdução e logo em seguida teremos um pequeno giro sobre folclore e educação.

No viés do corpo e dos movimentos, será abordado como se deu a (des) *construção* dos corpos dos intérpretes coreográficos para o espetáculo, pois foi conversado com eles que “a construção do corpo cênico é consequência da prática corporal de trabalho do dia-a-dia” (MILLER, 2012, p.43); e que é necessário dar importância ao movimento que é dançado e nessa perspectiva é salutar recorrer ao pensamento de Laban (1990, p.100) que pontua a seguinte afirmação, de que é bom ter “consciência de que o movimento é a essência da vida e que toda forma de expressão utiliza o movimento como veículo”.

Enfatiza-se que houve, no caso, primeiro a desconstrução do corpo cotidiano que sofreu uma *desterritorialização* para o surgimento de um corpo que transmitisse os movimentos indígenas, uma vez que a lenda provém de uma tribo que supostamente era localizada onde é a cidade de Belém, capital do Estado do Pará. Além da (des) construção do corpo cotidiano, será apresentado como aconteceu o processo criativo para a apresentação do espetáculo, já que a proposta partiu da organização do *Festival do Açaí* de um município amazônico - paraense - que é banhado pelo Rio Tocantins.

Nessa perspectiva, será abordada a composição do elenco que fora composto por estudantes de escolas públicas do respectivo município e por jovens dançarinos que faziam parte de dois grupos de danças regionais locais.

Vale ressaltar que o espetáculo é um resultado do percurso metodológico da pesquisa final, sendo que a metodologia foi inspirada no princípio da *cartografia* defendida pelo filósofos Deleuze e Guattari (1995), ressaltando que a cartografia surge como um rizoma que atesta, no pensamento, sua força performática, sua pragmática de que o princípio está “inteiramente voltado para uma experimentação ancorada no real” (p.21). Nessa perspectiva cartográfica iremos fazer uma abordagem qualitativa do que foi produzido para o presente estudo.

Por fim, pontua-se que ao longo do texto serão inseridos registros fotográficos e depoimentos coletados dos participantes intérpretes que compuseram o elenco do espetáculo e puderam participar (muitos pela primeira vez) de uma montagem cênica tendo como proposta um produto-elemento típico da região que vivem, encenando-dançando uma lenda de cunho folclórico que propiciou um desenvolvimento - ainda que efêmero - de suas expressividades-gestualidades, além de estimular suas micropercepções corpóreas e fomento de um corpo subjétil, que é, segundo Ferracini (2004), um movimento que o corpo cotidiano faz para migrar e se preparar para um corpo que vai entrar-dançar em cena.

### **Giros do folclore na educação**

Fomentar a dança em escola já é um processo significativo por toda colaboração cultural, corpórea e artística que a prática permite. Nesse viés, inserir a prática de danças folclóricas, e, na mesma esfera, as danças populares é algo que já é comum - dentro do contexto brasileiro - e é de fundamental importância face as contribuições que essas respectivas danças podem oferecer no sentido de produção de saberes em torno das culturas populares de nosso país.

Alves (2013) destaca que tratando-se de Brasil, algumas danças, em especial as folclóricas, apresentam-trazem, além do caráter religioso, elementos-aspectos simbólicos das memórias étnicas, e aí entram a questão

do local bem como seus elementos culturais e suas raízes históricas, que sofreram mudanças e acabaram por se transformar, adequando-se ao momento vivido no tempo e no espaço em que estão inseridos.

Segundo Neira (2014), se formos analisar um processo histórico da dança, vamos alcançar que essa arte fez parte de cerimônias religiosas que entrelaçavam o homem e sua divindade. Sendo que as danças profanas faziam parte do cotidiano pagão sendo comumente encontradas em diversas comemorações. Nesse sentido o autor pontua que “as danças folclóricas são fruto de migração das danças religiosas dos templos para as praças públicas. Os ritos que antes eram permitidos somente aos iniciados passaram a fazer parte do universo simbólico de uma população maior” (NEIRA, 2014, p.60).

Entende-se que as trajetórias, as vivências, as misturas, as matrizes formam um processo cíclico em que, as danças e outros elementos do folclore partem de “um repertório popular que é transmitido através da oralidade por gerações, traz nos gestos expressados por seus corpos, movimentos e valores acumulados [...] uma memória cultural repleta de conhecimentos que revelam a identidade brasileira (ALVES, 2013, p.1). A autora reitera que:

A escola, enquanto lugar de formação deve abrir seus espaços a uma grade curricular que valorize os conhecimentos das manifestações populares locais e regionais dos diversos grupos sociais, buscando aproximar os alunos da infinidade de representações culturais que nos remetem às origens históricas e étnicas do patrimônio cultural brasileiro. Desta forma estará desempenhando um papel diferenciado e transformador, em busca da valorização da diversidade, unindo os saberes populares à educação. (IBID, p.2).

Pelo exposto entende-se que a escola enquanto instituição social que estimula o conhecimento, práticas de saberes e fomento às culturas, pode ser um caminho que aproxime seus educandos às manifestações populares, inserindo aí a dança. Nesse sentido, segundo Neira (2014) a escola desenvolve um processo de construção da cultura por meios de linguagens e a linguagem corporal, entre elas a dança, tem poder transformador e muitas vezes o seu caráter lúdico melhora o rendimento do aluno.

Izumi e Martins Jr (2006), pontuam que nas escolas o aproveitamento de aspectos do folclore é tido como válidas contribuições pelo caráter de

nacionalidade que se agrega, pois, a cultura é transmitida-manifestada pela linguagem, inclusive com a linguagem corporal como já fora mencionado.

Dentro de um aspecto de legislação, o incentivo para a inserção do folclore na escola foi promulgado pela “lei 5.692 de 11/08/1971 que insere em todos os graus de ensino brasileiro” (PINTO, 1983 APUD IZUMI; MARTINS JR 2006, p.113).

Segundo Izumi e Martins Jr (2006), o folclore faz parte de um campo grande da historiografia, contudo não se refere a somente valorizar fatos passados e sim a força viva que se faz presente em diversas áreas por conta de sua característica popular.

No que tange a data internacional de comemoração do dia do folclore, que é 22 de agosto, Sborquia e Neira (2008) pontuam que em 1846 pela primeira vez a palavra ‘Folk-lore’ foi mencionada, pelo arqueólogo inglês William Thoms, em uma revista londrina denominada “The Artheneum”, a palavra refere-se a “antiguidades populares”. Nesse sentido é válido reiterar que:

A palavra foi criada pela aglutinação dos dois termos anglo-saxônicos: Folk no sentido de povo e lore no sentido de saber, ou seja, “saber tradicional do povo”. A princípio, o conceito de folclore é visto como a busca de preservar aquilo que estava se perdendo, bem como à concepção de certa espontaneidade do povo (SBORQUIA; NEIRA, 2008, p.85).

É válido destacar que o folclore cria identidades e promove a “reprodução dos símbolos que consagram um modo de vida de classe”. Nesse sentido, entende-se que o folclore tem vitalidade e a força do saber popular que o faz fluir através de relações interpessoais e o que “aquilo que nele em um momento se recria, em outro precisa ser consagrado” (SBORQUIA E NEIRA, 2008, p.88). Nessa perspectiva precisa ser perpetuado e inserido aos costumes de uma comunidade e ali conservar-se por meio das gerações.

Verderi (2009) pontua que em todas as etapas e processos pelos quais a dança passou desde os aspectos ritualísticos, cerimônias religiosas, até sua valorização como arte reverberam no processo das manifestações populares em que o prazer em se divertir está envolvido nas vivências do homem e nos contextos em que ele esteja inserido.

## Movimentos de um devir-pesquisador

Uma ligação. Um convite inesperado. Uma proposta. Um desafio. Uma cidade. Um festival. Um conjunto de fatos, situações, sentimentos, obstáculos e devires. O fato é que eu já estava imerso nos estudos da pós-graduação e o afã teórico era avassalador. A quietude dava lugar a uma absorção diária de conceitos, reflexões, percepções de vários teóricos que são fontes de pesquisas e conhecimentos para a composição de trabalhos-ensaios-artigos.

Em um momento de calma efêmera, eis que em um fim de tarde, uma chamada no meu telefone me tirou de um momento de reflexão diante da sina ostensiva de estudos e leituras. Não reconheci o número, mas acabei por atender. Quem falava era um assessor cultural do município de Limoeiro do Ajuru<sup>139</sup> – PA. Após se identificar, se prontificou a me explicar sobre o motivo da respectiva ligação. Na oportunidade, ele informou que eu tinha sido indicado a ele para montar uma apresentação para o grandioso *festival do açaí* que acontece anualmente na respectiva cidade da Amazônia Tocantina<sup>140</sup>.

Após o convite aceito o passo seguinte era de visitar o local. Conhecer o ambiente, os jovens estudantes, os proponentes do festival, conhecer mais sobre o evento e tudo que poderia ser palpável para a construção-produção que estava por vir. De viagem marcada, partindo de Cametá<sup>141</sup>-PA, o pesquisador-cartógrafo já tinha traçado seu planejamento e quais caminhos e trilhos poderia seguir para uma sequência sistemática da montagem do espetáculo, partindo inicialmente do contato com o elenco.

Antes de revelar o processo ideativo para a composição do elenco é necessário falar dos apontamentos que iriam gerar retornos potentes para

---

<sup>139</sup> Limoeiro do Ajuru - PA é uma cidade banhada pelo rio Tocantins e tem como cidades vizinhas Cametá (cidade a qual foi desmembrada na década de 60), São João da Boa Vista e Muaná. Limoeiro tem 1490,2 km<sup>2</sup> e conta com 25 021 habitantes (de acordo com o último censo) os naturais da cidade são chamados de ajuruenses. No mês de novembro a cidade realiza o festival do açaí durante três dias. O evento dinamiza o comércio local e atrai muitas pessoas de fora. O festival é uma grande oportunidade econômica e gera benesses a todos os envolvidos).

<sup>140</sup> Região do Estado do Pará que é banhada pelo Rio Tocantins, sendo assim denominada como Amazônia Tocantina.

<sup>141</sup> Cidade vizinha a de Limoeiro e onde o estudo de Mestrado do autor estava sendo realizado.

pesquisa. Iria ser observado o *ponto zero do movimento e do esforço*<sup>142</sup>. O “movimento começa no intervalo (entre os dois tipos de energia). Mas o intervalo encontra-se [...] em qualquer movimento do corpo” (GIL, 2001, p. 18). José Gil (2001), parafraseando Laban destaca que:

O esforço de Laban começa aqui, no intervalo, no ponto zero do movimento. Ponto não de ausência, de falta ou de privação: em certo sentido, existe apenas no próprio momento em que a forma dançada se instaura sem começo, como se a origem não se indicasse a si própria a não ser como exterior ao que ela cria. O ponto zero não se dá a ver senão como exterior ao que ela dança que provocam uma transformação brusca na percepção do espectador. (GIL, 2001, p.18).

Gil deixa implícito que o movimento é criado do ponto zero a partir do momento em que o movimento comum é cessado. E dentro dessa perspectiva há o entendimento do espectador para quem o bailarino tende a se apresentar e mostrar sua fluidez do corpo. Nesse âmbito, foi conversado com os intérpretes. Que eles deveriam partir de uma realidade corpórea, para outra. Isto é, a partir do momento que eles estivessem em equilíbrio, concentrados, deveriam cessar seus movimentos comuns e partir para os movimentos que seriam trabalhados. Seria em suma, o ponto zero. Nesse caso “o ponto zero implica numa situação particular de equilíbrio: no instante em que o esforço desaparece, surge um outro movimento que corre sem entraves. Entre os dois, o bailarino obteve o equilíbrio que precisava” (GIL, 2001, p. 18).

No processo de construção do espetáculo, foi repassado aos estudantes que eles atentassem para a questão do corpo dançante do artista que tende a ser diferente daquele corpo que dança de maneira casual. A fruição é distinta. Nessa esfera foi bem pontuado a eles:

que o corpo dançante, ou seja, a dança pessoal do homem comum é distinta da fruição da dança do artista cujo objetivo está na dança cênica, assim como fazer arte é diferente de apenas fazer com arte. A dança cênica é fruto do fazer artístico. Ela precisa de um aprendizado amplo e profundo e de uma consciência corporal. (MILLER, 2012, p. 47).

---

<sup>142</sup> Aspectos defendidos por Laban e pontuados por José Gil na obra *O movimento Total: o corpo e a dança*.

Dentro desses aspectos de corpos dançantes do artista, buscamos a questão da movimentação entre o *ponto zero* e o *equilíbrio*, fazendo assim a preparação do corpo em um *devir-motor* que foi ligado e virou um disparador de outros *devires*. Uma multiplicidade *deles*: *devir-tempo*, *devir-espaco*- *devir-cores*, *devir-movimento*, *devir-sabor*, *devir-corpo*, *devir-mata*, *devir-água*, *devir-imaginário*. Cada *devir* interligado com um *devir-local* que entrou em movimento frenético ao se aproximar da culminância.

No que se refere ao primeiro contato com os *devires-dançantes*, o mesmo aconteceu em uma escola pública do município. Após a apresentação foi feito um teste de aptidão rítmica<sup>143</sup>. Os olhares que antes eram de curiosidade deram lugar a corpos que dançaram e se ‘libertaram-moveram’ ao som das músicas propostas. Uma simbiose rítmica tomou conta da quadra da escola. Corpo-livre. Corpo-solto. Corpo-em-movimento. As curvas corpórea-sinuosas ditavam os movimentos sincopados e céleres. O objetivo era de fazer dança(r), de sentir a energia que se emana de um corpo que dança.

**Figura 1: elenco do espetáculo ‘Beijo com sabor de açaí: a lenda de laçá’**



Fonte: arquivo do autor, 2018.

<sup>143</sup> Foi colocado duas músicas aleatórias com coreografias já montadas para que o grupo pudesse executar. Neste momento foi observado quem tinha aptidão rítmica mais apurada, isto é, quem pegava as coreografias com mais facilidade.

Linhas de fuga e linhas de improviso surgiram e davam sinais claros de como é o processo da cartografia. Propor, criar, planejar e improvisar são peculiares à cartografia. Mas ali havia uma outra sensação, um ímpeto, um desejo do pesquisador-cartógrafo de buscar respostas, de pensar inquietamente em como agregar a teoria, na prática. Conceitos se misturavam aos movimentos do corpo e da mente. Pensamentos davam lugar a ações práticas. E os movimentos foram acontecendo. O tempo passou e o corpo e os movimentos fluíram. Tudo se resumia em como seria desterritorializado os corpos que estavam ali. Corpo-leve. Corpo-masculino. Corpo-feminino. Corpo-afeminado. Corpo-híbrido. Corpo-em-arte. Corpo-para-além-gênero.

A questão era trabalhar o corpo e a ‘estranheza’ que os movimentos que seriam apresentados poderiam expressar. Fugir da zona de conforto do bailarino faz parte de um processo cênico, mas “é preciso que o bailarino se encontre no seu corpo na ausência de toda estranheza; ou seja que seus movimentos se insiram no espaço com a mesma intimidade e mesma familiaridade com a qual habita seu corpo” (GIL, 2001, p. 20).

Neste viés de fugir da zona de conforto - dos alunos-intérpretes- e propor a eles movimentos outros podem ser considerados exercícios para se buscar um refinamento do corpo tornando-o sensível às ações que possam ser trabalhadas, esse processo serviu para conscientizar que o corpo que iria para a cena era um corpo que dança vindo de um ser humano apto às mudanças propostas. Nesse panorama pontua-se:

O refinamento do corpo sensível é resultado de uma cinestesia em trabalho diário que vai se desenvolvendo de forma que o aluno possa acessar o corpo que dança com base em sua percepção, que é a atitude primeira da sala de aula e fora dela. Portanto, o movimento se estabelece a partir da percepção de seu caminho, guiado pelo sentido do movimento, e não pela forma ideal exteriorizada. (MILLER, 2012, p. 75).

O refinamento do corpo sensível é proveniente de *rizomas dançantes* que se entrelaçaram compondo um emaranhado corpóreo diante de tamanho desafio. Muitos passos faltavam, mas para uma longa caminhada o importante é dar o primeiro passo. E o passo foi dado. A oportunidade foi dada a todos. Todos poderiam fazer parte do elenco. Bastavam ter tempo para se dedicar as



propostas, formações, oficinas e tempo para ensaiar. Dançar coletivamente em prol de um espetáculo e afins, requer ensaio. E assim aconteceu: muito ensaio.

### **Tateando-explanando a lenda do açai**

Um fato curioso chamou a atenção do pesquisador-cartógrafo. Dos vinte e quatro dançarinos que se encontravam no primeiro encontro, somente 7 (sete) sabiam com exatidão o enredo da lenda do açai. Os demais já tinham ouvido ‘por alto’ mas não tinham informações concretas, somente lembranças vagas. O presente levantamento se deu por uma breve enquete e conversas informais com os integrantes, conversas essas que ficaram registradas no ‘diário de campo’ do pesquisador. Algumas falas-informações foram coletadas para saber as perspectivas em torno do que os *devires-dançarinos* estavam esperando da experimentação que iria culminar com o espetáculo. Sobre a lenda do açai os alunos relataram que:

*Não conheço muito bem a lenda do açai. Aliás eu não lembro. Já ouvir falar na escola, mas não lembro muito não. Mas devo conhecer agora com a preparação do espetáculo. O professor já nos avisou que teremos uma palestra para saber mais sobre a lenda. Vai ser bacana. (E.S. 14 anos, relato oral, 2018).*

*Na escola sempre falam, mas poucos prestam atenção. Acredito que com o espetáculo poderemos aprender mais. Eu sei mais ou menos. Estou com vergonha de dançar como índio, vou ter que treinar muito para não pagar mico. A cidade toda vai estar lá”. (C. V. 15 anos, relato oral, 2018).*

*Conheço a lenda pois vi um vídeo no youtube. Agora que vou participar do espetáculo vou precisar conhecer um pouco mais. Acho que vai ser na palestra que vai ter. Eu estou ansioso pelo espetáculo. Será uma grande chance para nós de Limoeiro e uma grande oportunidade de mostrarmos o nosso talento”. (I.G. 17 anos, relato oral, 2018).*

As expectativas eram muito positivas. Todos exalavam otimismo e empolgação. Como numa coreografia em que o ritmo envolve e contagia, eles estavam assim arrebatados com a possibilidade de dançar-estrelar um espetáculo que iria abrir o tão consagrado festival. Corpos-elétricos. Mentelétricas. Uma sinergia que transcendia forças molares para dançar-interpretar algo novo a eles. Um evento tão esperado, tão potente e que agora poderia ser

vitrine de talentos natos da cidade, para serem contemplados pelos habitantes e visitantes da cidade. Tudo era novo. Tudo era empolgação. Motivações extrínsecas e intrínsecas se misturavam como o vento que invade a mata e faz tremer efusivamente galhos, ramos e afins. Corpo-mata. Corpo-vento.

No que se refere as falas (descritas também na página anterior), observa-se que a empolgação era geral. Observou-se também que o processo do espetáculo seria para além palco, ou seja, para além da dança. Era necessária 'uma formação', isto é, uma palestra para contextualizar, conversas para se trabalhar o aspecto do respeito sobre o corpo do outrem e falas sobre como trabalhar o corpo para um espetáculo. Diante desses aspectos alguns questionamentos fiz com eles para pensarmos juntos: que reflexões podemos aferir com as propostas apresentadas pela lenda? Que-qual corpo deveria ser preparado para experimentar o espetáculo? Essas e outras indagações pairavam e deveriam ser expostas, colocadas e ao mesmo tempo equacionadas para que aí sim pudéssemos começar a preparar os corpos para dançar-interpretar. Corpo-consciente. Corpo-metamorfose.

O processo de tatear a lenda foi simples. Fora convocado uma reunião na escola que serviu de cenário para os encontros. Na oportunidade foi dado uma palestra sobre a situação do índio no Brasil, foi explanado sobre o cotidiano, sobre o modo de vida, costumes, contextos históricos e outras situações relacionadas em específico sobre a vida indígena na Amazônia. A palestra foi proferida por um professor de História, que era o consultor educacional da prefeitura. Em outra oportunidade foi explanado sobre a *lenda do açai*. Depois foi falado sobre a questão do corpo que seria desconstruído para ser reconstruído em cena.

É válido conhecer-relembrar e rememorar o que diz a lenda, ou para quem não conhece ter ciência das informações em torno desta clássica lenda folclórica amazônica. O enredo aponta que onde era cidade de Belém (capital do Estado do Pará) vivia uma tribo muito populosa, a dos Itaki. Ao passar do tempo e com a população aumentando, a alimentação foi ficando escassa. O cacique preocupado com a falta de alimento tomou uma decisão drástica que afetaria toda a comunidade tribal. A partir daquele momento todas as crianças que nascessem seriam sacrificadas para que não faltassem alimentos aos mais

velhos. A filha do cacique que tinha o nome de laçá, tinha tido uma filha e partindo da decisão do pai, teve que sacrificar.

Desesperada por não poder criar sua filha, laçá chorava todos os dias. Até que um dia escutou o choro de sua filha vindo da floresta. Ao enxergar sua filha correu para abraçá-la, a criança que estava ao lado de uma palmeira, desapareceu. laçá chorou tanto até desfalecer. Foi encontrada no outro dia abraçada a palmeira, olhando para cima e com um leve sorriso no rosto. Ao encontrar a filha, o cacique percebeu que no alto da palmeira havia uns frutos negros. O cacique mandou tirar os frutos. Fez um forte e nutritivo suco e do suco alimentou a tribo. A partir daquele momento nenhuma criança seria sacrificada. O fruto foi batizado de Açaí que é o nome de sua filha *laçá* ao contrário.

O resumo desta narrativa regional é de conhecimento tácito do pesquisador-cartógrafo e foi deveras mais explorado pelos integrantes do elenco. Uns colaboraram com a narrativa, complementando informações e curiosidades. Outros ficavam atentos e surpresos e disparavam comentários energizados em prol das perspectivas que teriam que vivenciar no espetáculo. Perguntas brotavam: vamos ter que dançar como indígenas? Teremos que imitá-los? Quem seria laçá? Como seriam as danças? Vamos dançar nus? Quais vestes? Todos os questionamentos foram equacionados e mais sopros motivacionais foram disparados a eles. Era momento de preparar o *corpo* para aquilo que seria uma experiência memorável, ímpar, singular na vida de todos aqueles **devires-amazônidas**.

Figura 2: devires-dançantes em culminância cênica



Fonte: arquivo do autor, 2018.

### Movimentações finais

O processo de ensino e de aprendizagem desta experimentação corpórea, rendeu frutos para além cognição dos estudantes que participaram e foram os intérpretes coreográficos do espetáculo, houve um processo de construção de conhecimento e maturação do corpo para aquilo que se propôs (dançar).

A ideiação para compor o espetáculo permitiu que todos fizessem uma audição para a escolha dos personagens principais da lenda: a protagonista laçá e um índio que seria seu companheiro, o seu pai (cacique da tribo), sua mãe (a pajé) e os demais iriam compor a tribo. Vale enfatizar que a culminância do processo foi muito positiva e superaram as expectativas. Os alunos, enquanto *devires-dançantes*, assimilaram todas as nuances corpóreas necessárias para o espetáculo e fizeram dos movimentos, dos afetos e dos atravessamentos do corpo que dança um portal de *devires-amazônidas*, embriagados pelos saberes de sua cultura local e deixando assim um registro para todos que os assistiram.

Em suma, além dos aportes teóricos é salutar que expor resultados práticos dos movimentos-experimentos dançantes do presente estudo é muito importante. Nesse sentido, é necessário deixar evidente que além do processo

intelectual-cognitivo, houve um processo ideativo-criativo corpóreo para se produzir processos em que os corpos pudessem se movimentar e com eles *devires* viessem a emergir visto que, conforme já fora dito por Deleuze & Guattari (1997), “Devir é um rizoma”, e, assim sendo, pode-se desencadear outros *devires* provenientes de um corpo que dança.

O corpo, seguindo o pensamento dos filósofos citados anteriormente, “não se define pela forma que o determina”, e sim “se define por uma longitude e uma latitude” que se entrelaçam com os aspectos de movimento e de repouso. Nesse viés, busca-se conectar com o pensamento de Laban pois o autor afirma que o ato de se mover parte de uma reação da mente, ou melhor, de um conjunto de emoções que parte da intensidade da emoção que é resultante da ação.

Por fim, é importante pontuar que a mim e a todos que participaram do espetáculo ficou a certeza de que a arte de dançar aspectos folclóricos além de ser uma prática social e cultural importante para o ser humano, pode ser uma atividade para promover o autoconhecimento do indivíduo.

## Referências

ALVES, R. **Dança folclórica na escola**: cultura, identidade, pertencimento e inclusão. In Anais eletrônicos do XVI CONGRESSO BRASILEIRO DE FOLCLORE. Florianópolis: UFSC, 2013, p. 14-18 Disponível em: < [http://www.labpac.faed.udesc.br/danca%20folclorica%20na%20escola\\_rita%20f%20alves.pdf](http://www.labpac.faed.udesc.br/danca%20folclorica%20na%20escola_rita%20f%20alves.pdf)>. Acesso em: 31 mai. 2020.

DELEUZE, G. GUATTARI, F. **Mil Platôs**. Capitalismo e Esquizofrenia. Vol. I. São Paulo: Editora 34, 1995.

DELEUZE, G. GUATTARI, F. **Mil Platôs**. *Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. IV. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, G. **A Imanência**: uma vida. Educação & Realidade, Porto Alegre, v. 27, n. 2, p. 10-18, 2002.

FERRACINI, R. **Café com Queijo**: corpos em Criação. São Paulo: Hucitec, 2004.

GIL, J. **Metamorfoses do corpo**. Lisboa: Editora Relógio D'Água, 1997.

GIL, J. **Movimento total**: o corpo e a dança. Lisboa: Editora Relógio D'Água, 2001.

GIL, J. **O corpo do Bailarino.** *In:* Conferência apresentada na Universidade de Columbia, Nova Iorque, em seminário sobre Gilles Deleuze e Félix Guattari, abril de 1999.

IZUMI, C.; MARTINS JR, J. **A relevância do folclore nas escolas municipais:** um estudo sobre a dança folclórica. **Iniciação Científica CESUMAR.** v. 08, n. 02, p.111-117, jul/dez 2006.

KASTRUP, V. (org) **Pistas do método da cartografia:** Pesquisa intervenção e produção de subjetividade, Porto Alegre, Sulina, 2010.

LABAN, R. **Dança educativa moderna.** São Paulo: Ícone, 1990.

MILLER, J. **Qual é o corpo que dança?** dança e educação somática para adultos e crianças. São Paulo: Summus, 2012.

NEIRA, M. **Práticas corporais:** brincadeiras, danças, lutas, esportes e ginásticas.

SBORQUIA, S.; MARCOS, N. **As Danças Folclóricas e Populares no Currículo da Educação Física:** possibilidade e desafios. **Motrivivência.** Florianópolis, v.20, n.31, p. 79-98, dez/2008.

VERDERI, É. **Dança na Escola:** uma proposta pedagógica. São Paulo: Phorte, 2009.

## **A ESCUTA DO CORPO BRINCANTE: TRAJETÓRIAS E ATRAVESSAMENTOS COM A BRINCADEIRA DO COCO**

Susanna Gabriella Costa Sousa (UERJ)

Caminhando pelos espaços do teatro, da dança e da antropologia, a presente investigação nasce da tentativa de compreender e descrever um estado de espírito, de sentimentos, os procedimentos internos de amor, felicidade e excitação revelando assim, um estado de presença<sup>144</sup> ao dançar o coco. Posto isto, há um diálogo com Klauss Vianna<sup>145</sup>, que compreende o movimento para além da forma, ressaltando a intenção e a emoção do movimento. Conceitos estes que compactuo e que nos servem como referências para ancorar os elementos corporais da brincadeira popular, bem como o corpo do brincante.

No momento em que vivenciei o Coco pela primeira vez, pude experienciar no corpo o ritmo, sentir a pulsação, a gestualidade, a particularidade do movimento. E então, tive a certeza de que era aquilo que eu queria sentir para o resto de minha vida, aquela alegria ao dançar, um corpo vivo e inteiro, eu fiquei estarelecida, era uma energia muito forte, uma felicidade que tomou conta do meu ser, um sorriso que não cabia no rosto. Minha conexão com os batucos dos tambores me levava a um estado de euforia inexplicável, a um reconhecimento ancestral naquelas danças. Apaixonei-me pela experiência. Segundo Klauss Vianna, “a dança como uma rara atividade em que o ser humano se engaja plenamente de corpo, espírito e emoção. Mais do que uma maneira de exprimir-se por meio do movimento, a dança é um modo de existir.” (2005, p.105). Assim, o meu existir necessita dessa experiência.

---

<sup>144</sup> De acordo com Pavis: “Segundo a opinião corrente entre a gente de teatro, a presença seria o bem supremo a ser possuído pelo ator e sentido pelo espectador. A presença estaria ligada a uma comunicação corporal “direta” com o ator que está sendo objeto de percepção.” Ver PAVIS, Patrice. Dicionário de Teatro. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008. Tradução de J. GUINSBURG E MARIA LÚCIA PEREIRA. p. 305

<sup>145</sup> Klauss Ribeiro Vianna (Belo Horizonte, Minas Gerais, 1928 – São Paulo, São Paulo, 1992). Preparador corporal, coreógrafo, professor, bailarino. Responsável por trazer estudos anatômicos para a sala de aula, busca compreender, por meio do corpo, o que seria “uma dança brasileira” – mote modernista de sua trajetória. É precursor dos entendimentos de Consciência/ Expressão Corporal, associados à materialidade do corpo. Fonte: <http://www.klaussvianna.art.br/vida.asp>

Richard Schechner<sup>146</sup> (2003, p.13), afirma que a “performance é uma categoria que inclui brincadeiras, jogos, esportes, o desempenho da vida cotidiana e ritual como parte de um fluido da atividade teatral”. Na expectativa de abarcar os conceitos de teatro e dança, reconheço como denominador comum o corpo, que é o centralizador de uma energia vital para a execução da brincadeira, construindo uma relação que aproxima o brincante e o performer, que ressalta o estado de presença de ambos. Assim, a pesquisa transita por várias frentes, sempre em constante diálogo, em uma estrutura que ressalta os atravessamentos que o coco suscitou em mim, protagonizando uma trajetória de conhecimentos, processos de ensino aprendizagem e novas descobertas inspiradas pela felicidade ao dançar o coco. Assim, interessa-me também ressaltar o corpo em jogo, o estado de presença, a atenção do brincante/performer ao dançar o coco.

### **O Coletivo Matuba**

Em 2014, alguns alunos da escola de Música e de Teatro da UNIRIO, que tinham em comum o desejo de pesquisar e vivenciar manifestações tradicionais da cultura popular brasileira dentro da universidade, se encontraram e começaram a pensar em estratégias para aprofundar os seus conhecimentos sobre essas manifestações, tendo em vista que a instituição, naquele momento, oferecia poucas disciplinas que abordavam a cultura popular brasileira. Então, de forma coletiva e colaborativa, nasceu o Coletivo Matuba, um grupo artístico de pesquisa e vivência em manifestações tradicionais brasileiras na Universidade. No seu primeiro ano, o grupo estabeleceu parceria com o Prof. Dr Zeca Ligiéro<sup>147</sup> e o NEPAA (Núcleo de Estudos da Performances Afro Ameríndias). Atualmente, opera em parceria

---

<sup>146</sup> Richard Schechner é professor da New York University, diretor de teatro e fundador e editor da revista *The Drama Review*, publicada pela NYU. Entre os seus livros destacam: *Environmental Theater*, Hawthorn Books, Inc. 1973; *Performance Theory*, Routledge, 1977; *The Future of the itual*, Routledge, 1993; *Between Theater and Anthropology*, University of Pennsylvania Press, 1985; *Performance Studies, An introduction* Routledge, 2002. (O PERCEVEJO ano 11, 2003, Nº 12: 25 a 50)

<sup>147</sup> Professor, autor, pesquisador. Mestrado e Doutorado no Departamento de Performance Studies, New York University. Pós Doc na Yale University (2001-2002) e na Paris VIII (2013). Atua no PGGAC UNIRIO e no PPGAEAC-UNIRIO. Especializado no campo dos Estudos da Performance, Teatro experimental e Performance Afro e Performance Ameríndia. Coordenador do Núcleo de Estudos das Performances Afro-Ameríndia - NEPAA na UNIRIO.



com a Prof. Dr<sup>a</sup> Juliana Manhães<sup>148</sup> da escola de Teatro. O Coletivo tem como um dos objetivos levar mestres da cultura popular para dentro da universidade, para compartilhar os seus conhecimentos com os alunos e a comunidade.

A história do grupo perpassa por vários âmbitos, não se trata de um grupo exclusivamente de Coco. Em 2015, o Coletivo se estabeleceu enquanto grupo artístico e de pesquisa com novos integrantes, tendo ainda como “sede” a UNIRIO. Ao longo dos anos, ele vem desenvolvendo pesquisas aprofundadas em diversas manifestações de cultura popular, tais como: estudos sobre o Jongo no Rio de Janeiro (2015); Bumba meu Boi do Maranhão (2016); e os estudos sobre o Coco (2017), o qual seria meu principal objeto de estudo para a pesquisa de mestrado no PPGArtes - UERJ. Esses estudos foram abertos aos alunos da UNIRIO e a comunidade de modo geral, sempre associado a um mestre que esteve presente durante o processo de estudo, fazendo esse intercâmbio cultural de saberes.

Escutar, do latim auscultare, dar atenção a/. Foi dentro do Coletivo Matuba que passei a escutar os desejos do meu corpo, fui “desvendando caminhos, aprendizado - uma educação de sentidos” (VIANNA, 2005, p.15), ganhando cada vez mais novas possibilidades de movimentos. Assim, a escuta ficou latente me fazendo seguir os fluxos da vida e me entregando cada vez mais a excitação que a brincadeira me proporciona, designando um paralelo entre prática e teoria.

### **Um breve panorama sobre a brincadeira do coco**

O coco tem sua área de influência na região litorânea de alguns estados do Nordeste, assim como no sertão nordestino. Câmara Cascudo, em seu livro *Dicionário do Folclore Brasileiro*, considera “Alagoas como o berço originário do

---

<sup>148</sup> Performer, brincante, dançarina, coreógrafa e pesquisadora. Possui graduação em Educação artística, Licenciatura Plena em Teatro pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Mestrado em Artes Cênicas com a pesquisa “Memórias de um corpo brincante: a brincadeira do cazumba no Bumba-Boi Maranhense”. Doutora em Artes Cênicas na UNIRIO, com a linha de pesquisa Estudos da Performance e a tese “Um convite à dança: Performances de Umbigada entre Brasil e Moçambique”, realizando o doutorado sanduíche pelo CNPQ em Moçambique. Professora Adjunta do Departamento de Interpretação do curso Atuação Cênica da Escola de Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/ UNIRIO. É professora colaboradora do grupo de pesquisa Artes do Movimento na Escola de Teatro e na Pedagogia da UNIRIO.

coco” (1988, p. 237). Mário de Andrade foi quem fez os primeiros registros sobre o Coco, podem ser encontrados nos seguintes livros *O Turista Aprendiz, Na pancada do ganzá, Os Cocos*, o que nos revela a força do Coco em outros estados como Pernambuco, Rio Grande do Norte, Paraíba, e até no Maranhão. “Sua origem é afro-negra. Com maiores e fundadas razões, pode-se considerar nosso Coco dança de origem afro-negra, ou mais explicitamente, bantu. Angola ou Congo pátria do Batuque e do Samba, teria sido também a do Coco” (DUARTE, 1974, p. 91). Foi um ritmo que se originou do árduo trabalho de quebrar a fruta do coco, tirando sua casca e produzindo óleos e doces, se aproveitando da raiz com funções medicinais e da palha da palmeira que constrói a casa. Este trabalho - a ação de bater as pedras nos cocos para quebrá-los -, se juntava às conversas animadas, ao sapateado da dança, às alegres cantorias e se transformava em festa.

No coco são encontradas inúmeras variações tanto de estruturas coreográficas quanto poético-musicais. Os nomes dados aos diferentes tipos de coco mostram suas características com relação aos instrumentos musicais, processo poético musical ou lugar onde é executado: Coco de Praia na Paraíba; Coco de Zambê, no Rio Grande do Norte; Coco de Roda e de Trupé em Pernambuco; Samba de Coco em Sergipe; Coco de Embolada - que é só cantado, dentre outros. Em todos os cocos o envolvimento coletivo predomina, assim como a relação afetiva da comunidade que o exerce, suas histórias e memórias relatadas em contos e “causos” do dia a dia. São múltiplos os componentes desse universo da oralidade em que a experiência, a solidariedade e a alegria são fundamentais para a sua perpetuação.

A dança do coco tem em sua estrutura e movimentação elementos da cultura de matriz africana, como o uso da roda, a relação de respeito com os tambores, o jogo corporal que se estabelece entre os tocadores e os dançarinos, e entre os próprios dançarinos fazendo a umbigada (movimento de impulsionar a bacia para frente junto com o tempo forte da música, na intenção de encontrar umbigo com umbigo).

O canto e o instrumento são introduzidos como parte do movimento, os principais hoje são: ganzá, pandeiro, surdo, bumbo, zabumba, triângulo, as palmas e o coro cantado dos que formam a roda. No início se usava apenas o ganzá e as palmas. Em alguns cocos, os coquistas usam tamancos nos pés,

como é o caso do grupo Raízes de Arcoverde, trazendo um andamento mais acelerado para o ritmo e para a dança. Com diferentes formas de cantar, existem cocos mais rimados e outros mais improvisados, sempre com uma mensagem a se passar. A partir desta concepção de ser “recado”, a palavra cantada estabelece diálogo entre o cantador e participantes da roda. Para que a brincadeira seja boa é importante que todos da roda cantem em coro a “resposta” do verso tirado pelo cantador.

O movimento exerce um fascínio sobre mim desde a infância e os movimentos pensados para a cena logo me arrebataram. Eugenio Barba<sup>149</sup> em *A arte secreta do ator* (2012) realiza uma reflexão sobre o corpo dilatado, pensando no desempenho do ator no ato da cena. O coco me possibilitou uma experiência pessoal de aprendizado, na qual percebi a iminência desse corpo dilatado e do estado de presença, seja dançando, seja interpretando um personagem. Pude assimilar a conexão entre o teatro e a dança, tendo como denominador comum o estado de presença corporal. Schechner (2003), em seus estudos sobre performance, ressalta três características primordiais para a execução da performance “ação, relação e interação” e complementa que as performances cuja influências são as de tradições afro-ameríndias são as chamadas brincadeiras que perpassam pelo jogo, ritual, espetáculo, o campo afetivo. Sendo assim, o brincante é como um performer, que faz uso dos elementos lúdicos da brincadeira onde o seu corpo é o centralizador da energia, da expressão de uma pulsação interna, é o corpo em estado de alerta.

As performances culturais são formas simbólicas e concretas que perpassam distintas manifestações ressaltando a experiência a partir da vivência e da relação humana. O corpo é um instrumento importantíssimo nas performances, ele em sua singularidade revela e representa os elementos presentes nestas manifestações, pois é nele que centraliza o movimento e o ritmo, a sonoridade da música que reverbera em movimentos expressivos.

Quando formamos uma roda é com a intenção de que todos de forma igualitária compartilhem da mesma experiência de jogar, lado a lado, de maneira que um possa ver o outro e todos consigam se ver para, assim,

---

<sup>149</sup> É um autor italiano, pesquisador e diretor de teatro. Fundador e diretor do Odin Teatret, criador do conceito da Antropologia Teatral, fundador e diretor do Theatrum Mundi Ensemble e criador da ISTA (International School of Theatre Anthropology).

estabelecer uma conexão com o todo. A brincadeira se mostra como uma forma de expressão do indivíduo em meio às mazelas da sociedade. A capacidade de brincar, inerente à criança, mas tão desvalorizada na sociedade contemporânea, marca presença em todos os folguedos como uma forma de sobrevivência. O brincar é indissociável da criatividade e essencial na conquista da liberdade de tempo, espaço e de criação do ser humano, brincar “é a linguagem da alma”<sup>150</sup>. Os primeiros contatos sociais são estabelecidos através do brincar e, nele, todas as artes se fazem presentes. Entretanto, este possui pouco espaço para se manifestar na vida adulta. Vivemos em uma sociedade onde o brincar é malvisto.

Frente a esse cenário, a brincadeira do coco promove uma outra perspectiva, na qual a brincadeira é “coisa séria”<sup>151</sup> e propõe a reflexão acerca da compreensão do corpo no âmbito do teatro e a dança. “A brincadeira não é feita para quem assiste” (LIGIÉRO, 2014, p. 325). A roda de coco é um jogo, uma brincadeira com quem está participando ativamente dela, a brincadeira em roda devolve o “olho no olho” aos que jogam. Sendo assim, os espectadores e brincantes tem a possibilidade de vivenciar no corpo essas gestualidades e movimentações lúdicas que o coco proporciona.

Nesse sentido, o ponto que nos interessa aqui é o prazer em jogar, a fascinação de quem está jogando, toda a alegria e o divertimento que envolve o jogo. “É nessa intensidade, nessa fascinação, nessa capacidade de excitar que reside a própria essência e a característica primordial do jogo” (HUIZINGA, 2010, p.5). E, essa fascinação, proporciona uma espontaneidade para o movimento corporal. É dançando o coco que o corpo fala por si, se expressa livremente, seguindo apenas a batida do tambor e a pisada forte com os pés, que reverbera um olhar puro e verdadeiro para o meu companheiro, que cumprimento com o umbigo.

Sônia Machado Azevedo<sup>152</sup> em uma reflexão sobre o trabalho da bailarina Martha Graham<sup>153</sup>, destaca que “todo o corpo da dança deve articular-

---

<sup>150</sup> Filme Tarja Branca, 2014

<sup>151</sup> Idem 7

<sup>152</sup> Sônia Machado de Azevedo é uma escritora, atriz e pesquisadora brasileira. Graduiu-se em Teatro pela Universidade de São Paulo, em 1972. Em seguida, fez o mestrado e o doutorado em Artes, também pela USP. Estudou Dança Moderna na Escola Arte do Movimento, em 1979

se num conjunto significativo; estar inteiro no movimento significa perceber e realizar esses impulsos que brotam do centro para a periferia do corpo, em busca da unidade na relação com o mundo". (2017, p.74) Graham em sua trajetória como bailarina buscou uma forma de expressar-se mais honesta e livremente, revelando mais emoções e sentimentos ao dançar, ela dizia que "o corpo diz o que as palavras não podem dizer." (2017, p.75). De acordo com esse mesmo entendimento em relação ao corpo dançando, transponho a reflexão para a brincadeira do coco, que traz um conjunto de habilidades como as gestualidades da umbigada, o jogo, ritmo e música, relações interpessoais que acontecem durante a brincadeira, que juntos de forma híbrida potencializam a expressão corporal, oferecem ferramentas de sustentação e conexão onde o corpo em estado de alerta consegue explorar sua individualidade na construção de movimentos livres de uma forma rígida, partindo de uma pulsação interna provocada pelos estímulos externos como a música, por exemplo.

### **Coco em trânsito, o papel do professor**

Afim de complementar essa experiência com o coco, levando em consideração minha formação como professora, comento a respeito de prática docente no processo de ensino e aprendizagem das danças populares em um curso superior de dança, por meio de uma reflexão em que evidencio a brincadeira do coco, bem como o estado de presença que a dança proporciona. Assim, me dedico a um processo metodológico que prioriza as brincadeiras como ferramenta para a qualidade do trabalho corporal do bailarino, bem como caminhos possíveis a se chegar na dança. Em sequência, apresento uma reflexão acerca do trabalho do professor, que em sala de aula exerce uma performatividade, estabelecendo um diálogo com Naira Ciotti<sup>154</sup>, que concebeu o conceito de professor-performer

---

<sup>153</sup> Martha Graham foi uma dançarina e coreógrafa estadunidense que revolucionou a história da dança moderna

<sup>154</sup> É professora-performer, com bacharelado e licenciatura em História pela Universidade de São Paulo (1983). Mestrado concluído em 1999 com o título O híbrido professor-performer: uma prática, sob a orientação da Prof. Dr. Ana Cristina Pereira de Almeida. Desenvolveu pesquisa de doutorado sob orientação dos professores Renato Cohen e Christine Greiner sobre questões da performance arte, Arte Contemporânea na tecnocultura, a rede, a memória

Aprovada em um processo seletivo para professor substituto de Danças Populares Tradicionais do Instituto Federal de Goiás - IFG, campus Aparecida de Goiânia, encarei a missão de dar aula no curso de Licenciatura em Dança durante o ano de 2018. Na tentativa de fazer um trabalho honesto comigo mesma, com meus alunos e com os brincantes da cultura popular, levei para a condução em sala de aula a criação de um espaço de compreensão e coletividade, me colocava como uma indutora do processo para que os alunos, de forma individual, pudessem descobrir novas formas de movimentação. A pedagogia freireana e a horizontalidade foram base para estabelecer nossas relações, prática essa que os alunos da dança não estão tão habituados. A estrutura dura e rígida eurocêntrica, principalmente advinda do Balé Russo, ainda predomina nas aulas de dança, mesmo em um curso de licenciatura em que se está formando professores.

Naira Ciotti afirma “a definição do termo professor-performer é a de que se trata de um professor que também é performer. [...] Neste contexto, ensinar é, acima de tudo, um processo de criação e experimentação” (2014, p. 43). Revisitando meu processo de professora e agora em diálogo com Ciotti e o conceito de professor-performer compreendo que a metodologia abordada foi conduzida nesse espaço que prioriza o entre, o híbrido no que diz respeito ao processo de ensino e aprendizagem. E que propõe uma participação ativa do aluno, rompendo com paradigmas tradicionais de ensino, assim como a performance propõe no campo da arte, uma busca por pautar o professor-performer através do aluno.

Era interessante que nossas relações pudessem deslizar, borrando as fronteiras, que nossas experiências e trajetórias nos atravessassem, fazendo do encontro e do processo o fator mais importante, principalmente para a compreensão desse universo da cultura popular e da educação, ao pensar que estávamos em um curso de formação de professores. Levando em consideração a tríade central que caracteriza a performance, (fazer, agir ser/estar), pode-se afirmar que o professor durante da sua atuação docente exerce uma performatividade.

---

do corpo e os museus de arte, denominado: O museu como mídia: performance e espaço colaborativo; em setembro de 2005 no Programa de Comunicação e Semiótica da PUC/SP.

## Entre palavras e danças com o Coco Raízes de Arcoverde

Ao longo do ano de 2018, falei tanto em sala de aula sobre brincadeiras, jogos, corpo, dança, teatro, estado de presença e sobre as manifestações populares tradicionais. Compartilhei com meus alunos todos os meus conhecimentos, amores e desejos, mas no peito batia o desejo de ir em busca de mais e mais, era preciso conhecer um grupo do “tradição”, embarcar na minha pesquisa de corpo e alma, era preciso mergulhar fundo, a experiência docente só me alimentou.

Figura - Coco Raízes de Arcoverde. Arcoverde PE.



Foto: Hilton Silveiraço

Samba de Coco Raízes de Arcoverde, formado em 1992 por Lula Calixto<sup>155</sup>, junto com as famílias Gomes e Lopes. Como narra Mestre Assis Calixto

*Ele [Lula Calixto] numa conversa Maria Amélia, que era responsável pela Secretaria de Cultura na época, queria que ele resgatasse o coco, aí ele contou a história que já tinha visto uma família, essa família aqui [ele mostra na foto] que já tinha um coco na década de 50 por aí, e quem cantava era esse mais forte aí. [apontando na foto o Ivo Lopes] essa é a família Lopes. [...] Aí ela se animou e disse assim “será que tem como a gente reunir essas pessoas, reencontrá-las pra ver se tem jeito de forma, porque achei muito bonito a dança”. Aí foi quando ele convidou a família Lopes, às irmãs de Ivo Lopes e Sr. Cícero Gomes, que é de outra família. (CALIXTO, Assis, janeiro de 2019).*

<sup>155</sup> Luiz Calixto Montenegro (1942-1999). Ele foi responsável por dar continuidade ao trabalho de divulgação e sensibilização da população arcoverdense para o Samba de Coco, que era realizado por Ivo Lopes.

Ivo Lopes<sup>156</sup>, já falecido, foi um dos precursores do coco em Arcoverde, com seu grupo de samba eles também tocavam e dançavam coco. Em busca de dar um novo destaque ao Coco, criando a Caravana de Ivo Lopes, um grupo que arrebatou as principais praças da cidade, animando festas juninas e sendo convidado para apresentações em municípios vizinhos. Cícero Gomes<sup>157</sup>, por sua vez, desde criança brincava coco com a família e fez parte da Caravana de Ivo Lopes. “*Aí foi quando reuniu as três famílias e formamos o grupo. As três famílias, Calixto, Gomes e Lopes*” (CALIXTO, 2019).

Nas últimas décadas autores como Stuart Hall começaram a desconstruir o imaginário popular, colocando em cheque a ideia de tradições fixas e cristalizadas, entendendo-as como algo em constante transformação, se readaptando na contemporaneidade e ressignificando o modo de fazer/produzir a manifestação popular, sujeita a receber influências de outras culturas para assim se sustentar (HALL, 2009). José Aloísio Vilela (1974, p. 55) salienta que “o canto que se transformou muito e cada vez mais poetas vão fazendo alterações de acordo com suas preferências”, intensificando as formas individualizadas, potencializando às transformações do coco até os dias de hoje. Mestre Assis relembra que quando era criança o ritmo era mais lento, mais cadenciado, era feito em roda e tocado basicamente pelo ganzá, que naquela época era feito de lata com grãos de feijão ou milho, mas que hoje com novos instrumentos e como as coisas estão mais “modernas”, como ele mesmo coloca, o ritmo está mais acelerado.

Lula Calixto ministrava oficinas educativas nas escolas com crianças e com adultos. “*Ele dava oficina nos colégios [...] Ele ia pro Carlos Rio, Carlos Rio é a escola que ele mais frequentou né [...] Ele ensinava os três passos né, a principal parcela, trocado e trupé. Ele chegava no Carlos Rio e ensinava os meninos a tocar, a dançar*”. (CALIXTO, 2019). Já havia uma preocupação por

---

<sup>156</sup> Ivo Lopes (1931-1987) foi um mestre coquista considerado de grande expressão e, aliado a isso, também um articulador do Samba de Coco. Desde a zona rural de Arcoverde, Ivo já conhecia a brincadeira do Coco, que dançava com sua família, mas foi na cidade onde se tornou um reconhecido mestre de expressão cultural com a Caravana de Ivo Lopes.

<sup>157</sup> Cícero Gomes, nascido no bairro de São Miguel na cidade de Arcoverde, já participava das rodas de Coco junto aos mestres Ivo Lopes e Lula Calixto. Nos anos 1970, Cício Gomes, como é conhecido popularmente, começou a brincar o Samba de Coco com Ivo Lopes e sua família até o ano de 1985. No ano de 1992, junto com o mestre Lula Calixto, a família Lopes e seu Biu Neguinho formaram o Samba de Coco Raízes de Arcoverde, onde permaneceu até o ano de 2008.



parte dele em manter a brincadeira do coco viva, o entendimento que o grupo tem de que são as crianças de hoje que irão dar continuidade à brincadeira e a tradição da família. Há um incentivo para que os netos e bisnetos aprendam e se interessem por dar continuidade ao grupo, em um dia de ensaio do grupo pude ver a naturalidade como essa transmissão de saberes é passada.

Essas atividades educativas desenvolvidas por Lula aconteciam antes da formação oficial do grupo. Com o incentivo de dona Maria Amélia, que comprou os primeiros instrumentos e figurinos para o grupo, Lula passou a se dedicar ao grupo contando com o apoio das irmãs Lopes (irmãs de Ivo Lopes) e de Cicero Gomes e sua família. O Samba de Coco de Arcoverde, como era chamado, com o passar do tempo foi crescendo e ganhando fama na cidade e se apresentando nas festas de São João. A partir disso, começaram a viajar para as cidades vizinhas e com muitos shows o grupo ganhou uma visibilidade que passou a rodar o Brasil, chegando até a ter turnê na Europa que aconteceu nos anos de 2005 e 2006.

Em 1999, aos 57 anos de idade Lula Calixto falece com doença de chagas, depois da morte do irmão, Mestre Assis vem se dedicando bravamente ao grupo, no qual hoje é o mestre. Depois da morte de Lula, o grupo ficou muito abalado, pensaram em desistir, mas em nome da memória dele, persistiram. Todos os anos, em agosto, a família recebe amigos e visitantes para celebrar o aniversário de Lula, que no ano de 2005 originou o Festival Lula Calixto. A primeira edição do festival ocorreu em frente à casa da família e sem patrocínios. Atualmente, o evento ganhou grande repercussão e passou a ser um evento importante na cidade de Arcoverde, com oficinas, palestras, palcos para apresentações de grupos e artistas de várias regiões.

O grupo passou por momentos turbulentos, em 2000 dona Severina Lopes e suas irmãs decidiram sair do grupo Raízes, os motivos concretos não foram revelados nem pelos atuais integrantes do Raízes, nem mesmo por dona Severina. Afirmaram ser por conflitos ideológicos entre os integrantes e por desejos próprios de dar continuidade ao trabalho do irmão, Ivo Lopes. Assim, nasceu o Samba de Coco das Irmãs Lopes<sup>158</sup>, o nome foi dado como forma de homenagear as três irmãs: Severina Lopes, Leni Lopes e Josefa Lopes. Há um

---

<sup>158</sup> Maiores informações na página do grupo <http://www.tnb.art.br/rede/cocoirmaslopes>

embate entre os discursos das Lopes e dos Calixtos, Dona Severina afirma que o resgate do coco em Arcoverde foi proposto por ela e ela tomou iniciativa de ir ao encontro de Lula Calixto, já os Calixtos e os Gomes confirmam a história já citada.

### **Coco de Trupé**

Sabemos das inúmeras variedades do coco, em Arcoverde o destaque é para o coco de trupé, que apesar de ser bem próximo de Alagoas, onde o coco de roda/de praia predominam, a movimentação acelerada centrada só nos pés é a característica chave do coco arcoverdense.

O coco que vivenciei ao longo de minha trajetória na cultura popular foi o coco de roda, realizados em praças do Rio de Janeiro por grupos da cidade, alguns com mais tempo de estrada, outros nem tanto, como o Coletivo Matuba em seus estudos. A estrutura era da seguinte maneira: os músicos e seus instrumentos juntamente com todos os brincantes formam uma grande roda, quando alguém quer entrar na roda para dançar, passa na frente dos músicos para cumprimentar o tambor, como uma forma de respeito para saldar os ancestrais, representado ali pelos tambores como um pedido de licença para dançar. E, então, dois brincantes dançam no centro da roda. A cada umbigada com o parceiro de dança o dançarino tem a total liberdade de brincar e dançar como quiser até a próxima umbigada. E a umbigada também é utilizada como um convite à retirada do dançarino, quando alguém da roda quer entrar ao centro para dançar basta dar uma umbigada na pessoa que quer que saia e, então, dança com o outro que ficou na roda (essas dinâmicas podem mudar de grupo para grupo). Os que formam a roda acompanham com as palmas e o coro das músicas.

No coco percebemos a pontuação na umbigada e na pisada com o pé, onde a dança em si é livre, mas há um ritmo próprio do coco onde todos marcam a pulsação do tempo forte da música com o pé, normalmente, o direito, em uma dinâmica de frente e traz, ele umbiga o parceiro de dança. Entre essa umbigada e a próxima, ele pode dançar livremente como rodar, agachar, pular, diminuir a intensidade do movimento fazendo gestos pequenos

e contidos, como também pode expandir, ao máximo jogando os braços para cima, saltando e girando com mais velocidade.

Em Arcoverde, o marco é o trupé com três principais tipos de pisada. Mestre Assis fala com orgulho da característica do coco arcoverdense, do trupé criado pelo seu irmão Lula Calixto. O “parcela, o trupé e o coco trocado é o nosso coco aqui de Arcoverde. O coco praiano já é diferente, ele não tem essas dicas de aprender e de fazer essas três coisas, a dança deles é uma só, o coco praiano (2019). A dança é marcada pela mesma pulsação rítmica, com o mesmo passo base que eles chamam de parcela marcando o tempo forte da música com o pé direito, mas os brincantes de Arcoverde não se contentam apenas com esse tempo musical e fazem uma pisada mais acelerada e brincam com essas outras duas variações o trupé direto e o trocado.

O trupé direto é a pisada acelerada em seu máximo, os pés fazem a mesma marcação do tempo e não se alternam até o fim da música. Nesse momento do trupe, todos os instrumentos param e ficam só os dançarinos fazendo a pisada.

Já o trocado é um jogo de pergunta e resposta entre os dançarinos, um faz uma pisada para a pergunta e o outro faz outra pisada para a resposta. Durante algumas músicas, os dançarinos brincam com as pisadas, dois fazem trocado e um faz parcela, ou dois trupé direto e um trocado (é possível fazer sozinho).

Além de ser dançado o trupé expande a parte musical, com o uso de um tamanco de madeira eles sustentam o corpo na meia ponta e o calcanhar não bate no chão, só a tamanca. Eles dançam sobre um tablado também de madeira que potencializa a sonoridade.

## As tamancas

Figura - Trupé. Tablado e tamancas de madeira. Coco Raízes de Arcoverde.



Foto Susanna. Arcoverde 2019

Em uma casinha simples, rodeada de bonecos, bichos, máscaras e uma série de artesanatos abstratos, Mestre Assis organiza os seus materiais de trabalho, caixinha de pregos, martelo, couro e madeira. Empilha os livros que lemos no dia anterior, me acomoda em uma cadeira confortável e se senta pronto para trabalhar. Com os olhos vidrados e bem concentrado ele corta as correias de couro para as tamancas, as mãos fortes e calejadas já sabem o caminho que tem que percorrer, num corte preciso e perfeito eu vi minhas próprias tamancas nascerem. A tarde passa num piscar de olhos, sua neta nos agracia com sua presença, os olhinhos de menina curiosa brilham ao ver o avô manusear tantos materiais interessantes, em meio a nossa conversa com café, bonecos e música, ele sempre carinhoso e cuidadoso com a menina ensina a dobrar e guardar o couro, de forma tão natural fui acompanhando a tradição sendo passada de avô para neta, meu coração estava em festa, que honra e alegria poder ver o mestre fazer às minhas próprias tamancas.

Antigamente, antes de Lula inventar a tamanca, eles dançavam com os próprios sapatos e o som não reverbera alto. Mestre Assis lembra da época em que a brincadeira era feita nas casas, para aterrar o chão das casas de taipa, (que de alguma medida é associada ao surgimento do coco), de quando construíram as primeiras casas dos bairros de Arcoverde, faziam uma semana de sambada de coco, juntavam-se um grupo grande onde os homens se

colocavam a pilar o chão, sambando o coco dentro da casa na intenção de deixar o chão plano e liso. As mulheres preparavam as comidas e, assim, viravam a noite sambando. O que caracteriza o tónus dos dançarinos do coco Arcoverdense e os difere dos brincantes de coco que pude conhecer no Rio de Janeiro, são corpos sem essas histórias intrínsecas a eles.

Mestre Assis materializa os mais inusitados desejos da imaginação, ele inventa e cria de maneira tão harmoniosa, compreende o brinquedo popular e esse ato estimula a imaginação e criatividade, não só a dele, como a de quem estabelece contato com suas criações. Seus netos adoram entrar para oficina e ficar desvendando objetos, um corre e corre, cria e recria, risada e voz de brinquedos invadem oficina.

E foi com muita alegria que no dia 16 de julho de 2019, Mestre Assis Calixto foi eleito com o novo Patrimônio Vivo de Pernambuco, escolhido pelo Conselho Estadual de Preservação Cultural. Após a diplomação, os vencedores irão receber uma bolsa vitalícia no valor de R\$ 1,6 mil, no caso de pessoa física. Segundo a Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (Fundarpe), o objetivo do prêmio é “reconhecer, estimular e proteger iniciativas que contribuem para o desenvolvimento sociocultural e profissional dos mestres e das mestras e grupos de notório saber”<sup>159</sup>, agora como patrimônio, visa uma possibilidade de ação política mais efetiva em torno do grupo e do samba de coco em si.

### **Considerações finais**

Conforme George Marcus afirma “o que era o local da pesquisa de campo etnográfica tornou-se o local da transformação artística, que também é o local de potencial transformação política.” (2004 p.138). A partir desse processo de escrita e de compreender a performance como um campo híbrido e de expressão entre arte e vida, amparada pelo conceito de Artetnografia de Luciana Lyra<sup>160</sup> “o processo interseccional entre a Antropologia e as Artes

---

<sup>159</sup> Fonte: <https://g1.globo.com/pe/caruaru-regiao/>

<sup>160</sup> Atriz, performer, dramaturga, escritora, encenadora e professora na área das Artes da Cena. Docente adjunta efetiva do Departamento de Ensino da Arte e Cultura Popular e do Programa de Pós Graduação em Artes no Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

Cênicas, fomentando uma trança, onde os fenômenos da performance e do imaginário desvelam-se como vértices do processo criativo em artes” (2011, p.35). Conclui-se, que mesmo se tratando de uma manifestação de tradição oral, ocorrem várias transformações, e são assimiladas por diferentes grupos fora do eixo nordestino, o valor que o Coco possui, na contemporaneidade vai além do simples participativo, pois se torna necessário os novos brincantes se apropriem dos diversos saberes, e na história de vida de pessoas a qual permeia esta manifestação cultural.

Por fim, essa investigação preocupou-se em estabelecer um cruzamento entre o estudo teórico e a vivência da brincadeira em roda, revelando a importância do jogo, principalmente corporal que estabelece ao dançar o coco. Compreendendo a performance como elemento primordial para os atravessamentos em torno do coco, seja dançando seja ensinando, percebendo a potencialização e a importância do estado de presença do corpo do brincante e suas dinâmicas na roda: o jogo de olhar, o jogo corporal, o jogo com quem toca, e a sincronia perfeita de quem dança, toca e assiste. Um verdadeiro jogo de comunicação sensorial e vivências partilhadas em roda, complementando a performance.

### **Referências bibliográficas**

AZEVEDO, S. M. **O Papel do Corpo no Corpo do Ator**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.

BARBA, E.; SAVARESE, N. **A Arte Secreta do Ator um dicionário de antropologia teatral**. São Paulo: Realizações, 2012.

CASCUDO, L. C. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 6. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

CIOTTI, N. **O professor-performer**. EDUFRN, Natal, 2014.

DUARTE, A. **Folclore Negro das Alagoas**. Maceió: Departamento de Assuntos Culturais, 1974.

HALL, S. **Da Diáspora Identidades e mediações culturais**. Organizado por Liv Sovik. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2013

LYRA, L. de F. R. P. de. **Guerreiras e Heroínas em Performance Da Artetnografia à Metodologia em Artes Cênicas**. 2011. 535 f. Tese (Doutorado) - Curso de Artes Cênicas, Instituto de Artes, Universidade Estadual de

Campinas, Campinas, 2011. Disponível em:  
[http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/284426/1/Lyra\\_LucianadeFati  
maRochaPereirade\\_D.pdf1\).pdf](http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/284426/1/Lyra_LucianadeFati<br/>maRochaPereirade_D.pdf1).pdf)>. Acesso em: 15 out. 2019

MARCUS, G. E. **O Intercâmbio entre Arte e Antropologia**: como a pesquisa de campo em artes cênicas pode informar a reinvenção da pesquisa de campo em antropologia. Revista de Antropologia, São Paulo, v. 47, n. 1, p.133-158, maio 2004. Tradução André Pinto Pacheco.

VIANNA, K.; CARVALHO, M. A. de. A Dança. São Paulo: Summus Editorial, 3<sup>a</sup> ed., 2005.

## **FREVO NA ESCOLA: O CORPO QUE DANÇA**

Lyane Marcelle Cavalcante Santos (CENSUPEG)  
Juliana Bittencourt Manhães (UNIRIO)

### **Introdução**

A dança na educação está encontrando seu espaço na maioria das escolas públicas do Brasil, desde a inserção da Arte como disciplina obrigatória nas escolas, segundo a LDB nº9394/96. Nos Parâmetros Curriculares Nacionais (1997), ela é indicada como uma linguagem a ser desenvolvida nas aulas de arte, estando descrita como uma das possibilidades de desenvolver a atenção; percepção do corpo e do movimento; senso de cooperação e solidariedade; respeito às diferenças culturais, comunicação e autoestima. Dentro dessas perspectivas, a dança deixou de ser executada apenas em aulas de educação física, com o objetivo de movimento ou brincadeira, desprovida de conexões com uma formação lúdica. Atualmente, alguns professores com pesquisa em dança-educação e experiência em rodas festivas de ritmos tradicionais, desenvolvem novas metodologias de ensino, aplicando dinâmicas enraizadas de fundamentos da tradição, com o intuito de agregar valores estéticos e corporais da cultura brasileira, nesse caso deste artigo, a cultura pernambucana.

As manifestações tradicionais brasileiras são o sumo de memórias que envolvem variadas linguagens artísticas como música, canto e dança. A perspectiva de separar as artes é uma perspectiva colonizadora e eurocêntrica. É fundamental percebermos que são trançados unidos, mas como afirma Isabel Marques "A dança ainda é entendida de forma equivocada por muitas escolas, que costumam apresentá-la somente nas datas comemorativas e na forma de reprodução de coreografias prontas" (apud POLATO, 2008). As dinâmicas nas escolas estão mais preocupadas com a quantidade e beleza do que se apresenta, do que realmente em como construir com o estudante um espaço de afeto, vivenciando as diversas sabedorias presentes em cada dança



e o sentido histórico e social implicado no que simplesmente é nomeado de datas comemorativas.

A abertura de concursos públicos para professores de Arte com formação específica em dança, vem propiciando cada vez mais estudos nesse processo de ensino-aprendizagem, pelo fato de ter aumentando a quantidade de professores, que estão ocupando cada vez mais as aulas de arte das escolas municipais e estaduais do Brasil. Esses pesquisadores reconhecem o estudo da dança que vai além da perspectiva de reprodução ou construção coreográfica e aprofundam suas práticas no valor estético e criador do estudante, que reconhece a dança, corporifica, desenvolve e a transforma na sua assinatura pessoal como corpo que dança.

A pesquisadora e professora Márcia Strazzacappa (2009), tem artigos e livros em que desenvolve a reflexão em torno do espaço da dança nas escolas, através das aulas de arte e a realização de projetos de ensino de dança, sendo incentivados, uma vez que a escola é uma instituição reconhecida pela comunidade e tem infraestrutura física básica para sua concretização, com salas de aulas e aparelho de som. Entretanto é necessário evitar os riscos trazidos pela realização de projetos isolados, pois as escolas deveriam definitivamente incorporar o ensino de dança em sua grade curricular, como disciplina e estudo obrigatório, mas o que é necessário é que a dança seja uma prática em sua vida escolar de maneira mais efetiva e oficial. O movimento de resistência continua sendo urgente, para que seja reconhecido o ensino de arte como atividade curricular escolar com a contratação de profissionais especializados, já que existem atualmente muitos cursos de graduação e de pós graduação em dança.

A Lei de Diretrizes e Bases para a Educação Nacional (LDB) é clara ao situar o ensino de arte como componente curricular na educação básica, reconhecendo a importância das quatro linguagens artísticas: artes visuais, dança, teatro e música.

Neste sentido, a dança está sendo utilizada e pesquisada para ajudar nos processos criativos e pedagógicos na escola, auxiliando não somente os professores de arte, mas também aos professores das outras disciplinas, realizando assim um processo interdisciplinar. Quando se trabalha uma dança popular, por exemplo, estamos pesquisando corpo, espaço, ritmo, direções,

contexto histórico, pertencimento cultural, linguagem, afetividade calcada na relação do prazer, da brincadeira, do jogo, no estar presente e disposto na dança, levando essa relação mais fértil para a vida.

A dança do Frevo faz parte desse processo de pesquisa que investiga, e relaciona as práticas culturais do estado de Pernambuco, com o trabalho estético dentro da escola e ainda criando uma ponte entre pertencimento cultural e espetáculo. Dentro desse universo, percebemos que as aulas de arte e dança despertam o entendimento desse espaço da dança na educação básica para os estudantes e os gestores, no sentido de ser transformadora, com alicerces firmes e de padrões orgânicos, pois trabalham com a recuperação e memória dos estudantes, em que muitos deles, vivem em situação de violência com o estado e com seus familiares. A dança fortalece para a construção de laços de afetividade entre estudante e professor, propiciando o autoconhecimento corporal e estético da dança e do espetáculo, além de auxiliar no reconhecimento do estudante como participante do processo da sociedade e na cura de algumas doenças como a depressão, a partir da potência presente no universo das danças tradicionais, assim como seus aspectos espetaculares.

### **O corpo brincante na educação**

O corpo brincante é aquele que está presente nas danças populares de tradições brasileiras, é um corpo aberto às diversas possibilidades artísticas e que está presente na relação com o prazer e a alegria. A brincadeira que o corpo presentifica é um estado de encantamento e disponibilidade ao jogo, no sentido da liberdade e da conexão com o que está acontecendo no momento presente, seja dançando, cantando ou tocando um instrumento.

No contexto escolar, a conexão entre o movimento e a sensibilidade criam uma conexão que une o estudante à dança, pois quando ele adentra no universo plural dessa movimentação e contexto, ele passa a se perceber mais consciente e criativo, desenvolvendo práticas coreográficas ou trabalhando com a sua percepção de improviso, permitindo-se se jogar ao desconhecido e a imprevisibilidade que o corpo é convocado quando participa de uma dança ou um jogo. Todo improviso tem bases bem apreendidas para ser realizado, sendo

assim, o ato de improvisar vem permeado de experiências que fortalecem esse jogo do súbito que é o tempo extraordinário, convocado pela improvisação. Muitos acreditam e questionam que não há técnica e que é livre e solto, mas a liberdade do jeito de dançar ou ser brincante está enraizada em muitas técnicas que vem de vivências ancestrais e são passadas e encaminhadas. Cada educador e artista elabora da sua maneira, mas é fundamental não perder o encantamento que a leveza do instante carrega, assim como, da presença que o corpo brincante pode proporcionar-se quando dança.

Dentro desse universo, alguns pesquisadores e artistas da dança e do corpo, já vinham mostrando interesse em juntar dança e educação, acreditando que essa união seria de máxima importância para a construção pedagógica, cidadã e estética do estudante.

Nascimento do passo (Francisco do Nascimento Filho) aprendeu o frevo nos ensaios do clube Vassourinhas e dedicou-se a "aprender o passo". Preocupando-se em encontrar formas de ensinar o frevo, organizou sua compreensão da dança, criando uma metodologia de ensino dentro da ideia da Academia do Passo, que funcionava de forma itinerante, ocupando escolas públicas, praças e ruas. Ele já se preocupava com a questão da dança na educação desde os anos 80. (VICENTE, 2009). É muito importante frisar o valor desse mestre, pois na verdade os artistas e brincantes da cultura popular brasileira não tiveram a preocupação que o mestre Nascimento do Passo apresentou, que foi sistematizar o ensino de movimentos, dando nomes, desmembrando e trazendo também seu olhar contemporâneo sobre a relação de ensino-aprendizagem, que dentro das brincadeiras populares acontecem por meio da observação no cotidiano. Essa estruturação dos movimentos trouxe novos contornos e valores para a dança do frevo pernambucano e a educação.

Atualmente, a dança na educação está ganhando espaço, mas ainda há muito que se conquistar, principalmente a partir do universo das danças populares brasileiras. Nessa pesquisa, pretendemos problematizar as possibilidades existentes dentro da educação básica, sobre a dança nas aulas de arte, especificamente das escolas públicas de Jaboatão dos Guararapes. A partir das possibilidades das danças brasileiras, o Frevo foi escolhido como objeto de pesquisa para desenvolvê-lo no contexto escolar, cultural, tradicional

e estético do espetáculo, sendo defendido que a dança na escola é um canal para trabalhar variadas questões, que envolvem contextos sociais, com linguagens tradicionais e afetivas.

As danças populares brasileiras afirmam o reconhecimento e a identidade cultural, e o Frevo é uma dança e um ritmo reconhecido a nível nacional e internacional, despertando o pertencimento ancestral da cultura e do povo pernambucano. Nesse sentido, alguns estudantes, por não entenderem o contexto histórico e social de algumas manifestações culturais, se sentem perdidos dentro de inúmeras formas estéticas de músicas e danças, ou seja, não se reconhecem e muitas vezes não valorizam por falta de conhecimento. E dependendo da comunidade em que ele e a escola estejam inseridos, a perspectiva cultural fica muito distante da realidade pessoal e escolar. Nas aulas de arte, o frevo vem quebrar com o foco no quadril e desperta outras partes do corpo que precisam ser ativadas, como o tônus muscular das pernas, a soltura dos ombros, o jogo com os braços e a sombrinha, as acrobacias, o domínio da respiração e a alegria contagiante da música, que faz com que o brincante se reconheça ancestralmente dentro da dança.

O frevo constrói laços de afetividade quando é trabalhado com base no autoconhecimento e no respeito ao outro dentro da brincadeira. Nessa perspectiva, essa investigação fez uso de algumas técnicas da Educação Somática e do Método Feldenkrais, trazendo o olhar para a consciência corporal, através de uma respiração consciente e de um olhar generoso sobre seu corpo e seus processos energéticos (1977).

A Educação Somática faz parte de um campo interdisciplinar, que envolve a perspectiva teórica e prática, composta de diferentes ferramentas e abordagens, mas cujo eixo de atuação é o movimento do corpo consciente, propondo-se uma descoberta pessoal de seus movimentos, valorizando suas próprias sensações, assim como a prevenção e transformação de desequilíbrios do campo cognitivo e/ou afetivo de uma pessoa.

Um dos grandes mestres da consciência pelo movimento, foi Moshe Feldenkrais e ele destaca em sua pesquisa que:

Cada um de nós fala, se move, pensa e sente de modos diferentes, de acordo com a imagem que tenha construído de si mesmo com o passar dos anos. Para mudar nosso modo de ação, devemos mudar

a imagem própria que está dentro de nós. Naturalmente, o que está aqui envolvido, é a mudança na dinâmica de nossas reações e não a mera substituição de uma ação por outra. Tal mudança envolve não somente a transformação da nossa 'auto-imagem', mas uma mudança na natureza de nossas motivações e a mobilização de todas as partes do corpo a ela relacionadas. (1977, p.27).

Seguindo esse princípio de autoimagem, a sociedade reverteu os valores de integração do nosso "eu", deixando-o sempre na terceira pessoa. O primeiro olhar que temos sobre nós é o olhar imposto pela nossa família, depois o olhar social e só em seguida que somos legitimados a olhar para nós mesmos e reconhecermos nossa individualidade. Muitos estudantes são adolescentes e vivem em situações desarmônicas com a família, em que muitas vezes não sabem o que é ter afeto nem respeito. Essa lacuna vem de gerações e reverbera em grandes traumas no universo da individualidade, causando confusão mental e o sentimento de não pertencimento social, pois não existe nenhuma referência para tratar a si mesmo com consciência e afeto, o que leva à muitos processos psicossomáticos que deprimem esses estudantes.

Dentro das aulas de dança, o uso da afetividade pode adentrar dentro do universo somático dos estudantes, fazendo com que ele se reconheça como ser criativo e capaz de projetar sua imagem consciente e empoderada no mover do seu corpo e do corpo coletivo. Muitos casos de depressão são tratados de maneira mais atenciosa e afetiva através da arte, estimulando esse estudante a ter um outro olhar sobre alguns gatilhos inconscientes que causam a baixa-estima, o bullying e a automutilação.

O estudo do corpo que dança é estimulador das criações artísticas e culturais do estudante, além de levar luz para processos somáticos. As danças populares são experienciadas a partir da pesquisa da história, do ritmo, do movimento corporal, dos passos, da construção performática e do improviso.

Essas manifestações tradicionais se fortalecem na experiência e na vivência de trabalhos estéticos do espetáculo, na construção coreográfica e no contexto histórico em que a dança está inserida. O trabalho da montagem do espetáculo a ser apresentado, faz com que o estudante adentre em um universo criativo do frevo e de inúmeras possibilidades cênicas, desde a escolha do figurino até a magia da maquiagem.

Muitas dessas apresentações fortalecem a formação mais criteriosa para a percepção estética artística dos estudantes e seus familiares, que não tem o hábito e nem a oportunidade de frequentar teatros ou espaços culturais. Eles se reconhecem nas apresentações que a escola estimula fortalecendo a educação transdisciplinar dentro da comunidade escolar.

### **Fervendo o espetáculo**

O Frevo é uma manifestação artística da cultura pernambucana, forma de expressão musical, corporal e poética. Nascido na cidade do Recife, no final do século XIX e início do século XX, é uma dança ágil, potente e frenética. No ano de 2007, foi oficializado como Patrimônio Imaterial do Brasil, pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN. Em 2012, foi incluído na lista de Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade pela UNESCO - Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura. Nessa dança estão inseridas diversas formatações cênicas como a celebração, a poesia, a espontaneidade do passista, o trabalho corporal, a luta de classes e a alegria que contagia o brincante. Dentro da escola, ele é geralmente vivenciado nas festividades do carnaval, mas alguns professores já haviam questionado a presença pedagógica da dança transcendendo as datas comemorativas.

Dentre as razões para a escolha estão as cadeias de sociabilidade e diálogo originárias dessa dança, geradas por jovens e que implicam formas criativas de interagir na dinâmica social e em suas releituras consequentes -- como por exemplo, o uso da arte do frevo em peças de teatro e na dança moderna. Além disso, o ritmo contribui para o respeito à diversidade cultural e a criatividade humana por ser formado pela mistura entre a música, a dança, a capoeira, o artesanato, entre outros. O frevo também exalta e compõe as múltiplas identidades dos seus guardiães, assim como a diversidade cultural. Tem como referência de nascimento no final do século XIX em Olinda e Recife, como uma forma de expressão popular nessas cidades.

Dentre as danças tradicionais brasileiras, podemos destacar o frevo como uma dança que já possui história na busca de uma forma específica de ensino formal. Essa busca está conectada à diluição do espaço tradicional de

produção e transmissão do frevo de rua e à necessidade de seus brincadores de manter essa arte viva (VICENTE, 2009).

A história da dança do frevo deriva-se da efervescência cultural proporcionada pelo carnaval feito pelo povo, entre eles capoeiras, foliões, brincantes, orquestras e grupos carnavalescos. A partir da necessidade de sistematizar os passos do frevo, Francisco do Nascimento Filho, o Mestre Nascimento do passo, surge como o primeiro pesquisador a observar, catalogar e nomear vários passos feitos pelos foliões, criando assim o Método Nascimento do Passo ou (MNP).

Segundo Valéria Vicente, o mestre Nascimento do Passo (1936-2009), defendeu nos anos 80, a inclusão do frevo como disciplina curricular da rede estadual, com a inquietação de que o folguedo popular deveria estar presente em todo o ano letivo (2008). A partir dos questionamentos políticos e pedagógicos em defesa da dança do frevo feitos pelo Mestre Nascimento do Passo, surgiu a primeira escola de Frevo na cidade do Recife, em que havia aulas gratuitas o ano inteiro.

Seguindo os princípios de valorização da dança, a pesquisadora Maria Goretti Oliveira relata:

Para Nascimento e seus alunos devotos, o frevo não é um simples e prazeroso entretenimento de carnaval, mas sim uma fonte inesgotável de energia positiva para o corpo e a mente. Frevo é cantado no hino da Escola como sendo “pique, energia, saúde, ginástica e terapia” - uma espécie de remédio poderoso, capaz de curar todos os males físicos e mentais. Mais ainda: esta divertida forma de terapia, chamada dança do frevo, fortalece os músculos do corpo, previne obesidade, celulite, e doenças cardiovasculares, estimula a criatividade artística e a agilidade de raciocínio dos seus praticantes. Nascimento garante que, através da prática regular desta dança multifuncional, crianças e adultos se tornam mais energizados, positivos, autoconfiantes, criativos e, por conseguinte, mais aptos para lidar com quaisquer situações e obstáculos na vida. (2013, p. 1).

O frevo sempre seguiu princípios de resistência cultural e política, assim como várias danças populares brasileiras que são feitas pelo povo, por questionar espaços e fomentos para a sua manutenção e reconhecimento.

Em meados de 2005, o grupo Guerreiros do Passo começou a ser formado e seus criadores eram professores da Escola Municipal de Frevo do Recife, discípulos do Mestre Nascimento. Depois passaram a ocupar a Praça

do Hipódromo, onde deram continuidade às ações voltadas ao ensino da metodologia. O nome “Guerreiro” era uma designação usada aos estudantes que permaneciam frequentando as aulas espontaneamente pós carnaval.

Outros grupos foram sendo criados a partir das vivências da sistemática do passo e de outros olhares sobre a dança, já que vários outros corpos continuaram a praticar o frevo na contemporaneidade, assim como outras metodologias surgiram e estão sendo aplicadas. A exemplo temos: O grupo Brincantes da Ladeira, método MBDL – Olinda; O Método Mexe com tudo – Professor Otávio Bastos; O grupo Espaço Frevente - Professor Alex Pontes e Passistas de frevo como José terceiro, Gabriele Freitas, Ferreirinha e o Homem da sombrinha, que vem reinventando as práticas cênicas do frevo de rua.

### **Considerações Finais**

A inquietação dessa pesquisa vai além da questão da metodologia do passo ou da composição do espetáculo cênico, mas principalmente das vivências pedagógicas na escola e o que elas reverberam na vida do estudante que vivenciam as práticas. Cada aula de dança tem em si uma potência de cura, através de um olhar consciente do corpo-soma na dança. Quando esse estudante trabalha a respiração, ativa o tônus muscular e é contagiado com a alegria e a espontaneidade do Frevo, seu corpo libera hormônios que estimulam a satisfação. Com a execução do movimento, o desequilíbrio emocional está sendo transformado de forma orgânica, melhorando a coordenação motora e facilitando o trabalho técnico.

Quando é realizado o trabalho com as danças brasileiras na escola dentro das aulas de dança-educação, para crianças e adolescentes em Jaboatão dos Guararapes, é praticado de maneira artística, assim como, na metodologia dos passos, mas também na transmutação energética que acontece com a espontaneidade coreográfica do movimento. Desenvolver essa pesquisa na escola é reconhecer e reafirmar nossa ancestralidade cultural e manter viva a tradição do folguedo na contemporaneidade.

A construção da coreografia é um momento muito importante da aula, já que nós compomos juntos a teia coreográfica, permitindo aos estudantes opinarem sobre a mesma. A música é escolhida de acordo com o número de



participantes da cena, por exemplo: Na festa da Pitomba, festa tradicional da cidade do Jaboatão dos Guararapes, a escola foi convidada a apresentar algumas performances artísticas e fizemos o recorte com a escolha do Frevo com o Hino da Pitombeira de Olinda, música de Alex Caldas (1950).

**Figura 1 - Aula de Frevo na Escola Luiz Lua Gonzaga**



**Fonte: Arquivo pessoal: Lyane Cavalcante**

A apresentação foi feita durante o turno da tarde e a maioria das mães e pais puderam comparecer, o que foi bastante emocionante, pois podemos perceber a vivência estética em que a família e a comunidade estavam inseridas, em parceria com a escola, prestigiando esse espetáculo de rua. Essa parceria entre escola e família é de extrema importância para a formação dos estudantes e da comunicação cultural que permeiam os espaços dentro e fora da comunidade escolar. Nesse sentido, estimular práticas que diminuam a distância entre escola/comunidade tem sido cada dia mais fortes, a partir dos laços que a arte forma junto à dança-educação.

No decorrer do processo, era visível a alegria em cada passo executado e como essa experiência cênica estava sendo vivenciada de forma empoderada e espontânea. A execução da dança aconteceu de maneira alegre e frenética, como o frevo é geralmente dançado. O improviso se fez presente dentro de cada corpo coreográfico.

**Figura 2- Apresentação na Festa da Pitomba - 2017**

**Fonte: Arquivo Pessoal – Lyane Cavalcante**

Toda a pesquisa foi de máxima importância nas aulas, pois manifestava a alegria nas vivências. As mudanças proporcionadas eram visíveis, pois as estudantes se faziam presentes em todo o processo de corpo e de construção cênica. Algumas delas se destacavam quando entendiam os aspectos do improviso e criavam livremente. As notas, nas outras matérias passaram a melhorar e conseqüentemente a relação com os outros professores, confirmando que as danças agem de maneira positiva na transdisciplinaridade escolar. A satisfação na realização desse processo foi enorme, pois "empoderar" culturalmente as pessoas, desperta o senso de responsabilidade na mudança social que tanto queremos para o nosso país.

Como a força cultural do frevo está registrada na memória coletiva do povo pernambucano que vai para a rua, tanto nas festas tradicionais como o Carnaval, quanto nas agremiações e grupos que praticam a dança. A diversidade das músicas, a criatividade dos passistas e o colorido dos estandartes, fazem a conexão mágica que envolve o cortejo cênico de dança e poesia. A junção de vários aspectos históricos foi sendo construído através da ancestralidade do povo, a partir das figuras dos foliões, capoeiras, passistas e das orquestras que faziam o povo ferver.

O Frevo é e continuará sendo um portal energético de alegria, tradição, humanização, resistência, ancestralidade, liberdade, empoderamento corporal e estético do passista, dentro e fora da escola. Evoé.

## Referências

BRASIL Lei Darcy Ribeiro. **LDB: Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional: Lei nº 9394, de 20 de dezembro de 1996.** Brasília: MEC, 1996.

FELDENKRAIS, M. 1904 - **Consciência pelo Movimento/ Moshe Feldenkrais; [Tradução Daisy A. C. Souza].** - São Paulo: Summus, 1977.

FORTYN, S. Strazzacappa, M. (tradutora). **Educação Somática: Novo Ingrediente da Formação Prática em Dança.**

Disponível em: <http://arteeducacaoterapia.numin.org.br/educacao-somatica-novo-ingrediente-da-formacao-pratica-em-danca/>

Acessado em: 10 de julho de 2020.

MANHÃES, J. B. **Memórias de um corpo brincante: A brincadeira do cazumba no Bumba-Boi do Maranhão.** Orientação Zeca Ligiéro, Dissertação de mestrado, 2009, UNIRIO.

MARQUES, I. **Ensino da dança hoje: textos e contextos.** São Paulo: Cortez, 2011.

STRAZZACAPPA, M. **Educação somática e artes Cênicas: Princípios e aplicações/Márcia strazzacappa.** - Campinas, SP: Papirus, 2012. - (Coleção Ágere). 2016.

\_\_\_\_\_. **Dança na Educação discutindo questões básicas e polêmicas.**

Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/fef/article/view/55/2648?journal=fef>

Acessado em: 20 de setembro de 2019.

\_\_\_\_\_. MORANDI, Carla. **Entre a arte e a docência: a formação do artista da dança.** Papirus, 2006.

VICENTE, A. V. **Entre a ponta do pé e o calcanhar: reflexões sobre como frevo encena o povo, a nação e a dança no Recife.** Ed. Universitária da UFPE, 2009.

VICENTE, A. V.; SOUZA, G. G. Q. de. **Trançados musculares: análise das exigências musculares sobre as extremidades inferiores (EII) durante a prática do frevo.** In: \_\_\_\_\_. Trançados musculares: saúde corporal e ensino do frevo. Recife: Editora Associação Reviva, 2011. DVD.

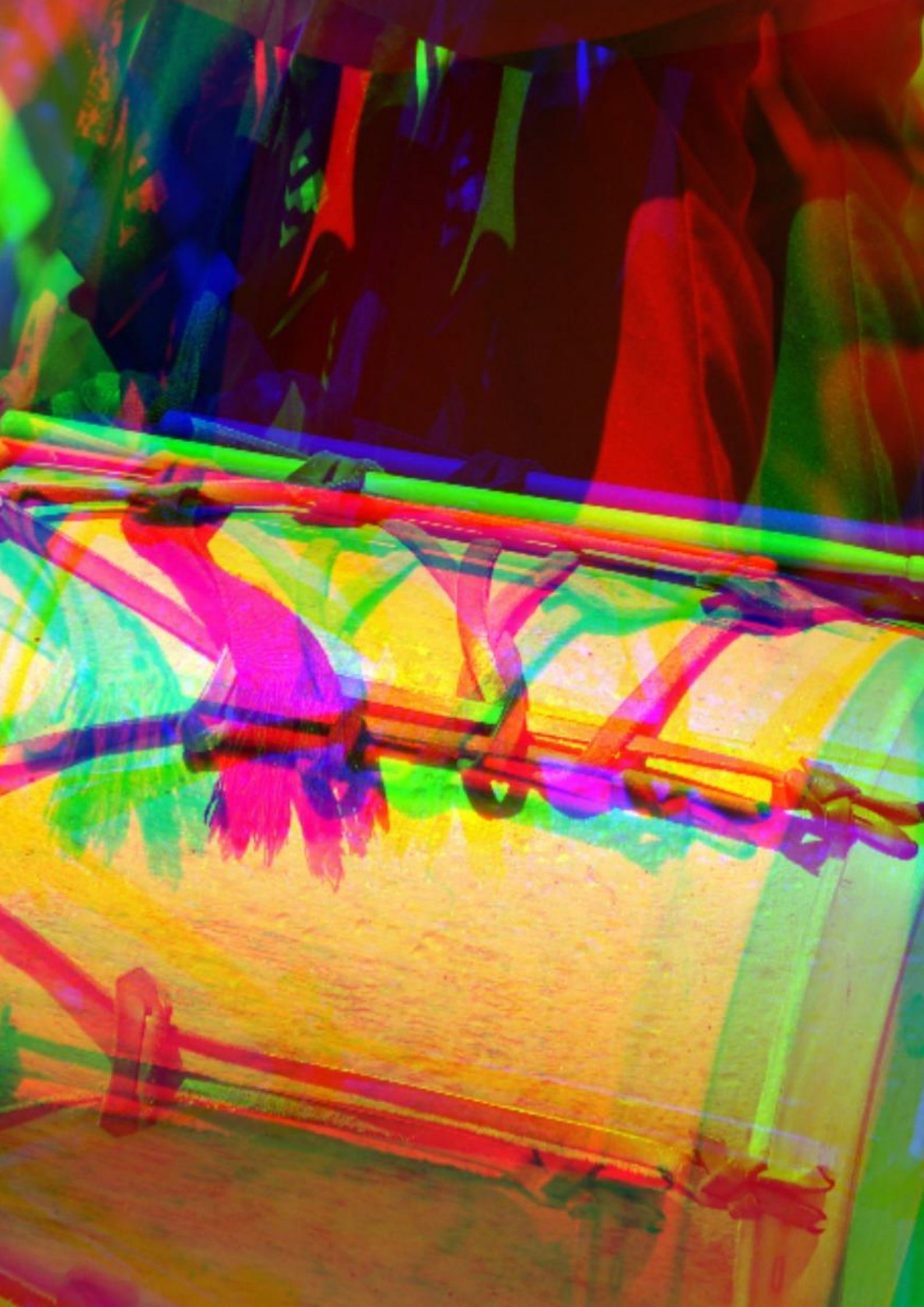
VICENTE, A. V.; SOUZA, G. G. Q. de.; COUTO, A. **Saúde corporal: considerações acerca do fortalecimento muscular para a prática do frevo.** In: VICENTE, Ana V.; SOUZA, Giorrdani G. Q. de. Trançados musculares: saúde corporal e ensino do frevo. Recife: Editora Associação Reviva, 2011. DVD.

OLIVEIRA, V. de. **Frevo, capoeira e passo**. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 1985.

OLIVEIRA, M. **Francisco do Nascimento Filho: O Guerreiro do Passo**. Guerreiros Do Passo, 2013. Disponível em:

<<https://http://www.guerreirosdopasso.com.br/2013/10/francisco-do-nascimento-filho-o.html?m=1/>>. Acesso: 27 de Set. De 2020.

QUEIROZ, L. A. de. **Guerreiros do Passo: multiplicar para resistir**. 2009. Monografia (Especialização) – Faculdade Frassinetti do Recife, Recife, 2009.



EIXO 4  
INTERFACES  
TECNOLÓGICAS E  
DESDOBRA-  
MENTOS DA/NA  
QUARENTENA



## **RODA DE LIVES DE MESTRES POPULARES E A UFRJ, PARA PRONUNCIAR O MUNDO: PESQUISA UNIVERSITÁRIA DAS DANÇAS POPULARES**

Eleonora Gabriel (UFRJ)

Quanta sabedoria carrega um simples homem do povo?  
A quem se confia carregar tão nobre saber, criado, construído,  
moldado em rezas, toques de tambor, acordes de viola, versos  
cantados e respondidos nos tons certos e nas dissonâncias.  
Jeitos de corpo que carregam mensagens muito antigas, sempre  
renovadas ao serem repetidas. Umbigadas, pungadas, pisadas,  
requebros e trupes. A seda, o couro, a palha, flor e fuxico. O nó, o  
amarrado e a tranças.  
Quanto saber diante do lugar do saber. Do Mestre à universidade e  
da universidade ao Mestre.  
Abrir a Universidade ao Mestre popular é um convite ao encontro de  
saberes que se completam.  
Aqui cabem todos.  
(Frank Wilson Roberto, “Dos Mestres Populares à Universidade – um  
diálogo de saberes”, fragmento)

Este texto pretende falar da roda de mestres populares e a UFRJ que continuou aberta nesse momento de pandemia. Deseja contar esta pesquisa “viva” (*live?*) entre a Companhia Folclórica do Rio-UFRJ e a comunidade caiçara de Tarituba – Paraty-RJ e refletir sobre ação de grupos universitários de danças populares.

Tudo pronto para a participação da Companhia na Festa de Santa Cruz taritubense, 1, 2 e 3 de maio. Isso não é bem verdade, pois pelo sucateamento das universidades públicas, não tínhamos um transporte para chegar ao campo. Mas a gente ia dar um jeito. Nós prontos e os taritubenses também. São 31 anos de encontros com essa comunidade que realiza um baile, chamado Chiba ou Ciranda, com várias danças, umas sapateadas de tamanco de madeira e outras não. Tarituba esteve, durante um ano, realizando festas e outras formas de angariar recursos para a realização da Festa da padroeira, que é tida como uma benção pelos festeiros responsáveis.

Para o assombro de todo o mundo um vírus surge para atacar a humanidade e distanciar as pessoas. A festa entristeceu e nós também.

A criatividade humana inventou outras formas de comunicação e através de *lives* e a produção de um vídeo, comemoramos junto com nossos amigos pescadores e suas famílias a continuação do afeto, da crença e da expressão

das artes populares em festa. Dançamos e cantamos juntos. Mais uma vez a arte nos uniu.

Conseguimos realizar uma pesquisa viva construindo uma *live*?

## **A pesquisa**

A pesquisa viva em danças populares, para esta autora, significa olho no olho, corpo a corpo, tocando, mesmo que de longe, o parceiro ou parceira – uma cumplicidade que aprendi com os mestres populares. Uma forma de investigação que nos encanta e traz para nossas criações artísticas uma tessitura muito especial. O segredo da pesquisa, talvez, resida em penetrar nas coisas simples e óbvias que o povo fala, movimentar-se dentro delas, entre suas fissuras e saliências e escutar. Dispor-se a uma escuta em que deixamos cair nossas defesas e barreiras e abandonamos a posição daqueles que já sabem, ensina Danilo Streck (2006). E continua: “Antes do domínio de determinada técnica, pesquisar implica capacidade de escutar, um escutar denso, intenso e (im) paciente”. (STRECK, 2006, p. 265). Um convite a mudar de lugar, mudar de olhar e, se possível, mudar de pensar. Uma tentativa para que aprendamos também a não apenas pensar o outro através de nós mesmos – nossas práticas, nossas ideias, nossas posturas e teorias, mas nos pensarmos a nós mesmos através do outro. Uma partilha solidária. Essa é a base estruturante da pesquisa participante (2006), um caminho a trilhar ainda.

Pesquisar é uma forma de ler e pronunciar o mundo. Este dizer o mundo não é privilégio de pessoas com um treinamento em metodologia científica somente, mas faz parte de estar nesse mundo junto com outros. Supera a oposição sujeito/objeto no interior de processos que geram saberes e criam formas de transformação, uma aventura perigosa, que cria redes, teias de e entre pessoas, sem hierarquias para construir saberes, “a partir da ideia tão simples e tão esquecida de que qualquer ser humano é, em si mesmo e por si mesmo, uma fonte original e insubstituível de saber” (BRANDÃO e STRECK, 2006, p. 13).

Meu mundo fica maior quando abro meus olhos para ver e observar o meu entorno. Canevacci (2014), entre outros, enfatiza que aprender a olhar modifica a percepção. Olhos são culturalmente determinados, primeiro uma



estranheza, um deslocamento, mas depois multiplicam a experiência. Experiência como travessia, raiz da palavra, um movimento para fora dos limites, à escuta do desconhecido, para vivenciar e conhecer o mundo, criar mundo, passagem de um estado para outro. Sair de si e dos limites de um conhecimento prévio, seu. “Os mistérios impulsionaram o cientista em seu caminho, que muitas vezes se assemelha ao caminho do poeta” (COPELIOVITCH, 2014, p. 94).

Não há caminhos prontos precisamos do tempero principal: uma curiosidade epistemológica, como indica Paulo Freire (1996). A pesquisa faz parte de um amplo movimento do saber. Investigação e formação estão inseridas no mesmo processo de produção do conhecimento. Pesquisar e ensinar-aprender são partes do mesmo processo de conhecer, isto é, de compreender, intervir e transformar a realidade. (STRECK, 2006).

Não podemos dizer ainda que praticamos pesquisa participante, mas, com certeza, nossa estratégia, me arrisco a dizer, é a observação participante, a metodologia criada por Malinowski (1984), que privilegia a pesquisa em campo e a voz do pesquisado – o que é o mais adequado para uma pesquisa que propõe rodas e redes de saberes e criação. Só assim temos chance de conseguir compreender a corporeidade do outro, o modo como cada parte do corpo se expressa no momento da dança e todos os outros aspectos que contextualizam a manifestação. “É enorme a diferença entre o relacionar-se esporadicamente com os nativos e estar efetivamente em contato com eles. [...]”. (MALINOWSKI, 1984). Trata-se de uma técnica de levantamento de informações que pressupõe convívio, compartilhamento de uma base comum de comunicação e intercâmbio de experiências com o(s) outro(s), primordialmente através dos sentidos humanos – olhar, falar, sentir, vivenciar – entre o pesquisador, os sujeitos observados e o contexto dinâmico de relações no qual os sujeitos vivem e que é por todos construído e reconstruído a cada momento, ensina o professor Fernando Fernandes (2011).

Buscamos compreender os traços de linguagem estética criados e transmitidos até hoje pelas manifestações folclóricas tradicionais, observando como essas performances se atualizam, como incorporam ressignificações para continuarem vivas e apreciadas, como narram suas histórias e como se adaptam ao trânsito tão comum hoje, dos locais ritualísticos ao palco.

Reflexões sempre vindas da pesquisa viva, com contato direto com os criadores e brincantes. Muitas histórias vão e vem e realizamos entrevistas, colhendo dados que contextualizam o fato folclórico; registramos em áudio e vídeo, sempre que possível, e identificamos mestres e outras funções importantes para o desenvolvimento da dança ou folguedo.

Outro enfoque muito importante nessa pesquisa, que é norteada pela oralidade, reside na importância da manifestação estudada para as pessoas que a praticam. Sem dúvida, nossa mais eficiente comunicação e documentação se dá através da arte, a nossa e a dos grupos pesquisados. “Enquanto transitam uns na direção dos outros, trocam conhecimentos, trocam formas de saber e trocam valores”. (BRANDÃO e STRECK, 2006, p. 267). Dançando, tocando, cantando, a roda se forma e a rede começa a tecer estética e ética, entre alteridades que querem que o mundo cresça, pelo menos ali, naquele momento de brincar e revitalizar corporeidades e laços que caminham nos dois sentidos, como um abraço.

### **A criação universitária**

Como um grupo universitário estas características se tornam essenciais para a ação como agentes externos, interessados em uma via de mão dupla na relação pesquisador e pesquisados. Quando estes saberes que colhemos e apreendemos chegam as nossas criações artísticas como grupo institucional de uma Universidade, esta parceria precisa ser horizontal, isto é, estar nesse espaço de Educação transforma o processo artístico e, claro, a encenação, a tradução, que não encobre o original, muito pelo contrário, “ela faz com que a pura língua, como que fortalecida por seu próprio meio, recaia ainda mais inteiramente sobre o original” (BENJAMIN, 2013. p.115). Arte que traduz a tradição (CÔRTEZ, 2013), que é mediadora, que inventa um artista tradutor, que cria uma obra com valores artísticos, educacionais, sociais e políticos. Entendo que, sobretudo, os grupos universitários que pesquisam as danças populares, têm nas suas produções artísticas um valor documental muito importante e precisam identificar autorias e localizar seus públicos quanto as origens e lutas das comunidades criadoras das manifestações. Produção de linguagem, de discurso, um espetáculo nesse errante caminho da poesia, do

pensamento, das narrativas, da história real e imaginada, assopradas no coração da Universidade pela tradição. Uma roda e rede de conexões de culturas e afetos.

Embebidos em culturas populares retornamos à universidade, à nossa sala de aula e lá tem início todo um processo de avaliação do que foi vivenciado e sobre a forma como vamos tratar todo aquele universo de informações e percepções e trazê-lo para o nosso corpo. O fruto de nossas pesquisas se transforma, também, em material didático, em aulas para graduação em Dança e Educação Física. O laboratório de formação corporal e estudo do movimento para determinada manifestação, geralmente começa na Companhia e se expande para as disciplinas relativas a danças e folguedos folclóricos e desse espaço artístico-pedagógico sempre há um retorno para nossas reflexões e recriações, pois alguém se afeta, alguém inventa e o ensino e criação em Dança e em Educação Física se enriquecem. Desde 2007 realizamos o Encontro com Mestres Populares na UFRJ que convida os mestres e seus grupos a participarem das disciplinas e das montagens da Companhia. Surpreendente os resultados. (GABRIEL, 2017).

Realizamos seminários sobre as descobertas em campo e a sua conexão com as referências bibliográficas e outras fontes. Cada integrante-pesquisador ou grupo apresenta os frutos de suas observações e entrevistas realizadas e começamos a costurar um panorama mais detalhado da experiência vivida e a selecionar o que traremos para o roteiro do espetáculo, o que queremos contar.

Para isso, para criar ou reinterpretar poesia dançante popular, precisamos preparar um corpo receptivo que tenha consciência das possibilidades de movimento de seu próprio instrumento de expressão. Já com o repertório definido, chega a hora de trabalhar o corpo mais especificamente para o que será dançado. Observamos um conjunto corpo-intenção, no qual algumas partes do corpo são mais requisitadas do que outras para chegar ao movimento das danças. Cada dança tem suas características específicas que entendemos cruciais para nossa interpretação, caso contrário, toda a diversidade se perde, e dança-se tudo igual. Aí, no nosso entender, perde a graça!

O nosso prazer (da Companhia e meu) é interpretar cada detalhe e formar um "personagem dançante". Elaborar a construção de um brasileiro heterogêneo. Para isso, temos usado e abusado da contação de história, para contextualizar as manifestações, não só com palavras, mas contando imagens corporais que levem ao que se percebeu e a caminhos para a recriação, a tradução.

Quando observamos os dançarinos tradicionais das danças e folguedos folclóricos brasileiros e de várias culturas, notamos que aquela resistência em ficar dançando horas a fio e, muitas vezes, executando movimentos bastante complexos, tem a ver, com essa relação simbólica de conectar a raiz e o divino, mesmo que seja o divino riso, o divino desejo de se inscrever no movimento, de representar-se em dança. Como tive uma formação em dança muito eclética, tento passar aos intérpretes várias técnicas corporais, das mais superficiais às mais profundas de conhecimento do próprio corpo, sempre na intenção do toque em si e no outro, e nessa crucial mediação simbólica do corpo entre "o céu e a terra". Graziela Rodrigues chama essa integração de "mastro votivo", tão presentes nas manifestações populares, e não me canso de citá-la, pois propõe uma análise da anatomia simbólica, na qual identifico a práxis da Companhia.

A parte inferior do mastro liga-se à terra e a parte superior interliga-se com o céu. O corpo representa o próprio mastro festivo, em torno do qual ocorre o circuito energético. Na parte inferior do corpo-mastro, além do intenso contato dos pés na relação com o solo, a região do sacro exerce a sua força em favor da gravidade através do cóccix. Através da imagem do cóccix - como fincar de mastro - a pelve participa do alinhamento do eixo-mastro. Os joelhos e os tornozelos [...] favorecem a descida para a terra [...] Como uma árvore - no duplo sentido do mastro que une o alto e o baixo - penetrando a terra, o corpo possibilita que a seiva percorra pelo seu tronco. A parte superior corpo-mastro está simbolizada pelo estandarte, mobilizando o etéreo espaço à sua volta e para além dele próprio. A partir da coluna o externo centraliza o estandarte. Como um tecido que se abre e fecha, a regido do externo mobiliza o espaço do emocional. Os braços e as mãos interagem na construção do mastro e da bandeira dinamizando as energias que estão acima. O ventre centraliza o encontro das forças, funcionando como a parte da manutenção. A coluna vertebral, que na sua parte inferior firmou o mastro na terra, na parte superior galga os céus impulsionando-se para o cume do mastro (RODRIGUES, 1997, p. 44).

Essa imagem, como vimos, qualifica uma postura não só física, mas também simbólica, que é diversa, mas mantém essa ligação céu-terra, como

diz Graziela Rodrigues, com mais brilho em uma ou outra parte do corpo, definida por alguma história daquele corpo dançante. Os pés no chão e o galgar do infinito, de mil formas distintas, é o que guia o trabalho de preparação corporal da Companhia. É o que me faz dançar e fazer os outros dançarem. Uma sensibilidade confirmada pela vivência.

Trazer para nossos corpos corporeidades tão diferentes como as existentes em nosso país e suas expressões populares de dança é realmente, um prato delicioso de desafios que só a compreensão do contexto de cada gesto pode nos fazer realizar o movimento. Por exemplo, dançar o Samba de salão é diferente de dançar o Samba de Roda, além das especificidades históricas de cada um, os passos e regras que já são usuais, o ambiente onde acontecem e as pessoas que performam indicam posturas sociais e, conseqüentemente corporais diferentes. Apesar de que a mesma pessoa, geralmente, transita nos dois ambientes e se adapta a cada um deles. As saias balançam totalmente diferentes na dança do Tambor de Crioula e na Chiba-Cateretê, uma vem de expressões afrodescendentes nas quais os quadris, o ventre, o umbigo, a sensualidade e a sexualidade indicam a reprodução da vida, a vida eterna. As saias caiçaras, pelo menos as de Tarituba, trazem uma significação ligada às origens católicas, da natureza da região, em um movimento reproduzido até hoje vindo das antigas cirandeiras, atualmente bem mais balançadas, e nem por isso deixam de expressar a brincadeira de rodopiar, para as saias marcarem a presença feminina complementando o sapateado masculino. Entre tantas outras relações.

Quando falo de corpo-intenção me refiro a raiz do movimento, que é histórica. Esse tipo de abordagem exige do corpo uma flexibilidade das articulações, como se essas fossem molas que precisam azeitar-se da intenção simbólica, que leva à intenção física. Os centros de equilíbrio sustentam os órgãos que precisam acompanhar os requebros ou outras movimentações, abandonando seus eixos, mas sabendo voltar. Quando estamos preparando nossos corpos em aula, essa condução e conquista nos leva a preparar o corpo para o que, em análise do movimento da dança, precisamos, mentalmente organizar. Para Barba e Savarese:

[...] uma forma de se mover no espaço é uma manifestação de um modo de pensar: é o movimento do pensamento desnudado [...]. Se há treinamento físico, também deve haver treinamento mental. É necessário trabalhar na ponte que une as margens físicas e mentais do processo criativo. (1995, p. 55).

Sempre começamos nosso processo artístico: atravessando nossas histórias pessoais. Uma espécie de *Pesquisa sobre Si*, uma pesquisa de campo nas nossas vidas, estratégica descrita por Gabriel (2017). Um convite a habitar o tema, localizando-o em nossas vidas e em nossos corpos. Corpos-história que vivem das relações e das interações. Corpos-memória, em movimento, em eterna construção, dinâmicos, cheios de símbolos e sentires e atuantes na vida cotidiana, repletos de artes. Pulsação – coração.

Assim vamos caminhando para a montagem dos espetáculos. Como a grande maioria das danças e folguedos folclóricos os participantes se expressam também pela voz, dançarinos e músicos cantam a grande maioria do tempo das encenações. Desde as aulas de formação corporal e estudo do movimento cantamos tudo: samba, rock, axé, MPB, em outras línguas e as próprias canções tradicionais.

Nossos espetáculos são musicais brasileiros. Os músicos (funcionários e alunos-bolsistas) em trabalho conjunto com os dançarinos, preparam o repertório selecionado e juntos fazemos experimentações dessa integração das duas artes, que dependem uma da outra nas culturas populares que estudamos. Um privilégio para todos nós e para o público. A partir das pesquisas em campo e da elaboração de arranjos inéditos, mantendo a base tradicional, começamos a compreender que podemos criar novas composições musicais e tem sido uma alegria enorme nos descobrir compositores também e poder desenvolver talentos musicais, às vezes desconhecidos, em integrantes da Companhia não músicos.

Os cenários e figurinos vão sendo selecionados e começamos a buscar patrocínio para a compra dos materiais, sempre o momento mais difícil. Por isso, reciclamos materiais doados ou de outras produções e criamos trajes com uma estrutura básica que recebem acessórios de cada manifestação e, claro, confeccionamos aqueles que têm maior especificidade. Há também os bonecos que se vestem e têm estruturas, como os cenários, que precisam ser desmontáveis para facilitar o transporte. Um processo que exige muita

adaptação e criatividade, dos bolsistas da Escola de Belas Artes. Aliás, muitas das nossas atividades se transformam em trabalhos de conclusão de vários cursos de nossos bolsistas e também dissertações de Mestrado e teses de Doutorado, o que reforça o potencial de um projeto universitário, que se multiplica em inspiração para diferentes ações em diversos segmentos.

O desejo sempre é fazer da obra uma reflexão sobre alguns pontos que se apresentam, a mim e aos demais integrantes da Companhia, como muito importantes naquele momento. Um instante de informação que pretende propor a reflexão sobre assuntos que estão intrínsecos nas representações populares. Onde tudo parece ser uma simples atividade jocosa revela-se uma brincadeira muito concreta e subjetiva onde tudo tem significado mais profundo, revelado em forma de arte, vindo de um sonho que se transforma em uma fala, um discurso.

Uma herança muito importante que de alguma forma ganhamos de nossos mestres é o entendimento do poder da festa. O corpo em festa que interpretamos parece que se incorpora em nós, na nossa vida, uma renovação. O riso como equilíbrio da vida. Digo por mim e pelo depoimento do elenco, em dias amarrados e tristes realizar um dos nossos espetáculos traz o corpo em festa do palco para a vida e mesmo que não resolva, esse momento poético reequilibra os humores e o coração sente a festa, a solidariedade, o jogo, mesmo nesse momento de isolamento. Mais magia da arte.

A cada apresentação que acontece nos lugares os mais diversos possíveis - nos teatros, com palcos italianos, em arenas, grandes, ao ar livre; nas ruas, em escolas, em grandes eventos, em manifestações políticas, em festas populares, em congressos; com toda a estrutura técnica, com nenhuma; para crianças e ou adultos; no Brasil, no exterior – é sempre uma aventura. O ensaio é fundamental para o sucesso da performance e a adaptação a cada nova situação é muito cuidadosa e instiga a todos para o sucesso da comunicação artística.

Tentando aprender com as sabedorias ancestrais que nos ensinam o hoje e sempre, e com Gaston Bachelard, sinto que a inspiração em construir espetáculos vem de zonas profundas de mim. Lembranças, imagens emotivas que atravessam meu corpo. Um caminho onírico que me conduz à poesia. "Essa adesão ao invisível [...] nos dá uma impressão de juventude ou de

rejuvenescimento ao nos restituir ininterruptamente a faculdade de nos maravilharmos. A verdadeira poesia é uma função de despertar" (BACHELARD, 2000, p.18). Os corpos ganham uma dimensão extra cotidiana e dilatam sua presença, "[...] são corpos-em-vida na ficção do teatro" (BARBA E SAVARESE, 1995, p.81).

Criar um espetáculo é criar uma história para ser vivida por quem faz e quem assiste. Um mundo que se abre a atravessamentos, encantamentos, contemplação. Chegou a hora! Como sempre digo para o grupo e para o público: - Divirtam-se!

### **Tarituba, um lugar com muitas conchas**

Em 1984, Tarituba tinha uma população de algo em torno de quinhentos habitantes, localizada em local de muita beleza natural, entre a Serra do Mar e o mar, com um píer de madeira e alguns barcos típicos da região completando a paisagem da vila de poucas casas, a caminho de Paraty. A rodovia Rio-Santos, construída nos anos de 1970, nessa época, já facilitava o acesso à cidade e iniciava um tempo de mudanças. Minha primeira visita à cidade tinha o objetivo de realizar uma pesquisa para o curso de Especialização em Folclore Brasileiro (isso gente, existiu), da Escola de Música da UFRJ. Jovem, iniciante na tarefa e carregando meu desprezível gravador portátil, nunca poderia imaginar o quanto minha vida profissional e pessoal seria impactada pela experiência. Conteí essa história em detalhes emocionados em minha dissertação de mestrado, em 2003, e essa emoção perdura e continua sendo a melhor forma que tenho de descrever os eventos de Tarituba, aqui e em GABRIEL (2003, 2017).

A iniciativa me permitiu ver de perto o trabalho de Cáscia Frade, professora da UERJ e, na época, diretora da Divisão de Folclore da Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro, que há algum tempo atuava na localidade. Foi um grande aprendizado presenciar sua relação com a comunidade e o seu modo particular e afetuoso com os mestres populares, garantindo-lhes, de forma simples e natural, o quanto eram significativas as suas práticas, tanto as religiosas quanto as tradições de seu lazer, ao mesmo tempo, que, insistentemente buscava as manifestações em sua versão mais



autêntica e original, – uma aprendizagem valiosa sobre a práxis da documentação e sobre as sutilezas da possível interferência do agente externo e sua influência na realização de um evento popular.

Havia elaborado um questionário para colher as principais informações, mas logo pude entender que a pesquisa, envolvendo uma história cultural desenvolvida com laços de parentesco, como em Tarituba, uma história muito íntima das pessoas, exigia do pesquisador várias habilidades além do conhecimento da técnica de pesquisa, sobretudo, muito afeto. Será que isso perturba o necessário distanciamento do “objeto” pesquisado? Ou sem afeto não conseguiríamos conquistar o íntimo, o subjetivo?

Cheguei para a festa de Santa Cruz, padroeira da cidade. Tarituba estava toda enfeitada do azul e branco das bandeirinhas e logo encontrei Dona Vidoca, Cândida Gil Braz, até hoje homenageada nas festas, a responsável pelos muitos anjinhos que puxariam a procissão mais tarde. Muitos adultos de hoje aprenderam a ser anjos com ela. Vivi e registrei a Folia de Santa Cruz nas ruas e na Igreja e, também, as Cirandas no Clube, isto é, a Associação Recreativa Folclórica de Tarituba e ouvi muitas histórias. Ao retornar, contei tudo isso à minha turma da pós-graduação e, dentro da minúscula sala de Pesquisas Folclóricas da Escola de Música-UFRJ, simulamos um baile e levamos para aquele acervo mais esse produto cultural brasileiro.

Em 1987, quando do nascimento da Companhia Folclórica do Rio-UFRJ, as Cirandas e a Folia de Santa Cruz de Tarituba foram inspiração para as nossas primeiras montagens artísticas que logo foram para as ruas lutar pelas universidades públicas, gratuitas e de qualidade. No entanto, em 1988, descobrimos que não mais dançavam nem cantavam essas manifestações em Tarituba. Combinamos, então, com os mestres a ida da Companhia à cidade, em 1989, na época da Festa da Santa Cruz, para apresentarmos a nossa interpretação sobre a cultura popular deles e, talvez, incentivar os jovens a divertirem com ela novamente e, assim, indiretamente preservá-la. Um plano audacioso que causou um encontro histórico para todos.

Na época éramos todos jovens. Estávamos muito nervosos. Imaginávamos o que estudiosos pensariam daquele “abuso” – trinta universitários que iriam a uma cidade de duas ruas dançar as Cirandas e cantar a Folia que era deles. Partimos para realizar uma das primeiras viagens

de pesquisa para o nosso primeiro projeto, "Memória Cultural do Estado do Rio de Janeiro", que resultaria, mais tarde, no espetáculo *Riojaneirices*, reunindo danças e folguedos fluminenses e muitas histórias e tempos.

As primeiras descobertas eram esclarecedoras. O mestre Francisco José de Bulhões, *Seu Chiquinho*, havia sofrido um derrame e não conseguia mais tocar e cantar. Esse e outros eventos que vinham acontecendo há algum tempo tinham provocado o silêncio das Cirandas e Folias. A chegada da rodovia Rio-Santos havia transformado a vida da região, inclusive em relação à posse das terras; o desejo e necessidade dos jovens de estudar e trabalhar em outras localidades havia se tornado mais premente e realizável (a escola de Tarituba só vai até à quarta série do ensino fundamental); e, principalmente, era determinante, qualitativa e quantitativamente, o acesso aos meios de comunicação da cultura massiva. Dentre tantos fortes motivos, certamente a doença e a morte dos mestres eram os mais contundentes. Como criar versos? Como se encontrar para contar histórias e dançar? A presença do indivíduo que é o artista, o que tem o dom da música, da memória, da alegria e também da liderança, digno da admiração dos demais, se faz determinante para a persistência da manifestação – ainda mais alguém como nosso hoje saudoso mestre Chiquinho, um curioso e sempre aprendiz da vida.

Participamos da primeira procissão do sábado da festa, cantando e tocando com *Seu João* – um dos mentores do plano – a Folia de Santa Cruz. Ao som da viola, violão, pandeiro e caixa, chegamos à capela da Santa Cruz de Tarituba, cantando e chorando a Folia. *Seu Chiquinho* e *Seu Bidico* (mestre dos pandeiros, irmão de Chiquinho) estavam sentados no altar esperando aquele acontecimento. Vimos que muitos ainda se lembravam dos versos e do coro em três vozes. O que muito me impressionou foi a habilidade de *Seu João* para criar versos, na hora, inclusive com o mote daquele encontro que estava acontecendo, o que já o caracterizava como herdeiro, também nesse sentido, do mestre seu pai, Chiquinho. Os versos de *Seu João* contaram a novidade e falaram de tradição e do nosso encontro.

Quando olhei para o *Seu Chiquinho* ele estava 'somatizando', não só a doença, mas um tremor de alegria, pois, mesmo na face um pouco deformada, um sorriso cheio de luz surgiu e as lágrimas vieram lembrar a todos, que estávamos vivendo a memória eternizada e em

movimento, naquele instante. Todo meu corpo virou som e integração com aquela capelinha à beira do mar, cheia de gente que parecia já conhecer e de gente que estava ali pelas minhas mãos, de educadora, artista e apaixonada. O que será que estávamos fazendo? (GABRIEL, 2003, p. 78).

Ao fim da "parte religiosa" da festa, chegou a hora das danças. O povo estava curioso e parou para ver o que aqueles universitários queriam mostrar. Então, nos reunimos na rua principal. Começamos explicando o que estávamos fazendo ali e que apresentaríamos as danças como as tínhamos compreendido na pesquisa realizada em 1984, e, também, tomando como base a interpretação da professora Cáscia Frade, que já havia publicado algumas das Cirandas no livro *Cantos do Folclore Fluminense*.

A todo momento parávamos e pedíamos que eles nos ensinassem como se lembravam das danças e a forma de tocar. Percebemos que alguns detalhes das coreografias eram diferentes no entendimento dos mais jovens em relação aos mais antigos, e que também se diferenciavam da nossa concepção. Quem estaria certo? Existe um certo? O que eles nos mostravam é que o dinamismo da cultura cria formas diferentes, embora o conteúdo continue o mesmo. A essência se manteve e concretamente os passos e distribuições espaciais se modificaram muito pouco, nos três grupos, jovens, antigos cirandeiros e nós. E o mais importante, Tarituba ainda sabia dançar e tocar. Aquele baile, naquele primeiro contato da Companhia com a comunidade taritubense, ali na rua, começou a ser de todos. A arte nos uniu.

Fomos para o baile na Associação Recreativa Folclórica de Tarituba. Os jovens estavam muito curiosos para saber por que nós do Rio de Janeiro, universitários, estávamos querendo aprender o que eles achavam ser "coisa dos velhos". "*Coisa de cafona*", como resumiu Seu João, em entrevista de 2003. Quanta dicotomia! No último dia da Festa, domingo, a procissão sai ainda mais completa e a missa é rezada por um padre da cidade vizinha e fizemos parte de toda a programação da festa, inclusive a principal procissão cantando a Folia de Santa Cruz. Esta procissão tinha anjinhos envolvendo o festeiro que vinha carregando a cruz mais antiga; vários devotos carregando as bandeiras azuis e brancas com aplicação da cruz preta no meio, dispostos em duas colunas; no meio os músicos (taritubenses e cariocas) e a Banda do Estaleiro Verolme, que ficava ali perto. O som era de Folia, músicas da Igreja e

banda. Um misto variado de músicas religiosas e profanas, que dava um tom multicolorido à comemoração.

À noite, no clube, repetimos o mesmo que fizemos na rua no dia anterior. De repente, porém, os taritubenses pediram a viola, o pandeiro, o violão, o mancado (caixote percutido com tamancos nas mãos) e os tamancos, trouxeram saias e chapéus, se organizaram, e mostraram a todos que as Cirandas eram de lá, estavam lá, nos corpos de jovens e idosos. O mancado percutiu forte, dançaram o Cateretê e o chão do clube lembrou a razão de sua construção, a areia subiu, tudo estremeceu. Fomos convidados a entrar na dança e pudemos perceber o sentido da brincadeira, as formações em linhas e rodas que imitam o vai e vem do mar, sem perder o contato, o olhar, do par, dos pares, num troca-troca de gente, de corpos dançantes, de coreografias que todos sabiam ou criavam, conforme os versos do cantador, aliás um neto de *Seu Chiquinho*. A participação dos mais jovens foi intensa, o difícil foi ir-se embora!

Depois de nossa “intervenção”, criou-se o Grupo de Cirandeiros de Tarituba, formado por moradores de várias idades que executam as danças do baile como apresentação e convidam o público a dançar, na hora da dança chamada Ciranda. Geralmente, apresentam-se nas Festas de Santa Cruz, São Pedro, casamentos locais, ou quando se queira; em eventos nas cidades próximas e onde são convidados, por exemplo, nos últimos anos vieram à UFRJ e à Casa França Brasil, no Rio de Janeiro. Viraram ponto de cultura e ganharam prêmios.

Como observadores históricos, percebemos algumas diferenças na concepção cênica das danças, que se adaptaram a um novo contexto, certamente diferente de 1984, e que, continuará se transformando de forma dinâmica. Algumas coreografias têm sido modificadas, adaptando-se ao gosto estético e à habilidade dos dançarinos do grupo, muitos bem jovens e crianças. O processo ensino-aprendizagem que durante muitos anos foi o mais “natural” possível por meio de observação e vivência, hoje se apresenta um pouco mais sistematizado, com reuniões e ensaios para a organização e recriação das coreografias e das músicas. Recria-se a todo o momento, reproduz-se saber, crença ou arte, pois representam algo vivo, significativo e dinâmico. Seja como for a Ciranda continua a rodar.

Há 31 anos somos convidados a fazer parte da Festa da padroeira. Levamos a eles todas as nossas pesquisas e montagens. Muita história! Esta é mais uma aventura que supera a oposição sujeito/objeto no interior de processos que geram saberes e criam formas de transformação, que criam teias de e entre pessoas, para construir conhecimento.

E em 2020, como estariam nossos parceiros caiçaras sem sua principal Festa, momento de interrelação de parentesco, reafirmação de identidade e espaço de luta e arte? E os novos integrantes da Companhia que estariam em um intenso momento de aprendizagem tão esperado?

Percebemos, através de conversas com os moradores (via Whatsapp) que nossos amigos taritubenses estavam desolados com a não realização da Festa. Resolvemos, então, inventar uma Festa com eles, *on line*. Primeiro chamamos uma jovem moradora principal produtora da Festa neste ano, para uma reunião conosco, pois muitos bolsistas nunca tinham ido a Tarituba. Ela nos informou os sabores da construção da Festa, da história antiga aos dias de hoje e as dores de não a realizar. Naquele momento, por uma reunião virtual, entendemos que sim, todos, nós e eles, ficaríamos felizes se, mesmo a distância, nos encontrássemos.

Convidamos amigos muito atuantes no grupo de Cirandeiros a participar de duas *lives* (pesquisa viva?) na quais falamos da Festa, da história das Cirandas, das lutas da posse de terras e outras questões sociais do local. E, claro, dançamos e cantamos juntos a Folia de Santa Cruz e eles nos ensinaram, e a todos que assistiram, duas danças do baile que acabaram de montar inspirados nas memórias dos habitantes. Nossos bolsistas mais antigos realizaram outra *live*, na qual ensinaram mais duas danças a quem participou, fruto de suas pesquisas em campo. E mais, gravamos um vídeo cantando para eles uma versão da música Ana Rosa, de Humberto Teixeira e popularizada pelo grande Luis Gonzaga. Vocês podem visitar @ciafolclóricadoriourfrj ou no Youtube. São inúmeras *lives* e vídeos que mesmo neste momento nos trouxeram um pouco de alegria por encontrar Mestres Populares e fazer arte, suprimindo um pouco o abraço apertado e continuar em luta por dias melhores. Segue aqui um pequeno trecho com Tarituba. <https://youtu.be/Cekfc3ggxVY>

Pura emoção...eles e nós ficamos felizes. A Festa foi reinventada e criamos esperança nesses dois mundos. Uma pesquisa que também é uma

pedagogia, que entrelaça atores – autores, todos aprendem uns com os outros e uns através dos outros. Um encontro de saberes - UFRJ e cultura popular. Criação solidária de saberes sociais em que a palavra-chave é o diálogo. (BRANDÃO e STRECK, 2006). Diálogo para pronunciar o mundo.

## Referências

BACHELARD, G. **A Água e os Sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BARBA, E. e SAVARESE, N. **A Arte Secreta do Ator** - dicionário de Antropologia Teatral. São Paulo: UNICET-UNICAMP, 1995.

BENJAMIN, W. A Tarefa do Tradutor. **Escritos Sobre Mito e Linguagem - 1915-1921**. Tradução: Susana Kampff Lages. Rio de Janeiro: Editora 34, 2013.

BRANDÃO, C. R. STRECK, D. R. **Pesquisa participante: a partilha do saber**. Aparecida-SP: Ideias & Letras, 2006.

CANEVACCI, M. **Sincretika: explorações etnográficas sobre artes contemporâneas**. Tradução Helena Coimbra Meneghelo. São Paulo: Studio Nobel, 2013.

COPELIOVITCH, A. Experienciação. In: **Convite ao pensar**. Coordenação e organização: Manoel Antônio de Castro [et.al.]. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2014.

CÔRTEZ, G. P. **A tradução da tradição nos processos de criação em danças brasileiras: A experiência do Grupo Sarandeiros de Belo Horizonte**. Tese (Doutorado). Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas. 2013.

FERNANDES, F. M. B. Considerações Metodológicas sobre a técnica da observação participante. Disponível em: <<http://www.ims.uerj.br/pesquisa/ccaps/?p=438>>. Acesso em: ago.2016.

FREIRE, P. **Pedagogia da Autonomia**, saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GABRIEL, E. **Rodas e redes de saberes e criação: o encontro dançante entre a universidade e a cultura popular, ao som da Tamborzada**. Tese (Doutorado em Artes – PPGArtes). Rio de Janeiro: Universidade Estadual do Rio de Janeiro-UERJ. 2017.

----- . **Tarituba, um lugar com muitas conchas**. Textos Escolhidos de Cultura e Arte Popular. Vol 3. Rio de Janeiro: Instituto de Artes da UERJ, Nov 2006.

\_\_\_\_\_. **Escorrego, mas não caio: é o jeito que o corpo dá - as danças folclóricas como expressão artística de identidade e alegria**. Dissertação

(Mestrado em Ciência da Arte-IACS). Niterói: Universidade Federal Fluminense-UFF. 2003.

MALINOWSKI, B. Os Argonautas do Pacífico Ocidental. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril, 1976.

RODRIGUES, G. **O bailarino-pesquisador-intérprete**: processo de formação. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte-FUNARTE, 1997.

## **KAÔ - DA COR DA TERRA: REFLEXÕES E DESAFIOS INICIAIS NO PROCESSO CRIATIVO EM DANÇA, ENTRE RESISTÊNCIAS E (RE)EXISTÊNCIAS**

Thiago Silva de Amorim Jesus (UFPEL)  
Josiane Gisela Franken Corrêa (UFPEL)  
Manoel Gildo Alves Neto (UFPEL)

### **Considerações iniciais**

O presente texto busca refletir acerca do processo criativo inicial do espetáculo "*Kaô*<sup>161</sup> - Da Cor da Terra", da Abambaé Companhia de Danças Brasileiras, coletivo artístico sediado em Pelotas - RS e que, no momento, desenvolve suas atividades de forma remota. Também, objetiva compartilhar questionamentos e anseios sobre a criação do espetáculo relacionados à Pandemia causada pelo COVID-19<sup>162</sup>, que suscita a elaboração de novas estratégias artístico-pedagógicas para a continuidade do trabalho em andamento.

Nesse sentido, a investigação proposta baseia-se no relato das experiências vivenciadas até então, em diálogo com autores que discutem temas como culturas negras, processos de criação artística e virtualização de corpos e da dança, tais como Santana (2012 e 2014), Coelho (2019), Domingues (2009) e Lévy (1996), entre outros.

A seguir, apresenta-se brevemente a história da Abambaé Cia. de Danças Brasileiras e a concepção do espetáculo em desenvolvimento e, após, discute-se acerca do processo remoto de criação em dança e expõe-se as considerações finais e referências bibliográficas do trabalho.

---

<sup>161</sup> *Kaô* remete à saudação de um dos Orixás do Panteão Africano, Xangô, divindade ligada à justiça e à sabedoria, conceitos centrais na obra que pretende evocar este espírito de reconhecimento da rica e importante contribuição negra à cultura do nosso país. Em Yorubá, *Kaô* é entendido como "que possamos olhar o rei, que ele tenha vida longa" (BENÍSTE, 2011).

<sup>162</sup> Doença infecciosa causada por um tipo de Coronavírus, que foi descoberta recentemente, tendo se alastrado por boa parte do mundo e motivado o isolamento social na maioria dos países atingidos.



## A Abambaé Cia. de Danças Brasileiras

O Espetáculo “Kaô - Da Cor da Terra” foi projetado a partir da pesquisa e da trajetória artística da Abambaé Companhia de Danças Brasileiras, coletivo artístico independente que, em maio de 2020, completou 15 anos de existência, resistência e trabalho artístico em dança.

Fundado em Cruz Alta, em 2005, o grupo foi transferido para Pelotas em 2008 e segue atuando nesta cidade, desde então. O elenco da companhia, desde sua primeira formação, abarca perfis diversos, o que vai ao encontro das manifestações populares e suas pluralidades:

Formado por um elenco eclético, é possível encontrar na companhia estudantes de dança que já são bailarinos de algum estilo de dança há mais tempo, estudantes de dança que já são formados em outros cursos como educação física, teatro, administração, comunicação, e que já tinham a dança como prática, e também bailarinos que possuem ou não formação em outras áreas, bem como possuem ou não vivência anterior na dança. Para além disto, encontramos corpos das mais variadas estruturas: são negros, brancos, altos, baixos, magros, gordos (MANZKE, 2016, p. 42)

Atualmente, o grupo tem um elenco ativo de aproximadamente 15 bailarinxs<sup>163</sup>, mas conta com um contingente bem maior de integrantes ao se contar com aqueles que não estão dançando no momento, outros de gerações anteriores que mantêm vínculo com a companhia e mesmo o coletivo chamado Família Abambaense, que envolve mães, pais, tias e outros familiares de integrantes do grupo.

A Companhia é independente e desenvolve seu trabalho mediante apoios, parcerias, editais e financiamento próprio de seus integrantes. Um dos principais parceiros da Abambaé é o Núcleo de Folclore da UFPel - NUFOLK que atua no suporte de pesquisa para as manifestações brasileiras que são estudadas pela companhia, bem como na articulação para a disponibilidade do local de ensaios junto à Universidade Federal de Pelotas.

---

<sup>163</sup> Compõem hoje o elenco de Kaô - Da Cor da Terra xs seguintes bailarinxs: Beliza Rocha, Brendon Neves Ferreira, Bruno Meirelles, Bruno Freitas, Caroline Paz, Érick Dias, Felipi Corrêa, Francine Neves Ferreira, Jéssica Carvalho, Joseana de Lima, Ludmila Coutinho, Luis Miguel Neves Ferreira, Naiane Ribeiro, Nathiele Meirelles, Tiago Meirelles, Thobias Amorim.

Ao longo destes 15 anos, o Grupo já realizou 15 turnês internacionais e algumas nacionais, tendo representado o Brasil continentalmente na Argentina, no Chile, no Uruguai, no Peru e na Colômbia, além da participação em diversos eventos locais e regionais, dentre eles, o FIFAP - Festival Internacional de Folclore e Artes Populares de Pelotas, do qual é anfitrião desde 2013.

Durante este período a Abambaé pesquisou e montou três grandes espetáculos: o “Amanajé”, passeio cultural pelo país em busca de difundir manifestações folclóricas das regiões sudeste, centro-oeste, nordeste e norte; a “Casa de Samba”, narrativa dançada que exalta o Samba Brasileiro em diferentes vertentes e poéticas; e “Sóis”, uma homenagem à região nordeste do Brasil, exaltando sua diversidade, seus sons, suas cores e a energia dançante evocada pelo povo nordestino. O quarto espetáculo do grupo, “Kaô - Da Cor da Terra”, está em fase de criação e cujo processo está sendo socializado no presente texto.

A Abambaé irá desenvolver um espetáculo que se propõe a discutir politicamente as negritudes com agentes culturais de diferentes espaços, convidados a fruir e debater essa produção, assim como refletir sobre o papel político de representatividade da cultura negra dentro desse cenário.

### **Kaô - da Cor da Terra: O projeto**

O espetáculo em questão integra o Projeto “Kaô - Da Cor da Terra: educação, memória e formação de público para a dança”, que se constitui numa ação artístico-educativa que envolve a criação, montagem e circulação de um espetáculo de dança por diferentes espaços de Pelotas, bem como ações de socialização do processo artístico (oficina) e reflexão sobre a temática central envolvida (bate-papo), que visam a formação de público para a dança.

A iniciativa conta com o financiamento do Edital PROCULTURA 002/2019 (Programa Municipal de Incentivo à Cultura do Município de Pelotas/RS), tendo sido prevista para ocorrer ao longo do ano de 2020, prazo que será revisto ao final do isolamento social. Com uma equipe composta por mais de 20 profissionais, o processo de criação do espetáculo envolve a participação de bailarinxs, coreógrafxs, cenógrafo, produtora cultural,

figurinista, iluminador, direção artística e demais integrantes da equipe técnica e logística.

A proposta do espetáculo aprofunda as investigações artísticas dando tônus à trajetória do grupo, que se inscreve na cena artística por via das linguagens associadas ao campo das manifestações populares, borrando fronteiras poéticas do parafolclore e da projeção artística do popular na contemporaneidade,<sup>164</sup> características estas que compõem a identidade cênica e dramatúrgica da Abambaé Companhia de Danças Brasileiras, desde o seu surgimento.

“Kaô: Da Cor da Terra” está estruturado em cinco grandes momentos (quadros), envolvendo danças, músicas, ritos e folguedos referenciados estética-poética-politicamente num conjunto diverso de expressões de cultura e tradição africana e afrodiaspórica, reconhecendo a importância desse legado para a cultura brasileira, ao passo que busca elaborar artisticamente representações inspiradas na ancestralidade e na contemporaneidade da negritude. Desse modo, a Abambaé Cia. de Danças Brasileiras pretende, com sua arte, levar em consideração a historicidade que abarca a Região Sul do Rio Grande do Sul que, dentre outras referências, é fortemente influenciada pelo

[...] processo escravagista. Foram anos de entrada e estada de escravos que construíram estas cidades e que aqui deixaram profundas marcas culturais. Pelotas é uma cidade negra, com marcas negras. Nas ruas, na cultura, nas tradições, nos ritos, na música e na dança. (MANZKE, 2016, p. 161).

Para o historiador Petrônio Domingues (2009), a branquitude do Estado do Rio Grande do Sul julga o Estado como diferente dos demais da federação em razão de um suposto e pretense “caráter europeu”, que, segundo o autor, se manifestaria

[...] não somente na sua composição étnica, mas também nas características climáticas. Subjacente a essa afirmação está a exclusão do ‘outro’ – africano e ameríndio –, que não se encaixa na

---

<sup>164</sup> Para aprofundar este tema, sugere-se: MACARA, A.; JESUS, T.; SOUZA, M. O corpo nas danças folclórica e parafolclórica. In: Macara, A., Batalha, A.P. e Mortari, K. (org.) **Dança em Corpos (Im)Perfeitos: Reflexões para o entendimento da diversidade na performance contemporânea**. Lisboa: FMH Edições, 2015.

almejada 'europeidade' e para o qual se nega um lugar nas representações e identidades sobre o Rio Grande do Sul. (DOMINGUES, 2009, p. 218).

Com vistas a pensar e efetivar a inclusão e a valorização das raízes e da própria história afrodescendente que habita esse lugar, é que as danças afro são o catalisador do processo. Tal perspectiva compreende que, ao longo do tempo, a cultura afro foi embranquecida, apagada e invisibilizada, e que é papel de todos e todas nós darmos o devido reconhecimento, conforme menciona Coelho (2019):

As Danças Afro merecem destaque para que possamos refletir, difundir e levar suas poéticas onde houver a formação humana, para que possamos sempre reconhecer não somente a difusão dos saberes destes nomes que são referências para nós, artistas que trabalhamos com o afro, sobretudo, negros. E, ainda, para que a dança, bem como a cultura afro, seja sempre valorizada e preservada como um saber que deve ser partilhado para todos. (COELHO, 2019, p.68).

Deste modo, produzir um espetáculo com essas características é, de algum modo, contribuir para um movimento político e cultural que dê visibilidade e reconhecimento para essas manifestações, ao mesmo tempo em que permite e estimula às pessoas a se reconhecerem dentro da poética ali proposta. Ou seja, no momento em que se dança em uma comunidade, que se conversa sobre que se vê bailarinos e manifestações negras e afrodescendentes, protagoniza-se a escrita da história na cena, ocupando lugar de fala, sem pasteurizar ou homogeneizar a diversidade. Fugindo da generalização de que "se é brasileiro, então é misturado", mas, sim, reconhecendo a negritude impregnada em nós e que muitas vezes foi, e ainda é, apagada, esquecida, oprimida, invisibilizada, *Kaô* é uma das formas que encontramos para resistir e (re)existir neste cenário global, pandêmico e genocida, e reforçar que as vidas negras importam.

### **Dança em distanciamento social: resistir e (re)existir**

O projeto, em seu planejamento inicial, havia sido vislumbrado para uma realização plenamente (ou prioritariamente) presencial, mas devido aos

acontecimentos associados à Pandemia, o processo teve que ser readaptado, demandando atividades de caráter remoto. Segundo Guidolini e Silva (2020, p. 48) “artistas de diversas áreas têm aderido a novas maneiras de expressar sua arte, registrar a pandemia e se manterem em atividade”. Ainda, para os autores:

A arte é desencadeadora de uma cadeia de relações extensas e entrelaçadas tanto no âmbito nacional quanto internacional. Em cada uma das partes dela, desde a produção e organização à divulgação, a geração de produtos e serviços audiovisuais, depende de relações produtivas muito complexas. E o atual cenário de pandemia tem a grande potência de desestruturação e gerar uma desorganização profunda de tais relações (GUIDOLINI e SILVA, 2020, p. 47).

Tais circunstâncias tem se demonstrado realmente desafiadoras, por diferentes motivos, ao que cabe destacar as necessidades de conhecimento e adaptação às novas tecnologias, a assunção de diferentes atravessamentos que passaram a habitar o processo (sociais, econômicos, emocionais, etc.), sem deixar de mencionar, ainda, os inúmeros episódios de racismo que tem sido postos em foco, especialmente pela divulgação em redes sociais da internet, e gerado reações em todo o mundo. Em meio a esse cenário atual de experimentações e atravessamentos múltiplos, é que a Abambáé tem procurado resistir e re(existir) com sua dança.

Experiências como esta, de uso de tecnologias para produzir dança e mesmo a produção de dança à distância, não são novidade e já vem sendo desenvolvidas há, pelo menos, algumas décadas. Sob a denominação de Dança Telemática<sup>165</sup>, Santana (2012) lembra que, já na década de 1970, há registros que contam sobre experiências desta natureza, como vemos:

Historicamente aceita-se que a Dança Telemática tenha surgido com as experimentações artísticas de Kit Galloway e Sherrie Rabinowitz com o satélite “USCanadian”, da NASA, na segunda metade do século passado. A obra “Satellite Arts (The Image as Place)” (1977) foi um espetáculo de dança que colocou em sintonia o grupo “Mobilus”, distribuídos entre duas cidades distantes 3 mil milhas,

---

<sup>165</sup> Segundo Santana (2014, p.126) “o termo telemática (télématique) criado por Alain Minc e Simon Nora refere-se a visualização de dados armazenados no computador através de redes de telecomunicação. Outras definições assumem a conjunção do prefixo "tele" - como distante (ex.: telescópio, telefone) - e "mática" como relacionado à informática”.

Califórnia e Maryland, uma em cada extremo dos Estados Unidos, ou seja, cada uma em um fuso horário. Naquele momento, inaugurava-se uma nova forma de convergir diferentes condições de espaço-tempo que seriam ainda mais desafiadas com o desenvolvimento dessa vertente através das redes avançadas de telecomunicação, como as danças feita para e a partir da Internet. (SANTANA, 2012b, p.1)

Contudo, pode-se dizer, sem sombra de dúvidas, que são novas danças estas que estão emergindo do/no contexto atual. Esta afirmação, apesar de bastante contundente, não leva em consideração apenas a produção artística de dança à distância e que faz uso de tecnologias digitais, como no caso da dança telemática. São muitos os fatores que afetam e interferem nas danças da atualidade, ao que cabe mencionar o ineditismo do momento mundial, por conta da Pandemia e conseqüente necessidade global de distanciamento e isolamento sociais, e mesmo por conta disso, um cenário nunca antes presenciado, que atinge a todos os segmentos da sociedade, bem como os diversos ramos artísticos e formas de expressão de dança.

Se, em momentos anteriores, artistas, pesquisadorxs e professorxs de dança recorriam, em sua maioria, ao uso de ferramentas tecnológicas para produzirem seus trabalhos de dança por opção ou necessidade específica, agora, por outro lado, a adoção de tais recursos surge hoje quase como imposição para garantir a sobrevivência de práticas dançantes (independente de contexto, formato ou mesmo gênero de dança que a pessoa ou o coletivo desenvolvem suas atividades).

Neste sentido, temos presenciado, assim como tem feito a própria Abambaé, um conjunto bastante significativo de artistas, grupos e coletivos artísticos de danças populares adotando a tecnologia como meio de ação e existência no contexto atual, o que tem sido feito através de diferentes iniciativas como aulas *on line*, ensaios remotos, cursos à distância, *lives* em diferentes plataformas, produções artísticas em vídeo-dança, vídeo-arte, vídeo-performance, eventos virtuais, entre outros, compondo um conjunto imenso atividades e estratégias que colocam as danças populares no mapa da produção artística em dança atualmente com destaque, tanto por meio de atividades síncronas quanto assíncronas.

Diferente, talvez, do que poderiam pensar alguns, associando o folclore, as danças populares e as culturas tradicionais ao passado (e acusando-os,

muitas vezes, de lá permanecerem), este é um campo de produção de dança que mostra seu vigor e potência ao se reinventar, ao atualizar nossas heranças e ancestralidades, permitindo-se uma configuração poética e metodológica contemporânea em níveis que dialogam com outros gêneros de dança do qual, possivelmente, se esperasse uma adaptação maior às novas tecnologias, como a própria dança contemporânea.

É relevante, com isso, pensar também na própria ressignificação da condição de corpo neste cenário da virtualidade. Em uma atividade *on line* síncrona, ou seja, em que os participantes se reúnem no mesmo horário através de alguma plataforma virtual, as dificuldades de conexão (em vários sentidos) são muitas, e este é um tema que necessita uma reflexão cuidadosa e que ainda irá percorrer o desenrolar criativo de *Kaô*. Em um processo onde a reconexão com a ancestralidade de cada um está posta em jogo, pensar e elaborar as práticas de dança à distância não é uma tarefa simples.

Enquanto orientadorxs de um processo artístico que tem como uma das premissas a colaboração com/entre xs envolvidxs, tentamos suscitar algumas questões, julgando ser importante encontrar justificativas para a continuidade do trabalho de forma remota. Nesse sentido, é preciso que cada participante se questione: Por que estou aqui? O que venho buscar enquanto energia elementar nessa prática em Dança? O que esse processo criativo me ensina? O que eu ensino e aprendo com esse processo criativo? Entendemos que, no âmbito do processo criativo em dança, as reflexões de caráter pedagógico estão intimamente associadas às de natureza artística, complementando-se e retroalimentando-se.

Somam-se a isso as questões de cunho ontológico, se pensarmos que a própria noção de presença pode ser entendida como uma característica ontológica da/na Performance em Dança. Neste sentido, Lévy (1996), ao debater a virtualidade, traz à luz a noção de hipercorpo, sobre o que explica:

Virtualizada, a pele torna-se permeável. [...] Cada corpo individual torna-se parte integrante de um imenso hipercorpo híbrido e mundializado. [...] Portanto, o corpo sai de si mesmo, adquire novas velocidades, conquista novos espaços. [...] Ao se virtualizar, o corpo se multiplica. (LÉVY, 1996, p.30-33)

Tal noção de hiper corpo se articula com a perspectiva de alargamento do corpo, e da própria dança, na produção de um corpo expandido (como refere Santana, 2012a) que está em constante processo de negociação com o tempo e o espaço; trata-se de um agenciamento singular de circunstâncias que permite uma espécie de tradução das informações que estão diante da tela em determinado lugar para serem mediadas pelos dispositivos eletrônicos e codificadas pela rede até chegar em outra(s) tela(s)/espaço(s), virtualizando-se e multiplicando-se, tudo isso numa fração de segundos. A esse respeito, Santana (2012a) explica:

Quando o corpo do dançarino é convertido em códigos binários e esses são transmitidos para seu parceiro em um ponto temporalmente distinto, o que está em jogo não é o espaço [...], mas o tempo que, fragmentado em vários tempos, converge para um mesmo acontecimento formado de camadas temporais. Na dança telemática, os corpos tornam-se códigos que podem migrar pelos fluxos informacionais sendo capturados em um ponto remoto e redistribuídos pela rede. (SANTANA, 2012a, p.7).

Este tem sido um dos paradigmas que têm afetado imensamente o processo de criação e os ensaios e encontros virtuais, de um modo geral, que a companhia vem mantendo desde o início da orientação para o distanciamento social e a proibida de aglomeração de pessoas. A cada atividade, nos deparamos com um conjunto potente de caminhos a serem percorridos, ao mesmo tempo em que nos colocamos diante de desafios que não imaginávamos enfrentar e que nos põem atuantes nesse cenário de (re)significação dos corpos a partir da sua virtualização.

### **Abambaé na/da Cena Virtual**

Por mais que se queiram ou se tentem fazer projeções sobre quando as atividades físicas presenciais poderão ser retomadas, não há ainda (ao menos até a data de escrita do presente texto) uma previsão a esse respeito. Isso porque são inúmeros fatores que afetam o cenário pandêmico e afetarão também o contexto pós-pandêmico, tal qual apontam Guidolini e Silva (2020, p. 46-47):



É sabido que as consequências da COVID-19 trouxeram e ainda trarão grandes problemas econômicos e sociais à tona. Em um momento tão singular e inundado de novas questões pessoais e coletivas, como o que estamos vivendo, para que possamos refletir sobre isso de forma lúdica, a arte é incumbida de importante função.

Tendo isso presente, a Abambaé tem procurado adaptar-se ao contexto atual e desenvolvido suas próprias estratégias para (co)habitar estes novos espaços/tempos, investigando possibilidades no sentido da organização de procedimentos epistemo-metodológicos de preparação corporal e processo de criação em dança junto ao seu elenco de dançarinx. Vale destacar que isso tem sido desafiador e, ao mesmo tempo, potente no tocante às experimentações planejadas que desvelam novos contornos à dramaturgia do espetáculo e fomentam outras formas de investigar o saber/fazer das Danças Negras, enraizadas nos territórios afrodiaspóricos e emergentes no seio das expressões da cultura popular, consteladas no Projeto *Kaô - Da Cor da Terra*, dentro deste formato virtual/remoto/telemático.

Com isso, consideramos relevante mencionar aqui cinco dos principais aspectos que tem feito parte das experiências vividas pela Companhia e que se atravessam no nosso processo de criação em danças populares durante o período da Pandemia do COVID-19:

- *Transição para o virtual*: logo no início do isolamento social (desde o mês de março de 2020), a direção artística do projeto passou a discutir meios de dar continuidade ao processo criativo em desenvolvimento, através de reuniões semanais em formato *on line*. O início do processo de transição das atividades presenciais físicas para a nova rotina remota, mediada por tecnologias digitais e internet, foi de grande estranhamento, o que gerou desencontros, dificuldades de acesso, falhas na comunicação, assim como necessidade de construção de novas metodologias e também de novas rotinas de trabalho que envolveram, por exemplo, redução da carga horária semanal de ensaios de cinco horas para duas horas. Embora já tenhamos passado quase sete meses habitando este novo formato de encontros dentro do processo criativo, acreditamos que ainda existe um percurso de transição que continua nos afetando, afinal, um conjunto de mudanças tão significativas como estas que estamos presenciando precisa de maturação e adaptabilidade, as

quais vão sendo construídas com o tempo e ainda permanecerão durante algum período.

- *Busca e experimentação de plataformas:* após o estudo de possibilidades, chegou-se à ideia de realizar “ensaios” síncronos através de alguma plataforma virtual, que pudesse possibilitar a inclusão do maior número de participantes da Companhia. Por meio de Grupo de WhatsApp - formado pelo elenco e técnicos do espetáculo -, iniciou-se uma sondagem sobre acessibilidade à internet e acerca da disponibilidade de horários. Já nas reuniões da direção artística, foram testadas diferentes plataformas virtuais de videoconferência, como “*Jitsy Meet*”, “*Google Meet*”, “*Zoom Meetings*” e “*Team Link*”, por exemplo. Assim, também foram realizados os primeiros ensaios, até o momento em que se definiu que os encontros síncronos da Companhia aconteceriam via “*Team Link*” e através de *lives* (transmissões ao vivo) no “*Instagram*”, duas vezes por semana, totalizando as duas horas semanais de trabalho síncrono. No decorrer do processo, optou-se por centralizar o ensaio em um só dia, em função das demandas oriundas do grupo e por conta da sensação de esgotamento de tela que estamos presenciando nas diferentes áreas da vida, neste momento de pandemia.

- *(Re)Planejamento constante e redimensionamento de expectativas:* a direção artística do projeto, núcleo responsável pela organização das atividades e planejamento do percurso artístico<sup>166</sup>, estabeleceu uma programação de encontros semanais para planejar, replanejar, monitorar e avaliar constantemente o processo de criação e as atividades da Companhia. Objetivando criar uma rotina de trabalho, elaborou-se uma dinâmica inicial que consistia em realizar aulas práticas de dança nos encontros síncronos, ministrada pelos coreógrafos da Companhia e por artistas convidadas, assim como orientar tarefas de criação e de pesquisa como atividades assíncronas, para serem realizadas no momento em que cada participante tivesse disponibilidade durante a semana. Além disso, criou-se um perfil no Instagram em que se deu acesso apenas aos/às envolvidos e, nesta rede social, foram disponibilizados vídeos com exercícios e gravações de ensaios realizados

---

<sup>166</sup> A Direção Artística da Abambaé Companhia de Danças Brasileiras, responsável pela condução artística do Projeto/Espetáculo *Kaô - Da Cor da Terra*, é composta por Josiane Franken, Manoel Gildo, Beliza Rocha e Thiago Amorim.

antes e durante a pandemia. Ao longo do tempo, percebeu-se que as *lives*, apesar de aparentemente apresentarem uma estabilidade maior na conexão com a internet, impossibilitavam uma maior interação social entre xs participantxs (permitindo apenas o uso do *chat* para digitação de texto ou interação de duas pessoas ao vivo, no máximo), o que se mostrou prejudicial ao processo, uma vez que se crê em uma criação colaborativa-coletiva. As *lives* não foram “abandonadas”, porém suas periodicidades foram reduzidas cada vez mais, assim como o próprio uso do perfil específico para o processo criativo no Instagram. Para compreender a recepção dxs bailarinxs sobre as estratégias utilizadas, produziu-se questionários durante esses seis meses de trabalho remoto de forma periódica e, a partir das respostas, e também das conversas a respeito, foi necessário adequar algumas ações, assim como as próprias expectativas sobre a participação dos integrantes nos ensaios *on line*. Com isso, houve também o redimensionamento das expectativas e metas da Companhia e do Projeto para o período, uma vez que se chegou à conclusão de que não era possível manter as rotinas, os objetivos e mesmo o fluxo criativo e de preparação corporal e técnica que o grupo estava habituado nas rotinas anteriores à Pandemia.

- *Paradigma Presença x Ausência*: com o passar do tempo e o transcurso dos ensaios virtuais e demais atividades remotas que a Companhia desenvolveu e vem desenvolvendo, algumas circunstâncias foram ocorrendo e, por vezes, impondo reflexões e remanejamentos nos modos e conteúdos de nossas atividades. Muito se fala sobre a diferença na concepção de presença, levando-se em conta o cenário atual, ao estabelecer que o que antes era realizado fisicamente ao vivo chamava-se presencial e o que passou a ser desenvolvido de forma remota, no contexto da pandemia, chama-se virtual, à distância, *on line*, etc. Contudo, implicitamente, esta noção faz uma oposição epistemológica que leva a crer que aquilo que habita o virtual afasta-se da ideia de presença. Em nossa compreensão, por outro lado, não assumimos esta oposição, entendendo que as atividades síncronas realizadas virtualmente demandam, sim, um estado de presença dxs bailarinxs e demais integrantes; todavia, gera-se aí a necessidade de um outro tipo de presença cênica, a presença da/para/na cena virtual de dança, solidária por natureza, que carrega consigo outros atravessamentos, que não são necessariamente os mesmos atrelados à

presença física do ensaio ao vivo, por exemplo, demandada em outras circunstâncias prévias. Não se trata, pois, de um paradigma que coloca, frente a frente, a presença e a ausência, como condições opostas e excludentes entre si, mas remete-nos a dois tipos (pelo menos) de presenças diferentes para as cenas dançantes.

- *Potências x Limitações e a Necessidade do Novo*: este cenário singular gerado pelo momento atual de distanciamento/isolamento social tem confrontado, no âmbito das experiências da Abambaé e do processo criativo do Espetáculo *Kaô* - da Cor da Terra, um conjunto articulado de situações que transitam entre as potências que surgem desse contexto e as próprias limitações oriundas dele. Se, por um lado, nos deparamos cotidianamente com dificuldades e imprevistos que limitam nossas ações e nosso planejamento, como falta de espaço físico para ensaiar em casa, problemas com a conectividade de internet e dos dispositivos ou mesmo questões de ordem financeira e/ou emocional por conta da Pandemia; por outro, estamos conseguindo descobrir e usufruir de outras estratégias que vão se incluindo no processo e somando-se às experiências que dão/darão nutrição à composição/criação, dentre as quais, vale destacar a participação dxs visitantes convidadx que tem contribuído com nossos ensaios por meio das Rodas de Conversa Virtual sobre Orixás (Diego Pereira - Orixás na Umbanda/Pelotas-RS e Gilvan d'Odé - Orixás na Nação Jêje-Ijexá/Santa Maria-RS) e do Ciclo de Estudos e Experimentações em Danças Negras da América Ladina<sup>167</sup> (Karen Tolentino - Oficina de Dança Afro-Brasileira/Santa Maria-RS, Diana Alonso, Diego Solano e Mónica Mercado - Oficina de Dança Afro-Colombiana/Bogotá-Colômbia, Mardy Vellasque - Oficina de Dança Afro-Peruana/Cusco-Peru e Inés da Chaga, Yully da Chaga e Alejandro Focco - Oficina de Dança Afro-Uruguia/Montevideu-Uruguai), todos já realizados. Tais ações foram planejadas e realizadas como fator motivacional no percurso e respondem a anseios gerados pela necessidade do novo e da novidade,

<sup>167</sup> Segundo a antropóloga brasileira Lélia González (1935-1994) a “América Latina” é uma construção eurocêntrica que estabelece a cultura ibérica como matriz cultural central. As inversões – *Ladino* e *América*, propõe para além do que é ibérico aquilo também que é africano e originário do continente, da experiência contra colonial que constitui a região. Sugere-se: SILVA, Mayana Hellen Nunes da. Da crítica a América Latina à América Ladina crítica: para uma genealogia do conhecimento a partir de Lélia González. **Cad. Gên. Tecnol.** Curitiba, v.12, n. 40, p. 143-155, jul./dez., 2019.

adotados como recursos para fomentar o engajamento nas rotinas *on line* do grupo, simultaneamente estimulando trocas interculturais com convidadxs de lugares distantes (a partir do formato virtual), visando enriquecer as pesquisas da companhia sobre o universo temático do projeto e do espetáculo.

A partir destes aspectos, assumimos que a Abambaé na/da “Cena Virtual” encontra-se em contínuo processo de fazer-se, em pleno e inestancável movimento de descobertas, avanços e retomadas, replanejamentos e mudanças de rota, os quais são decisivos e necessários para uma produção de dança que efetivamente esteja conectada ao seu tempo, o tempo presente, e que se sintonize com as expectativas, frustrações e possibilidades de seus integrantes hoje.

### **Considerações Finais**

Com a proposta de pesquisar e levar à cena de dança uma obra que tematiza as nossas raízes negras e as poéticas afrodiaspóricas, bem como fruir e debater essa produção, é que a Abambaé Cia. de Danças Brasileiras propõe a criação e desenvolvimento do espetáculo “Kaô: Da Cor da Terra”, congregando artistas para a realização desta investigação e produção artística de arte negra e assumidamente antirracista.

Desse modo, o grupo acredita que o processo se trata de uma investigação em arte negra, brasileira de origem afrodiaspórica, atenta ao que repercute em todos nós, frutos dessa herança e influência - tendo como “suleador” a relação de reconhecimento da negritude como constituinte da cultura brasileira, independente do alinhamento étnico, religioso e cultural dos participantes envolvidos e comprometida em reverenciar esse legado e visibilizar a herança e ancestralidades africanas que nos constituem.

Entende-se que fomentar iniciativas culturais como a concepção e execução do espetáculo “Kaô: Da Cor da Terra” significa mover-se, ainda, em direção a políticas públicas inclusivas que historicamente não foram implementadas. De algum modo, em um lugar historicamente marcado pela presença negra, afrodescendente, como Pelotas-RS, que recebeu um dos maiores contingentes de negros que foram escravizados no cruel e desumano processo escravagista. Está em jogo a busca por formas de sensibilizar através

da memória que está inscrita nos corpos, triangulada com os anais da história negra local, que recorrentemente tenta ser invisibilizada, silenciada e apagada pela branquitude.

Como já relatado, “*Kaô*” foi iniciado em um contexto essencialmente voltado ao agrupamento de pessoas, de forma presencial, onde o contato físico é valorizado e estimulado, através de exercícios de Dança que contam com abordagens artísticas voltadas a linguagens associadas ao campo das manifestações populares, borrando fronteiras poéticas do parafolclore, da estilização do tradicional e da projeção artística do popular na contemporaneidade.

Com o isolamento social provocado pelo COVID-19, que teve suas primeiras manifestações no Brasil no final do mês de fevereiro de 2020, a Abambaé, a partir de março do corrente ano, tem procurado adaptar-se às demandas geradas por esta nova condição, agora tendo que realizar seus ensaios, reuniões e outras atividades através de plataformas virtuais. Isso exige o desenvolvimento de estratégias próprias, que (co)habitam novos espaços e que “adubam” possibilidades criativas e de preparação corporal inéditas para o grupo.

Sintetizando a percepção sobre as transformações ocorridas na transição do trabalho essencialmente presencial físico para um trabalho mediado pela virtualidade das telas, podem-se destacar algumas noções deste período que tem sido identificadas pela direção artística como simbólicas da sensação de “atualidade criativa” de *Kaô* e que merecem atenção e carregam potência para novos desdobramentos futuros, tais como: corporalidade e gestualidade expandidas, negociação da ideia e do corpo com a mídia, ação virtual entre o síncrono e o assíncrono, percepção/adaptação às interferências do aqui e agora, excesso de visualidade e sentimento de “esgotamento de tela”, criação de conexão e interação entre xs participantes (para além da conectividade) e olhares para uma pedagogia do desconhecido, levando em conta o distanciamento, o jogo de mostra-esconde com a tela/câmera e o comprometimento com o estabelecimento e manutenção dos vínculos em face do distanciamento social, dentre outros fatores.

Aprendizados deste período “atípico” que estamos vivendo são inúmeros, desde minimizar as expectativas, pois o processo de criação em

distanciamento social é, de forma redundante, distante das possibilidades criativas provocadas nos encontros presenciais físicos; até entender como positivas e potentes as transformações necessárias para a adequação das novas necessidades do grupo, frente às realidades encontradas.

Tomamos como lição a narrativa gestual de uma das danças estudadas neste processo criativo, a Muzenza<sup>168</sup>. Ele atualiza metaforicamente o sentido do tempo, reconectando-nos a um entendimento de dinamicidade entre o presente, o passado e o futuro. Um processo-convite ao corpo em sua plenitude para que tenhamos uma presença solidária e forjada na coletividade, mesmo à distância.

Por fim, é preciso direcionar a atenção para as realizações do “aqui e agora” e para oportunidades características do “mundo das telas”, como a viabilidade de receber nos ensaios artistas que, possivelmente, não estariam conosco de outra forma. *Kaô - Da Cor da Terra* assume-se enquanto ação artística e política de dança que, em processo de (re)fazer-se contínuo, neste específico momento da história, inscreve-se no escopo deste vasto ambiente de novas danças e mudanças que estão emergindo do/no contexto atual e que, mais do que danças do por-vir, nossas danças são danças presente, do instante que já chegou, do novo agora.

## Referências

BENÍSTE, J. **Dicionário Yorubá-Português**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

COELHO, J. de M. ***Tornar-se Negra: as danças afro no processo de autoidentificação e empoderamento étnico de uma professorartista***. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Universidade Federal de Pelotas. Pelotas, 2019. 143p.

DOMINGUES, P. Fios de Ariadne: o protagonismo negro no pós-abolição. **Anos 90**, Porto Alegre, v. 16, n. 30, p. 215-250, dez. 2009.

---

<sup>168</sup> Toque de atabaque que se chama muzenza e a coreografia que os filhos de santo desenvolvem ao som deste ritmo é muito peculiar. Os braços formando um ângulo de 90 graus se agitam fazendo subir e descer os cotovelos, enquanto os pés, um de cada vez, sem se levantarem do chão se arrastam em movimentos rápidos e repetitivos para os lados. Essa dança sugere uma galinha de angola ciscando no chão ao mesmo tempo em que abre e fecha suas asas, reproduzindo um gracioso balé. Sugere-se: PREVITALLI, Ivete Miranda. **Candomblé**: Agora é Angola. São Paulo: Annablume. 2008

GUIDOLINI, P. O.; SILVA, R. S. Em meio a pandemia, arte! **Revista do Pet Economia Ufes**, v. 1, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/peteconomia/article/view/31717/21180>. Acesso em: 23 set. 2020.

LÉVY, P. **O que é o virtual?** São Paulo: Ed. 34, 1996.

MANZKE, S. M. *Abambaé – “terra dos homens”*: A invenção de uma brasilidade por intermédio da performance cênica do samba de roda. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas. Pelotas, 2016.

PROJETO. **Kaô - Da Cor da Terra: educação, memória e formação de público para a dança**. Projeto do Espetáculo. Abambaé Companhia de Danças Brasileiras. Pelotas, 2019. 20p.

SANTANA, I. De corpo presente na dança digital distribuída em rede. In: **ARJ Brasil - Art Research Journal**. ISSN: 2357-9978. Vol. 1/2. p. 125-143 Jul./Dez. 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/download/5370/4386/>. Acesso em: 26 Set 2020.

\_\_\_\_\_. (a) Corpo-dança expandido pelos “tempos” do ciberespaço: novas dramaturgias. **Z Cultural - Revista Virtual do Programa Avançado de Cultura Contemporânea**, ano VIII, v1, ISSN 1980-9921. Revista Z Cultural (UFRJ), v.8, p.5, 2012. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br> . Acesso em: 27 Set 2020.

\_\_\_\_\_. (b) O Corpo do Tempo: Dança Telemática. **Ilinx. Revista do LUME**. Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais – UNICAMP. ISSN: 2316.8366. vol.2. 2012. Disponível em: <http://poeticastecnologicas.com.br/ivanisantana/publicacoes/> . Acesso em: 26 Set 2020.



## **A COMPANHIA FOLCLÓRICA DO RIO-UFRJ EM QUARENTENA: JONGO DE CASA - DESENVOLVIMENTO DE UM PROCESSO COREOGRÁFICO DE FORMA REMOTA**

Frank Wilson Roberto (UFRJ)

### **Introdução**

Depois de uma trajetória de 33 anos de produções artísticas envolvendo dança, música, teatro e artes visuais, a Companhia Folclórica do Rio-UFRJ<sup>169</sup> tem se deparado com o desafio de manter suas atividades que envolvem um grupo de alunos bolsistas, funcionários e docentes da universidade em tempos de isolamento social. Não é demais repetir que o isolamento é o oposto do que tem sido tematizado nos seus mais variados espetáculos e ações ligadas à cultura popular. Pessoas juntas em manifestações e festas religiosas e profanas, dançando, tocando e cantando juntos fazem parte da linguagem artística da Companhia. Diante da impossibilidade do encontro pessoal, as tecnologias das comunicações tem servido para manter a organização de um cotidiano que envolve, pesquisas, ensaios, laboratórios de dança, música, artes visuais, cenografia e indumentária, além das ações relacionadas aos mestres populares e comunidades tradicionais, e às escolas e os espaço não-formais de educação e arte.

Para tentar se aproximar das atividades que vinham sendo realizadas no modelo presencial, foram sendo implantadas ações de forma experimental, constantemente avaliadas para perceber seu alcance e efetividade. Seguindo a organização estabelecida em um planejamento anual, o início do isolamento no mês de maio coincidiu com o momento de atuação junto à comunidade de Tarituba (Paraty). Essa é uma relação de longa data estabelecida a partir de uma pesquisa sobre suas manifestações culturais como as cirandas e a Folia de Santa Cruz, realizadas nesse período de comemoração à padroeira da comunidade. A impossibilidade da realização da festa e da presença da Companhia lá, nos levou ao recurso de realização de contatos remotos através

---

<sup>169</sup> Projeto acadêmico que, desde 1987, desenvolve atividades de ensino, pesquisa e extensão ligadas à cultura popular.

da internet com os mestres cirandeiros. Este encontro virtual mostrou-se potente para estimular os dois lados a tentarem superar a suspensão temporária do calendário de eventos. Como uma homenagem carinhosa, a Companhia produziu um vídeo cantando uma versão da música “Ana Rosa”<sup>170</sup> de Luiz Gonzaga cantada no último espetáculo, com adaptação da letra. Eles, por sua vez, nos encontraram através das *lives*, mostrando sua poesia e criatividade para desafiar o tão angustiante momento. Demonstraram através do rearranjo dos versos das cirandas sua forma lúdica de superar a suspensão da sua mais importante comemoração.

A partir do bom resultado desse processo, surgiu a ideia de outra produção em vídeo com alguma manifestação cultural que trouxesse a temática de recados de alerta para população e ao mesmo tempo protestasse contra a péssima atuação da gestão pública, lamentando as restrições do isolamento sem perder as características da manifestação cultural. Assim foi surgindo o “Jongo de casa”.

Seguindo a proposta de calendário citada anteriormente, utilizamos a temática do mês de maio e pedimos licença aos pretos velhos e todas as entidades que trazem a ancestralidade africana e toda sua luta constante em busca da liberdade. Ao propor esse artigo, peço licença para realizar uma recriação do tema deste VI Congresso: no lugar de “Que danças estão por vir?”, proponho-me a pensar em “Em tempos de pandemia, para onde ir com nossas danças?”. Desta forma parto para uma reflexão aprofundada sobre um processo que se mostrou como um alento que tomou lugar de um processo de angústia que a crise pandêmica provocou em tantas pessoas.

## **O Jongo como tema de protesto**

*Nos tempos da escravidão, a poesia metafórica do jongo permitiu que os praticantes da dança se comunicassem por meio de pontos que os capatazes e senhores não conseguiam compreender. Sempre esteve, assim, em uma dimensão marginal, em que os negros falam de si, de sua comunidade, por meio da crônica e da linguagem cifrada. (IPHAN, 2007, p.14).*

---

<sup>170</sup> Ana Rosa de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira

O tema escolhido foi composto por mim na forma de um ponto de jongo. O jongo é uma manifestação caracterizada pelo modo responsorial, onde os versos, chamados de pontos, são cantados por um participante e respondidos pela roda [...] *como formas de canto e dança “dialogais” com alternância ou entrelaçamento de solistas e grupos. (Ortiz, 1985).* O inventário do jongo elaborado pelo IPHAN (2007) complementa essa definição: “O jongo é uma forma de louvação aos antepassados, consolidação de tradições e afirmação de identidades. Ele tem raízes nos saberes, ritos e crenças dos povos africanos, principalmente os de língua bantu. (IPHAN, 200, p.15)

O “Jongo de casa” segue o modelo de pergunta e resposta presente nos pontos de jongo, onde o cantador canta o refrão e os participantes respondem. A letra é ao mesmo tempo alegre e de protesto, seguindo a observação de Stein (1985, p. 207) apud Dossiê Iphan (2007), sobre a o fato de que, “[...] os escravos faziam o comentário ferino, mas disfarçado, do comportamento de seus supervisores e senhores [...] no seu contexto original, os jongos eram cantos de protesto, subjugado, mas resistente”.

Pelo fato de estarmos diante de uma crise pandêmica que colocou toda a população em quarentena e isolamento social subjugados a um descaso do governo que escancarou seus modos de exercer uma política nefasta de trato com a população, a letra da música buscou tratar dos temas que se apresentavam: descrença na seriedade da situação, o papel central da ciência, dos pesquisadores e das universidades para tal enfrentamento, o respeito às diversas formas de fé e o desejo de que tudo passasse o mais rápido e com o menor dano possível.

Que esse canto chegue lá no seu terreiro  
 Pois o meu povo em quarentena já cantou  
 Eu vou mandar aqui de casa do meu jeito  
 Aproveitando a Live no computador

O meu recado, o meu ponto, a melodia  
 Para juntar a minha voz com seu tambor  
 O caxambu, o tambu e a puíta  
 Tocando juntos, viva o Jongo, sim senhor.

Com esse ponto vou mandando meu recado  
 A gente canta e bate palma sim senhor  
 Agora fica denti di casa bem guardado  
 Segue o conselho do sábio pesquisador

Vai preparando a nossa roda novamente  
Esperando esse momento especial  
Quem sabe o vírus não leva esse demente  
Para bem longe da nossa capital

Tendo essa base com uma letra/poesia de dez versos e a melodia definida, a etapa seguinte foi criar uma estratégia de transpor para a linguagem do vídeo o contexto de uma roda de jongo. Esta segue o modelo muito presente nas manifestações de origens semelhantes, como o samba de roda, o coco, a capoeira, o tambor de crioula, onde os integrantes se dispõem em círculo, com os instrumentos musicais fazendo parte dele.

### **Construção de uma roda virtual**

A partir da ideia dos elementos que são descritos como recorrentes em uma roda de jongo, a construção do processo coreográfico foi sendo elaborada de forma que envolvesse todos os integrantes da Companhia<sup>171</sup>, cada um gravando pequenas partes com seus aparelhos celulares, respeitando seu espaço de isolamento social. Foram assim definidas as seguintes etapas: mostrar-se em preparação se enfeitando para dançar um jogo; movimento das palmas e cantar o refrão; movimentação dos pés; e a dança completa:

#### **- Mostrar-se em preparação se enfeitando para dançar um jogo**

Esse gestual teve a intenção de simbolizar toda a reverência que se é dedicada à participação em uma roda. A festa que a roda do jongo representa remonta o momento em que a comunidade solidifica seus laços sociais. No caso das tradições afrodescendentes, isto representa o regozijo em tempos de escravidão e sofrimento, estando integrada à vida cultural das comunidades, ligadas à sua visão de mundo, crenças religiosas e divertimento. Enfeitar-se é um respeito a um momento mágico, um fator de integração, construção de identidades e reafirmação de valores comuns como a fé religiosa representada pelas cores, colares e contas, lenços, turbantes e panos amarrados.

---

<sup>171</sup> Em torno de 40 pessoas entre professores, servidores técnicos, alunos e ex-alunos.

### **- Movimento das palmas e cantar o refrão**

Uma das características marcantes do jongo é a integração de todo o grupo de participantes através das palmas e da resposta aos versos propostos por um dos jongueiros. A unidade entre música e dança se concretiza através dessa ação coletiva. Assim também acontece em outras manifestações de origens semelhantes, onde a predominância dos instrumentos rítmicos e a escassez ou ausência de instrumentos melódicos, coloca a cargo das vozes e das palmas, a responsabilidade pelo volume sonoro que manterá elevada a energia e animação da roda.

Um elemento marcante e estrutural do jongo é o ponto, o verso cantado geralmente pelos jongueiros mais velhos e respeitados, que é respondido pelos demais. É consagrado nas comunidades jongueiras como a característica essencial da manifestação, segundo autores como Stein (1985), Lopes (2003), Ribeiro (1984), Ortiz (1985) e Gandra (1995). Trata-se do elemento de comunicação circunscrita aos códigos daquela comunidade e enigmática para os demais. Dão a dinâmica da roda. O ponto é lançado após a solicitação da interrupção dos toques dos tambores – através das expressões “machado” ou “cachoeira”, dependendo da comunidade. Então, o *versador* entoa sozinho um novo verso (ou ponto), que ao seu final é respondido por todos e acompanhado dos demais instrumentos e das palmas.

### **- Movimentação dos pés**

Embora apresente variações nas diferentes comunidades jongueiras, em muitas dessas a dinâmica da dança do jongo parte do movimento de pisadas no chão que aproximam e afastam os dançadores. Esse movimento é feito em geral com os pés pisando o chão de forma chapada, sem elevações obrigatórias. Seguem as variações pessoais, mas buscam representar a proximidade dos pés com a terra e as pisadas e usos deles nas formas variadas de trabalho nas lavouras e demais espaços rurais<sup>172</sup>, onde a dança se estruturou e definiu suas formas representadas ainda hoje.

---

<sup>172</sup> O coco e o samba também são assim delineados por muitos autores.

### - A dança completa

Um elemento marcante do jongo e que está presente em algumas comunidades é a simulação de uma umbigada, através da aproximação dos quadris. Verifica-se como predominante não a umbigada propriamente dita, com os abdomens se encostando, mas uma simulação desse encontro. As formas de dançar são muitas e, em geral, tendo um casal solando no centro da roda, precedido por outros que “compram” a dança através de expressões como “dá licença, laiá”. Ribeiro (1984) definiu como jongo de corte, “[...] *em que o jongueiro que quer dançar “corta” ou interrompe um dos que estão no centro da roda para tomar-lhe o lugar [...] em contraste com o jongo de roda, sem par solista, e com o jongo paulista, onde vários casais dançam ao mesmo tempo*” (Ribeiro, 1984, p. 11-12). Assim a roda vai acontecendo, entre pontos, desafios, amarrações e enigmas.

### Processo de gravação

O processo de gravação desses quatro elementos gerou uma grande quantidade de pequenos fragmentos de imagens, em torno de 100 arquivos de vídeo. A partir deste material, foi feito um *storyboard* indicando de acordo com a música como seria composta aquela coreografia virtual. Uma parte deste material teve que ser descartado pois não se adequou ao processo de edição<sup>173</sup>.

A parte musical foi arranjada seguinte uma forma semelhante, sendo que somente alguns cantariam os versos e todos cantariam o refrão, como um grande coro que movimenta e dá energia à roda. A base rítmica foi gravada por um músico e complementada por outros dois, visando à formação original dos instrumentos do jongo. Cabe ressaltar que existem variantes dessa formação entre as comunidades jongueiras, mas a presença do tambor tocado com as mãos é comum a todas.

---

<sup>173</sup> Toda a edição das imagens e do som foi realizada pelo servidor técnico Bruno Camenietzki Amorim em parceria remota comigo.

## Tradição cultural e tecnologia digital

Na perspectiva de discutir a relação entre a dança – representada aqui por uma manifestação da cultura popular – e o uso de tecnologia digital como recurso de criação artística, é importante delimitar o alcance dessa proposta. Esse campo de discussão permeia reflexões que se confundem com a própria história da dança. Os diálogos com a tecnologia tornaram-se uma constante na evolução das formas de criação, desde muitas que hoje se tornaram parte de um cotidiano como a luz elétrica ou aparatos mecânicos que se integravam e potencializavam a ação na dança. Essa ideia é descrita e esmiuçada por autores como Bourcier (2001), Au (2002), Santana (2006) entre outros.

O caso aqui tratado transita pelas frestas de uma produção audiovisual permeada pela tecnologia digital e pela representação aproximada de seu contexto original. A proposta estética partiu da ideia de unir os elementos constantes no jongo e transportá-los para a linguagem do vídeo. Como abordar essa produção: uma coreografia filmada, uma elaboração que utiliza a linguagem do vídeo para recompor uma coreografia, uma possibilidade que transita entre as duas linguagens? A partir dessa concepção, busco as referências conceituais que atravessam essa proposta. Dou início recorrendo às análises sobre dança e cultura digital e as percepções de Santana (2006). Ao elaborar e desenvolver essa relação, afirma de forma introdutória que “*o corpo da dança e a tecnologia trafegam nesse caldo complexo da cultura em permanente desequilíbrio e transformação.*” (p.33)

Muitas contribuições importantes para essa análise partem dos estudos sobre o modelo de produto que surge a partir da relação da dança com o vídeo. Análises deste campo apontam para momentos historicamente marcantes em que, no cruzamento dessas duas formas de linguagem artística, o germe de uma nova via de expressão passou a ser progressivamente explorada. Desde os experimentos no final do século XIX da grande artista *Loie Fuller* e dos irmãos *Lumière*, até o marcante trabalho de *Merce Cunningham* e *Charles Atlas* e a grande explosão promovida pelos happenings e pelas tecnologias digitais. Conforme lembrado por Capelatto e Mesquita (2014, p.16), “*a videodança como linguagem surgiu no início dos anos 70. [...] O vídeo deixa de*

*ser apenas um meio de registro e reprodução e passa a ser parte componente de uma criação.”*

*[...] os videomakers não se deixado afetar pelos movimentos plásticos dos corpos dos bailarinos, ao mesmo tempo em que os bailarinos e coreógrafos se deixam afetar pelas múltiplas possibilidades de criação de imagens a partir da tecnologia videográfica. Desse encontro, surge uma nova linguagem artística que potencializa a expressividade tanto da imagem videográfica como também da expressividade do movimento corporal. (Ibid., p.16-17).*

Em tempos onde a imagem a cada dia prepondera sobre outras formas de comunicação, o uso de recursos de captação e manipulação de imagens torna-se indispensável nos processos de criação artística em variados campos. Ainda seguindo a análise anterior, corroboramos com a ideia de que a cisão de linguagens distintas fornece novos materiais criativos “[...] os quais passam a ser trabalhados de maneira inovadora na criação de um novo composto de sensações visuais, auditivas e sinestésicas, denominadas, hoje em dia, de *Videodança*” (ibid., p.17). Para tanto, reforçam que “[...] é necessário que ambas se desterritorializem a priori e se reterritorializem nesse novo universo híbrido.” (ibid., p.21)

No caso da criação do vídeo “Jongo de casa”, o cruzamento dos elementos presentes tradicionalmente em uma roda de jongo criados e compostos individualmente, mas a partir de estímulos iguais, tornou-se mote de criação das imagens videográficas.

*O vídeo traz uma possibilidade estética muito interessante nesse contexto de exploração da expressividade do corpo, pois a partir de suas possibilidades técnicas, ele propicia o direcionamento do olhar do espectador, potencializando a capacidade expressiva de determinada região corporal ou de determinado gesto, sendo esse um ponto culminante, por exemplo, na singularização de um videodança em relação a uma dança cênica. (ibid., p.24).*

Santana (2006) ressalta que, considerando as mútuas contribuições, “[...] a dança com mediação tecnológica não deve ser considerada como uma inovação estilística de uma dança que utiliza as novas mídias de forma indiscriminada e ingênua, na forma de ferramentas facilitadoras ou decorativas” (p.33). Muito mais do que isso, a concepção empregada para a produção do



vídeo citado procurou o caminho das formas da manifestação escolhida como eixo temático. O vídeo *re-compôs* e procurou potencializar o que seria realizado de forma presencial.

Conforme reforça Levy (1999) “*é virtual toda entidade ‘desterritorializada’, capaz de gerar diversas manifestações concretas em diferentes momentos e locais determinados, sem, contudo, estar ela mesma presa a um lugar ou tempo em particular*”. (p. 47)

Desta forma, destaco a importância de uma reflexão que acompanha todo o processo: o que extrair como lição que possa ser conduzida no campo de ensino e criação em dança, em especial no campo das danças da cultura popular?

### **Uma proposta metodológica?**

Reforçando um dos princípios que estruturam o trabalho da Companhia Folclórica do Rio-UFRJ, o fato de dialogar com/atraves d(as) manifestações da cultura popular requer uma constante reflexão sobre todos os aspectos aí envolvidos. Estes pertencem a diferentes naturezas que se tocam e dialogam: social, política, histórica, ética, estética, filosófica e cultural. Mas a principal se refere a um dos princípios básicos da universidade que é o educacional. O projeto se desdobra em várias frentes, mas tem como princípio norteador a formação humana.

Envolver um grupo de alunos em uma proposta culminou com o alcance de alguns propósitos:

- Para a primeira etapa de sua elaboração, foi preciso envolver todos em uma pesquisa sobre o jongo, contemplando vários de seus aspectos fundamentais: canto, instrumental, poética, indumentária, coreografia, gestual, história e genealogia;
- A partir dessa pesquisa, a formulação de uma proposta estética que fosse adequada ao modelo de produção remota;
- O engajamento na forma de protesto proposto pela poesia;
- A execução da edição de áudio e vídeo que produzisse um material de qualidade;
- Uma divulgação a fim de alcançar diversos espaços da sociedade.

Esse foi um artifício que se mostrou interessante e produtivo diante do panorama de isolamento. No caso específico, estamos lidando com um grupo de alunos de cursos de Educação Física, Dança, Música, Belas Artes, Comunicação entre outros. Todos são integrantes do projeto e promovem diálogos constantemente entre os conteúdos de seus cursos de formação. São graduações de licenciatura e bacharelados e seu futuro espaço de atuação pode ser as escolas e espaços de arte e educação. Nesse sentido, pode-se projetar esse tipo de ação e seus processos em outros espaços.

Durante esse período de quarentena e isolamento social tem sido recorrente entre os profissionais de educação as queixas sobre as dificuldades enfrentadas para manter os alunos minimamente em contato com as escolas, principalmente as que compõem a rede pública de ensino. São muitas novidades no processo para as quais nem os professores e nem os alunos estavam preparados para enfrentar. Essa experiência pode ter o potencial de ser replicada com outras finalidades e modos de realização em diferentes realidades. Podem ser:

- Produção de conteúdo a ser disponibilizado para escolas e demais espaços de arte e educação, visando inserir elementos importantes da cultura popular como tema curricular ou simplesmente de forma lúdica;

- Produções artísticas que utilizem tecnologias simples, de fácil alcance, disponíveis em celulares, envolvendo grupos de alunos, mantendo seu isolamento;

- Produções que interliguem o ambiente escolar com as comunidades tradicionais através de contato remoto;

Voltando o foco para a formação na graduação, o modelo pode ser utilizado na elaboração de trabalhos de conclusão de curso, produções ligadas a disciplinas curriculares ou elaboração de projetos de pesquisa. Os cursos de Dança inserem as produções em meios audiovisuais como possibilidades na elaboração de trabalhos de conclusão.

### **Apontamentos finais**

Mais do que uma atividade artística de dança que se utilizou de tecnologia para sua execução de forma remota, a produção do “Jongo de casa”

pode ser percebida como um exemplo de material que transcende o aspecto técnico. Como destacado no texto, através das discussões trazidas pelo referencial teórico a partir das relações entre manifestações da cultura popular e a linguagem da tecnologia, o alcance proposto envolve a formação de graduandos que já atuam no campo profissional ou o alcançarão em breve.

Um fato inusitado como a pandemia que nossa sociedade vem enfrentando, associada às questões que envolvem as ações governamentais, não pode deixar de ser um tema fundamental para que um projeto universitário de ensino, pesquisa e extensão de cunho artístico potencialize as ações de seus integrantes de forma cidadã e solidária. Essa atividade envolveu os três pilares de ação: o contato estabelecido na forma de *lives* com os mestres de várias manifestações da cultura popular, pesquisas bibliográficas e de imagens e o envolvimento dos alunos de diferentes graduações.

Em termos de tempo histórico, desde os momentos em que se percebeu que uma transformação nas formas de informação e comunicação estavam postas e eram uma realidade irreversível, a revolução digital provocou em diversos teóricos reflexões sobre os caminhos que a humanidade tomaria a partir de então, principalmente nas décadas que demarcaram a virada de milênio. Esse universo em que os modos digitais reconfiguram as relações humanas, provocou análises sobre os modos de produção social em rede, como a tecida por Castells (1999), que afirma que *“o espaço de fluxos e o tempo intemporal são as bases principais de uma nova cultura, que transcende e inclui a diversidade dos sistemas de representação historicamente transmitidos”*.(p.462)

Até o presente momento, o vídeo “Jongo de casa” teve 1176 visualizações no canal da Companhia no *Instagram* e foi apresentada em diversos eventos na Universidade Federal do Rio de Janeiro, promovidos pela Pró-Reitoria de Extensão-PR5, Fórum de Ciência e Cultura e Departamento de Arte Corporal da Escola de Educação Física e Desportos. Ele foi finalizado no dia 13 de maio e lançado no dia seguinte.

## JONGO DE CASA

Autor: Frank Wilson Roberto.

Olaiê, lalalalá, ilaiê ô - Refrão

Olaiê, lalalalá, ilaiê ô

Que esse canto chegue lá no seu terreiro  
Pois o meu povo em quarentena já cantou  
Eu vou mandar aqui de casa do meu jeito  
Aproveitando a Live no computador

O meu recado, o meu ponto, a melodia  
Para juntar a minha voz com seu tambor  
O caxambu, o tambu e a puíta  
Tocando juntos, viva o Jongo, sim senhor.

Tome cuidado pense muito nos velhinhos  
Minha mãezinha, seu paizinho e a vovó  
Dá uma saudade de ficar abraçadinho  
Mas o carinho a distância é melhor

Refrão

Eu tô na Penha, São Gonçalo, tô na Lapa  
Santa Teresa, Del Castilho, Grajaú  
Em Madureira, Campo Grande, tô na Barra  
Mas quem costura nosso coro é o Tambú

A Companhia que adora juntar gente  
Pra dançar coco, ciranda e maracatu  
Canta bem alto pra fazer uma corrente  
De Laranjeiras a Itaipuaçú

Refrão

Que Deus nos salve dessa grande pandemia  
A minha prece respeita o seu louvor  
Que Oxalá com toda sua sabedoria  
Me dê saúde Omulu e meu pai Xangô

Viva a ciência, viva a Universidade  
Onde pensar tem realmente seu valor  
Que a Minerva, deusa da sabedoria  
Ilumine o nosso pesquisador

Refrão

Com esse ponto vou mandando meu recado  
A gente canta e bate palma sim senhor  
Agora fica denti di casa bem guardado  
Segue o conselho do sábio pesquisador

Vai preparando a nossa roda novamente  
Esperando esse momento especial  
Quem sabe o vírus não leva esse demente  
Para bem longe da nossa capital

Quem sabe o vírus não leva esse demente  
E a gente faz a nossa Roda Cultural

Olaiê, lalalalá, ilaiê ô

Olaiê, lalalalá, ilaiê ô

## Referências

ALONSO, R. **Videoarte e videodança em uma (in)certa América Latina**. In: BONITO, Eduardo; BRUM, Leonel; CALDAS, Paulo; LEVY, Regina (orgs.). *Videodança. Dança em foco*, v. 2. Rio de Janeiro: Oi Futuro, 2007, p. 44-50.

BRASIL. Ministério da Cultura. Instituto do Patrimônio Histórico Nacional. **Jongo no Sudeste**. Brasília, DF: IPHAN, 2007. Disponível em: <http://www.iphan.gov.br>. Acesso em: 14 de setembro de 2020.

CAPELATTO, I.; MESQUITA, K. **Vídeodança**. Guarapuava: Unicentro, 2014.

CASTELLS, M. **A sociedade em rede**. São Paulo: Paz e Terra, 1999. v. 1.

GABRIEL, E. **RODAS E REDES DE SABERES E CRIAÇÃO, o encontro dançante entre a universidade e a cultura popular ao som da Tamborzada**. Tese de doutorado apresentada ao PPGArtes (UERJ), 2017.

GANDRA, E. **Jongo da Serrinha: Do Terreiros Aos Palcos**. Rio de Janeiro, GGE – Giorgio Gráfica e Editora, UNIRIO, 1995.

LÉVY, P. **Cibercultura**; tradução de Carlos. Irineu da Costa. São Paulo: Ed. 34, 1999.

LOPES, N. **Novo dicionário banto do Brasil: contendo mais de 250 propostas etimológicas acolhidas pelo dicionário Houaiss**. Rio de Janeiro, Pallas, 2003.

MARTÍN-BARBERO, J. A. **Comunicação na Educação**. São Paulo: Contexto, 2014.

ORTIZ, R. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. Editora: brasiliense, 1985.

RIBEIRO, M. de L. B. **O jongo**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1984.

SANTANA, I. **Dança na cultura digital**. Salvador, EDUFBA, 2006.

STEIN, S. J. **Vassouras, um município brasileiro do café, 1850-1900 - Política, economia e ciências sociais**. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1990.

VERAS, A. **Kino-coreografias: entre o vídeo e a dança**. In: BONITO, Eduardo; BRUM, Leonel; CALDAS, Paulo; LEVY, Regina (orgs.). *Videodança. Dança em foco*, v. 2. Rio de Janeiro: Oi Futuro, 2007. P. 09-17.

## Links:

Video “Jongo de casa”: <https://www.instagram.com/p/CAL-9cSJoWH/>  
 Companhia Folclórica do Rio-UFRJ no Instagram  
<https://www.instagram.com/ciafolcloricadorioufrj/>

## **DANÇA ESPANHOLA NA UNIVERSIDADE REGIONAL DE BLUMENAU- FURB: (RE)PENSAR A DANÇA EM TEMPOS DE COVID 19**

Marco Aurelio da Cruz Souza (FURB)

Michele Chaves Sackis (FURB)

A Universidade Regional de Blumenau - FURB em seus 56 anos de fundação tem se posicionado como grande incentivadora de projetos e ações artísticas e culturais no contexto da região do Vale do Itajaí (SC), por acreditar na sua contribuição para o desenvolvimento regional, integração social e valorização da área. Nesse sentido, a Universidade mantém um programa de extensão com Grupos<sup>174</sup> artístico-culturais compostos por acadêmicos de diferentes cursos que recebem bolsas de estudo e por voluntários que se interessem pelo trabalho desenvolvido por cada grupo. Na área da dança, em 1994 foi constituído o Grupo de Danças Alemãs da FURB. Ainda nessa área, em 2016, sob a coordenação do professor Doutor Marco Aurélio da Cruz Souza, foram criados os grupos de dança contemporânea, danças urbanas e dança de salão contemporânea com intuito de ampliar as possibilidades de contato com a linguagem da Dança. No ano de 2020 foi criado o quinto projeto de dança que se intitula Dança Espanhola, tendo como foco neste estudo o flamenco. Sua aula inaugural foi no dia 04 de março de 2020, das 13h às 15h na sala S125 do Departamento de Artes desta Universidade. Depois da aula inaugural, só foi possível realizar mais uma aula presencial, antes do decreto do governador do estado determinando que as escolas e universidades devessem fechar até 31 de maio em função do Covid 19.

Com a parada brusca e inesperada das atividades, o coordenador do projeto de dança da FURB e seus bolsistas precisaram pensar em ações imediatas para que os grupos pudessem manter o vínculo com os participantes e dar sequência aos trabalhos iniciados. Surgiram diferentes propostas de metodologias para cada grupo de dança, e o Grupo de Danças Espanholas desenhou uma forma de manter o vínculo com as participantes por meio de

---

<sup>174</sup> Grupo Teatral Phoenix (1974), FITUB – Festival Internacional de Teatro Universitário de Blumenau (1987), Coro (1992), Orquestra (1994), Camerata de violões, Grupo de Danças Alemãs (1994).

aulas síncronas no mesmo horário das aulas presenciais. A primeira ação foi uma LIVE realizada pela plataforma Instagram do Curso de Licenciatura em Dança (@dancafurb) no dia 25 de março de 2020. Nesse encontro a bolsista tentou ensinar e explicar dois elementos do flamenco: marcagens (passos de deslocamentos) e uma chamada simples (*llamada*, sequencias rítmica dos pés com expressões corporais) do palo (ritmo) por Tangos que é um dos ritmos existentes dentro do flamenco. O *feedback* das participantes do projeto foi de que haviam tido dificuldade de acompanhar a movimentação proposta sem a orientação próxima da professora. Grupo iniciante.

Após esta primeira experiência, e na certeza de que não havia funcionado como se pretendia, buscamos outra estratégia. Foi organizado, portanto, um cronograma para a realização de LIVES com personalidades desse cenário, dando maior visibilidade ao flamenco, colocando-o em discussão.

Selecionamos uma temática central para cada LIVE, relativos aos conceitos teóricos/práticos seguindo as três vertentes que rege o flamenco: **Cante** (canto), **guitarra** (violão) e o **baile** (dança). Para a compreensão do baile flamenco, faz-se necessário compreender o cante, suas medidas e estrutura musicais dos palos (ritmos), pois é a partir destes componentes que o flamenco acontece. Apresentamos o cronograma da ação no quadro 1:

### QUADRO 1 – Cronograma das LIVES

DIA	CONVIDADO LIVE	CONTEÚDO
08/04/2020	Yara Castro e Fernando de La Rua	Breve sobre os Fundamentos do Flamenco, alguns Ritmos e suas Estruturas Aplicada a Dança.
15/04/2020	Lela Martorado e Rafael Mar	Palo (ritmo) Por Alegria.
22/04/2020	Rodrigo Campos	Percepções rítmicas
29/04/2020	Flávio Rodrigues	As Palmas (ritmos) no Flamenco
06/05/2020	Cláudia Vilarouca	Cante (canto) por Tangos
13/05/2020	Ozir Padilha	Cante por Alegrias
20/05/2020	Ozir Padilha	Cante por Alegrias (finalização do conteúdo).
27/05/2020	Marcy Bonefon	Cante Bulerias de Cadiz
03/06/2020	Diego Zarcon	Cante Buleria por Soleá
10/06/2020	Gabriel Della Latta e Diego Zarcon	Cante Bulerias: Jerez – Romances – Lebrija – Utrera
17/06/2020	Ana Bayer	Cante Soleá e Soleá por Buleria
24/06/2020	Gabriel Della Latta	Sevilhanas (do folclore ao flamenco –



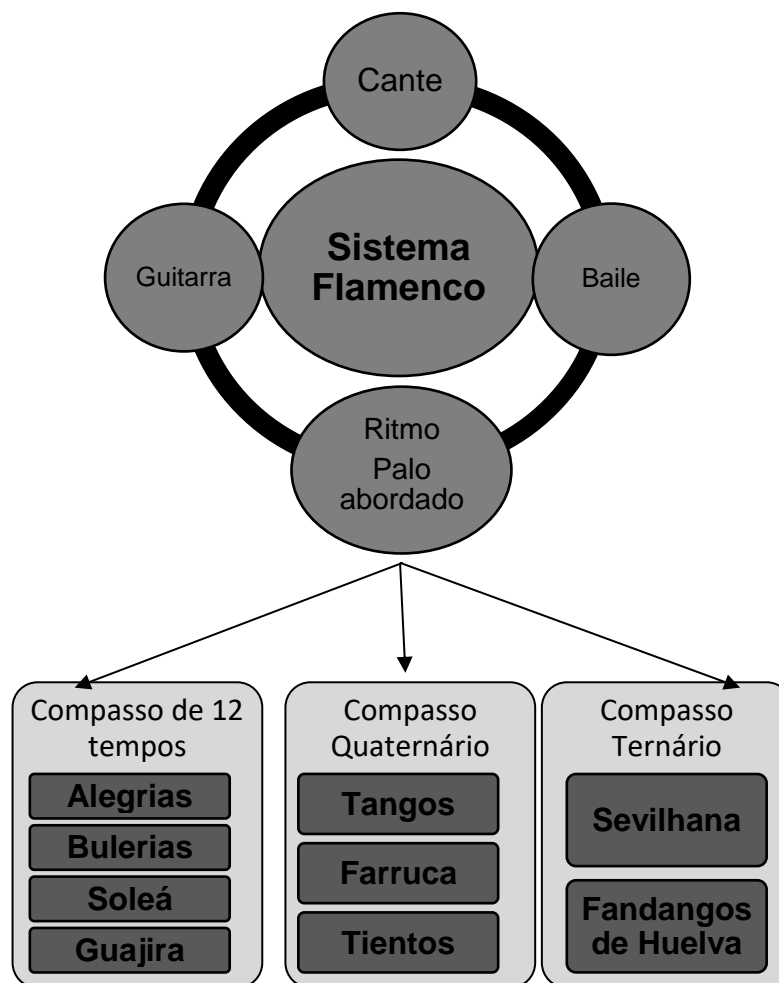
		aspectos históricos na música e na dança).
01/07/2020	Milene Muñoz	Aula Prática: Patada por tangos (aula prática de baile).
08/07/2020	Andressa Abrantes	Aula Prática: Palo Farruca (aula prática baile)
15/07/2020	Alê Palma e Ana Medeiros (La Negra)	Estrutura da guitarra por Tientos com Ale Palma. Aula prática de baile por Tientos com Ana Medeiros
22/07/2020	Lisete Arnizaut de Vargas	O estudo do Flamenco na Universidade
29/07/2020	Sonia Quiroga	Aula Prática: Sevilhanas
05/08/2020	Mariana Abreu	Aula Prática: Fandangos de Huelva
12/08/2020	Gabriel Matías	Metodologia Aplicada nos Cursos Oficiais de Flamenco
19/08/2020	André Pimentel	Aula Prática: Guajiras
26/08/2020	Eliane Carvalho	Aula Prática: Alegrias
02/09/2020	Michel Cassin e Satyno Torres	Aula Prática: Bulerias de Cádiz com Michel Cassin acompanhado pelo cantaor Santyno Torres.
09/09/2020	Karina Maganha e Denis Sartorato	Aula prática: Baile por soleá com Karina Maganha e acompanhada do guitarrista Denis Sartorato.

**Fonte: criação dos autores**

Pesquisar a dança espanhola neste estudo nos possibilitou a descoberta de diferentes verdades, muito embora estas estejam intimamente ligadas ao entendimento dos participantes entrevistados. No desejo de ouvir e dar valor às vozes a estes profissionais, buscamos, portanto, uma pluralidade de respostas que foram analisadas a partir de uma abordagem qualitativa dos conteúdos das LIVES, dos questionários respondidos pelos participantes das LIVES após as participações nesse projeto, e dos depoimentos dos integrantes do projeto de extensão dança espanhola da FURB. Após leitura e escutas atentas dos materiais recolhidos como dados, criamos duas grandes categorias de análises: - Sistema Flamenco: Cante, Ritmo e Baile; - *Network* a partir do projeto Dança Espanhola durante o distanciamento social. Passamos a sistematizar conhecimentos sobre os diferentes ritmos, estilos, formas e os locais onde ele acontece, a partir de um vocabulário próprio.

Como análise da primeira categoria, preparamos para fins didáticos um esquema ilustrativo para que pudéssemos melhor entender como o “Sistema Flamenco” foi abordado nesse estudo a partir do projeto das lives.

Figura 1 - Sistema Flamenco: Ritmo, Cante e Baile



Fonte: Criação dos autores

Segundo os profissionais que participaram das lives, o flamenco nasceu de uma manifestação política e cultural no interior da Espanha, precisamente em Andalucia e que uniu a cultura de diversos povos como: persas, ciganos andaluzes, judeus, mouros, afro-cubanos e latinos americanos. José Rodríguez Muñoz em seu livro *Palos Flamencos* (2017, p.26) nos esclarece quanto ao flamenco que “*sus primeros tiempos no van más allá de las três últimas décadas del siglo XVIII. Su edad no llega a um cuarto de milênio*”.

Toda essa mistura cultural influenciou o flamenco na vasta gama de ritmos e estilos que o constituem. Estes estilos podem ser regionais (por região/cultural) ou pessoais (quando um artista cria um estilo próprio e deixa sua marca na história de um determinado palo). Por se tratar de uma manifestação que envolve características de diversos povos e culturas, já se

pode imaginar a complexidade desse assunto e a impossibilidade de citar os fatos com exatidão temporal sem os contextualizar. O músico e educador musical Luis Ellmerich registrou sobre a cultura espanhola em seu livro “A História da Dança”, e indica que:

A dança espanhola apresenta três aspectos: o regional, o flamenco e o clássico. A dança popular regional nasceu e se desenvolveu nas festas ao ar livre (Ex. jota, sevillhana, zortzico etc.) A dança flamenca é criação dos gitanos (ciganos) e é executada nos tablados das tavernas ou nos pátios andaluzes; embora mais própria de Andaluzia, não tem caráter regional (Ex. fandango, farruca e zambra etc.). Até o fim do século XIX não se usavam castanholas; além do acompanhamento da guitarra (violão), há palmas, sapateados e o estalar de dedos. A dança clássica forma mais artística, pertencem: bolero, jaleo, olé, segudilla etc.; o acompanhamento primitivo era somente de violões. (ELLMERICH, 1962, p. 33).

Sabemos que o flamenco possui inúmeros ritmos e estilos, porém iremos abordar nesta pesquisa somente os 9 palos abordados nas lives. Desta forma, faremos um apanhado das falas dos participantes, a fim de elucidar a complexidade do sistema flamenco. Fernando de La Rua<sup>175</sup> deu-nos a partir de sua perspectiva, um parâmetro inicial de como estudar e pesquisar o flamenco para melhor compreendê-lo:

*Pela minha experiência como músico de Flamenco dentro de um Centro de ensino Superior de Dança aqui em Madrid, penso que a educação do flamenco tanto dentro de uma Academia de Dança como em uma Universidade **deveria ser sempre baseada na história dos diversos “elementos/pilares” do Flamenco (Cante, Baile e Toque)**, acompanhada da parte prática, importantíssima na formação dos alunos e verdadeiros profissionais, tanto na área de coreografia e interpretação como na área do Ensino. O ideal é planejar e desenvolver uma grade curricular específica dentro das áreas da pedagogia, coreografia e interpretação, buscando sempre uma ligação entre as matérias como: História do Flamenco, Música Flamenca aplicada a Dança, Metodologia Flamenca, Técnica avançada na Dança Flamenca, Vivência no Tablado Flamenco, Conhecimento dos Palos Flamencos Aplicados a Dança, Coreografia, etc... [...]*

Para ampliar o entendimento sobre o tema, sanar possíveis dúvidas e apresentar outras curiosidades, ao final de cada LIVE nos reuníamos com as participantes do Projeto Extensão de Dança Espanhola. Percebemos que a partir destes nossos encontros, uma conexão com a comunidade cultural do

---

<sup>175</sup> Músico, compositor, guitarrista flamenco e maestro do Conservatório Superior de Danza Maria de Avila localizado em Madrid/Espanha. Referência no flamenco brasileiro.

flamenco começava a reverberar nelas mais diretamente, conforme depoimento de uma das participantes:

*A constância e a qualidade dos conteúdos gerados através das lives no Instagram têm conseguido o que parecia impossível no começo da quarentena: manter o sentimento de conexão com a dança espanhola. Como esta cultura não habita o nosso dia a dia aqui no Brasil, é preciso esforço para nos manter conectados ao vocabulário, às músicas e ao espírito dessa dança. Mas ao final, as lives nos proporcionam esse contato constante e a possibilidade de acessar o conhecimento de profissionais que pareciam tão distantes de nós. Como os vídeos ficam salvos, eu tenho acompanhado normalmente e no dia seguinte, com a possibilidade de pausar e fazer anotações. (Participante 1).*

Esta razão externa que motiva intrinsecamente a participante a rever as gravações, nos faz acreditar que o projeto cumpre seu papel comunitário e social da extensão universitária numa universidade pública, conforme sugere MENDONÇA e SILVA (2002). Nesse sentido este projeto de extensão cultural em nosso entendimento, é considerado de extrema relevância para a formação do estudante bolsista da graduação em dança, para a qualificação do professor universitário que coordena o projeto, e para o intercâmbio com a comunidade, numa perspectiva de desenvolvimento integral.

Na tentativa de melhor entender os conceitos que compõem o sistema flamenco, recorreremos à fala do professor, músico e percussionista Rodrigo Campos que abordou os assuntos sobre pulso, ritmo, compasso e subdivisões musicais.

**O pulso é o batimento regular ao longo de uma música.** Ao ouvir e sentir esses pulsos, nosso corpo reage geralmente se movimentando em uma velocidade correspondente a esses pulsos. **Ritmo é uma série de combinações de subdivisões, pausas e acentos.** Geralmente o ritmo tem um ciclo que se repete em determinada quantidade de tempos (pulsos). **O Compasso é o agrupamento de determinado número de tempos** (pulsos). Então se agrupamos de 2 em 2 tempos temos um compasso binário, de 3 em 3 tempos, temos um ternário e assim por diante. O primeiro tempo (pulso) de cada compasso, é considerado o tempo forte, o tempo de referência de cada compasso. As subdivisões tendo como referência o pulso (tempo) da música, podemos fragmentar esse tempo em várias partes, como se outras possibilidades de batidas coubessem em cada tempo. Literalmente, subdividimos cada tempo. Assim sendo, temos a possibilidade de ter 1 batida por tempo (semínima) 2 batidas por tempo (colcheia), 3 batidas por tempo (tercina), 4 batidas por tempo (semicolcheia) e assim por diante. Considerando os elementos citados, pulso, compasso, acentos e subdivisões, temos a possibilidade de construir um determinado ritmo, ou ainda compreender um ritmo a partir de uma análise desses elementos.

Flávio Rodrigues músico, compositor e guitarrista flamenco acrescentou que as palmas são uma ação essencial para a vivência sensorial dos compassos e dos ritmos. Em suas palavras: *“Quando um flamenco vai bater palmas, não importa se é bailaor, cantaor ou guitarrista, deve sempre sentar na ponta da cadeira, com os ísquios, a coluna deve estar reta [...]”*. Acrescenta que:

*Os braços devem se manter descolados do dorso para ter mais agilidade e uma melhor movimentação”. Palma sorda: Sorda quer dizer grave abafado. Para a sua execução deve-se colocar a mão esquerda na posição horizontal (para quem for destro), deixar a palma da mão livre com o polegar aberto formando a figura L e deixar o côncavo para receber a mão direita em postura vertical contra a palma da mão esquerda. Palma viva/aberta: quer dizer aguda/alta. Para a sua execução deve-se colocar a mão esquerda na posição vertical (para quem for destro), deixar a palma da mão acentuando o côncavo e com a mão direita bater com os 4 dedos na mão esquerda.*

Após as primeiras lives que foram sobre musicalização, ambientação das nomenclaturas ligadas à música, começamos a entrar na parte dos cantes flamencos, juntamente da guitarra e história de alguns palos. Os Tientos – Ritmo Quaternário. Para Ale Palma, músico, compositor e guitarrista flamenco, quanto a origem desse palo pode-se dizer que:

*Dentro da origem do tientos, musicalmente falando, pode-se destacar com grande nitidez a influência árabe na cadência harmônica inicial das letras, que conforme avançam, adotam um hibridismo musical que remete as cadências harmônicas dos Antilhanos. Como estilo de dança, o tientos também recebe forte influência dessas culturas. Assim como na Zambra Moura, o tientos possui uma “levada rítmica” com traços fortes das nuances árabes e que conforme aumentam o andamento, adotam uma intenção semelhante às Habaneras (ritmo antilhano binário).*

Ana Medeiros (La Negra), bailaora, pesquisadora e coreógrafa, fala que bailar Tientos é algo *“de forte entrega emocional”* e acrescenta que *“Esse sentimento que me fez dedicar 25 anos de vida, e nessa caminhada me transformei como artista, como mulher e ser humano. Aprendi a compartilhar, a olhar o outro, a deixar o ego de lado e pensar em algo além de mim”*. Para ela,

*os Tientos na evolução dos palos flamencos é relativamente novo. Data entre o final do século XIX e início do século XX. É uma evolução dos tangos, com a característica mais solene, andamento lento e contemplativo. Sua característica principal é a manifestação popular (popular sim, pois o flamenco na sua essência tem sua origem de povos perseguidos e marginalizados como os gitanos, negros, judeus e árabes) das dores do povo e como lidam com elas. Exemplo de*

*introspecção e resistência, esse povo que se permite viver sua tristeza, cantar e bailar seu descontentamento ou sua reflexão sobre o êxtase do amor.*

Em reflexão sobre sua trajetória percebe que consegue observar os “códigos e intenções que reproduzimos até hoje. Sente a liberdade e a conexão com nosso mundo interior que esse cante e toque proporcionam, é dividir e multiplicar esses sentimentos com o público e assim, poder voar”. (Ana).

Quanto aos Tangos – Ritmo Quaternário, Claudia Vilarouca, Pesquisadora e cantora flamenca comentou sobre as possíveis origens, ritmo, compasso e alguns cantes por tangos:

*Os tangos flamencos possuem como característica o compasso quaternário, com uma acentuação rítmica muito particular, distinta da que estamos acostumados para um compasso desse tipo. As letras que se cantam - como em todos os palos flamencos - são de origem bastante popular e, geralmente, de caráter mais alegre. Quanto mais festeiros, mais silábicos, ou seja, são cantados de maneira próxima à fala. No entanto, há os melismáticos, cantados com grande ornamentação o que exige alto grau de conhecimento técnico e faculdades vocais mais desenvolvidas. Predominam versos octossilábicos e as estrofes podem variar de tamanho”. Essa variação pode ocorrer em virtude das diferenças de estilos dos vários tangos. Ainda se usa a nomenclatura de cada estilo conforme a região geográfica de origem presumida, como por exemplo: Tangos de Granada, Tangos de Cádiz, Tangos de Extremadura, Tangos de Triana etc. Porém, atualmente, flamencólogos têm cada vez mais sugerido abordar cada estilo de acordo com criações pessoais, ou seja, classificá-los segundo estilo pessoal de um cantaor ou de uma cantora, que possuem suas melodias específicas porque isso permitiria uma maior precisão na identificação dos estilos. Por exemplo: Tangos de La Niña de Los Peines, Tangos de La Rempompa, Tangos del Titi.*

Milene Muñoz, bailaora e coreógrafa flamenca falou sobre a expressão ao fazer uma chamada quando se está fazendo uma patada por Tangos:

*Chamada é uma coisa que você tem que chegar e fazer forte, ou, você pode chegar e pedir o cante para o cantaor. Essa pedida de cante, dependendo da sua interpretação e dependendo de como você finca a sua energia no palco, ela também é uma chamada. Vai fazendo uma marcagem, na meia planta, olha para o cantaor e pede o cante, ele vai cantar para você bailar”.*

A Farruca, também é Ritmo Quaternário. Para a bailaora Andressa Abrantes que trabalhou uma letra de farruca, deixou seu depoimento sobre o que ela sente ao bailar esse palo:

*Vejo a Farruca como um baile de linhas, giros, de virtuosidade. No flamenco a maioria dos palos remetem a emoções, vejo a farruca mais sóbria, onde os babados e as cores perdem a força. Um baile no princípio interpretado somente por homens segue com uma estética masculina. Suas letras normalmente nos*

*remetem a Galícia, lugar de sua origem, um dos poucos palos que não tiveram sua origem em Andaluzia.*

A Sevilhana é um dos Ritmos Ternário mais conhecidos. O pesquisador Gabriel Della Latta entende que as Sevilhanas estão num lugar de “entre”. Entre o que forjou a alma do folclore andaluz e o que vemos hoje do mais vanguardista Flamenco. Para ele, a sevilhana,

*[...] bebe de uma fonte inesgotável de conhecimento popular, mágico e identitário, que encanta o mundo inteiro. Pelas sevillanas um estudante de Flamenco como um todo, pode ir do simples ao complexo em pouco tempo, é uma excelente porta de entrada para se construir e descobrir dentro desse universo rico e vasto.*

Outro ritmo ternário são os Fandangos de Huelva. A Bailaora e pesquisadora flamenca Mariana Abreu fala um pouco sobre a origem desse importante palo e ao que esse baile remete em sua essência:

*Os Fandangos são origem de diversos palos flamencos. Com uma ampla gama de variações, em sua etapa “pré-flamenca”, formavam parte do folclore andaluz. Os Fandangos de Huelva, província do sul da Espanha, têm seu berço no município de Alosno. Por isso a denominação varia seguindo o estilo de letra entre Fandangos de Huelva e Fandangos de Huelva Alosneros. De compasso ternário, tonalidade geralmente maior para as letras e estrutura de coplas, estes são os mais comumente bailados em tablados. Para mim o aire é engomado, elegante. Me sinto transportada para uma festa no campo onde todos usam sua melhor roupa de domingo. Os perfumes distintos não ocultam os cheiros de terra e azeite de oliva, que revelam do que se faz esta gente”.*

Quanto aos Compassos de 12 tempos, as Alegrias merecem atenção. O músico, compositor, guitarrista flamenco Rafael Mar falou sobre as possíveis origens do palo por Alegrias e importantes nomes que marcaram esse ritmo:

*Alegrías são uma forma musical (melodia, harmonia e ritmo bem definidos) flamenca natural da cidade de Cádiz, mais precisamente dos bairros de La Viña e Santa María. Pertencem a um núcleo estético chamado de “Cantiñas”, e estão quase todas associadas à região da baía gaditana, berço do Flamenco. Surgem pela metade do séc. XIX como uma forma de cruzamento entre as Soleares (das quais emprestam o ritmo) e as Jotas Aragonesas (de onde se originam algumas de suas melodias e harmonia). Desde seu aparecimento esteve muito vinculada à dança - particularmente à figura feminina - e teve em Rosário “La Mejorana” sua pioneira grande intérprete. Outros artistas gaditanos (naturais de Cádiz) se contam entre seus maiores intérpretes, como Aurélio Sellés, Chano Lobato e La Perla de Cádiz. No âmbito instrumental, Paco de Lucía foi o principal responsável por um enorme salto evolutivo na amplitude estética das mesmas. Como baile, figura entre as formas básicas, de aprendizado obrigatório, possuindo uma estrutura rigorosa e bem definida. Seu caráter - como indica o nome - é leve e festivo, o que não impede que haja também momentos nobres e solenes.*

O músico, guitarrista e cantaor flamenco Ozir Padilha expôs sua compreensão sobre a estrutura do cante e do baile por Alegrias:

*O baile por Alegrias pode começar com uma falseta de introdução onde o guitarrista pode expor o aire e os elementos musicais característicos do estilo. Esse momento pode ser seguido de uma ‘Salida de cante’ que pode ser uma letra de teitura baixa, Juguetillo ou mesmo uma Tarabilla tradicionalmente usada como o "Tirititran trantran". Na sequência o Bailaor(a) pode usar uma Llamada para pedir uma letra que tradicionalmente é seguida de um Juguetillo (Letra com caráter de refrão). Um baile por Alegrias costuma ter no mínimo 2 letras bailadas, entre elas pode ser usada uma falseta, uma rueda de tonos etc. A segunda letra do baile geralmente possui uma tessitura mais alta e chamada de letra Valiente. Normalmente a letra Valiente é seguida por uma subida de pies que termina com um cierre para que possa começar o Silêncio, momento onde a dinâmica do baile muda, a guitarra executa uma falseta com andamento mais lento e tonalidade em modo menor. Terminando essa sessão da estrutura é comum executar uma llamada para um Juguetillo tradicionalmente conhecido como Castellana que ao terminar com um remate pode ser iniciada a escobilla. A escobilla é o momento da estrutura de um baile que normalmente possui uma melodia característica com padrão rítmico acompanhado por sapateado. Depois da escobilla costuma se usar uma subida de piés e llamada para poder fazer o Cambio por Bulerias. O baile por alegrías tradicionalmente se termina com as Bulerias de Cádiz, que possui o aire propício para o estilo. O baile pode ser finalizado com uma subida seguida de um cierre final ou uma Coletilla (Especie de estribillo usado para o bailaor (a) sair e finalizar o baile).*

A bailaora e pesquisadora Daniela Martorano (Lela) citou alguns bailaores *gaditanos* que bailam com excelência esse palo para que tivéssemos um parâmetro e referência da estrutura do baile por Alegrias. Mencionou os seguintes nomes: “*Jesus Fernandez, Maria Moreno, Hugo Lopez de Córdoba, Carmen Amaya, Farruquito, Israel Galvan (costuma desconstruir a estrutura tendo uma linguagem bem própria), Karen Lugo (mexicana) entre outros*”. Eliane Carvalho, bailaora e pesquisadora optou por trabalhar um silêncio nas Alegrias e falou sobre esse momento sublime que acontece nesse baile:

*O Silêncio das Alegrias ele é uma joia, uma pérola, por quê? Porque as Alegrias são um baile de potência máxima e de muita explosão. Depois de todas essas explosões o Silêncio surge como uma respiração, então ele sempre vem depois de uma explosão como um balsamo, é assim que o sinto.*

Outro Compasso de 12 tempos são as Bulerias. Para o cantaor e pesquisador Flamenco Diego Zarcón, o palo por Bulerias, pode ser diferenciado por estilos regionais e pessoais:



*A Buleria é um dos estilos de palo flamencos mais versáteis entre todos os outros. Junto dos Tangos, Rumbas, Fandangillos e Sevillanas compõe o repertório de bailes festeiros. O nome, Buleria, se deriva de “burla”. De burlar, ou seja, provocar, instigar, brincar pregando peças. Por bulerías se pode fazer tudo. Desde a canção mais dramática a mais animada, e canções folclóricas, boleros, pregão, Fandangos Por bulerías, jaleos, cuplé cantadas, recitadas e bailadas. Pode estar presente nas finalizações de palos bailáveis como Soléa, Soleá por Buleria, Bamberas, Cantiñas e nos finais de espetáculos que chamamos de fim de fiesta. Onde bailaores, cantaores, guitarristas e todo o quadro do espetáculo da noite confraternizam dançando de forma espontânea e improvisada. Em Jerez, encontramos o maior centro “Bulearero”. Onde se concentram os maiores intérpretes do gênero. Com soniquetes próprio. Forma de palmejar e de cantar por bulerías. Cádiz, Lebrija e Utrera completam esta ponte com seus estilos próprios também. A Buleria nem sempre foi tão popular. E nem sempre foi considerado um estilo hondo. Neste período era chamada de “Chufas” ou cante por fiesta. Eu Dieguito, considero que a grandeza de um estilo está na interpretação e o que dará a profundidade a um estilo de cante ou não é a entrega.*

Marcy Bonefon multi-instrumentista, compositor, arranjador e cantaor flamenco detalha sobre as Bulerias de Cádiz, indicando que geralmente se finaliza o baile de Alegrias com este palo, e menciona alguns importantes cantaores que marcaram história nas Bulerias de Cádiz: “Perla de Cádiz entra com um aire de tom maior, Antonio El Chaqueta, Beni de Cádiz, David Palomar”.

Para abordar o palo por Soleá e buleria por Soleá contamos com a presença da Cantaora Ana Bayer, que ao falar sobre o palo Buleria por Soleá diz: *“Buleria por Soleá nada mais é que uma soleá mais rápida”*. Referente a Soleá a artista emociona-se e diz:

*A Soleá é mãe de todos os cantes, sim! Ela foi formada graças aos famosos jaleos, aqueles jaleos antigos também e quando ela é formada ela consegue juntar todos os aspectos necessários para o Flamenco. Então ela tem harmonia, tem ritmo, tem melodia e tem o cante. É por isso que é chamada de madre de todos los cantes. A soleá para mim é a expressão máxima da alma no flamenco. Todas as dores, angústias, encontros e desencontros. É um sentimento primitivo, aonde a voz sai como uma explosão para quem ouve e para quem baila. A interação entre o cantaor, o guitarrista e o bailaor é uma relação tântrica e os sentimentos represados precisam ser libertos em êxtase ou dor. Não se canta, ou se toca, ou se baila soleá sem que saia da alma.*

A bailaora Karina Abrantes nos abrilhantou com uma live marcando uma letra por Soleá e expressou seus sentimentos ao bailar esse palo.

*Bailar por Solea para mim, é ver a matriarca da família na ponta da mesa agregando a todos em um encontro familiar, é ouvir seus ensinamentos e digerir cada um ao longo da vida, é pegar toda bagagem emocional da sua história e unir ao seu conhecimento técnico para que o corpo conte esta história através de*



que trabalham com o flamenco por toda a Espanha. Fernando de la Rúa em sua fala detalha sobre a importância deste projeto:

*Penso que esta situação atípica que ocorreu no mundo também nos levou a desenvolver mais e mais esta linguagem virtual e através desse projeto de lives no Instagram dança FURB, nos aproximou muito de muitas pessoas dentro do Flamenco Brasileiro. Proporcionou novos contatos entre núcleos de flamenco no país que se ajudaram entre si. Isso ajudou a somar forças entre artistas diversos desta área ainda nova no Brasil e que cada vez mais está se fazendo conhecer por todo o país.*

Esta profunda mudança que ocorreu no mundo em função da pandemia Covid 19 nos fez perceber que somos redes. Cada um é rede, e que não nos dávamos conta. Nesse sentido, ao olhar para este projeto, nos vemos num universo de novas interações. Como tudo na vida, umas interações que se formaram foram mais frutíferas, como parcerias de trabalhos e de processos artísticos, e outras se desfizeram logo após as lives. É o fluxo normal da vida, e que cabe a cada um de nós, saber aproveitarmos cada experiência para fortalecer as redes que formamos. Nesse sentido, entendemos que é o ambiente que fortalece as redes, entendendo ambiente como as relações afetivas que criamos nesse espaço.

Durante a execução do projeto, outro assunto que ganhou a cena nesse networking que surgia, foi sobre o tempo atual que estamos vivendo em período de pandemia. Procuramos entender como estavam reagindo profissionalmente. Para elucidar melhor, optamos por dar voz a estas vozes que acenam para as novas metodologias de ensino do flamenco que surgem.

*Tive que fazer uma adaptação, **estou usando princípios de vídeos dança** e fazendo os alunos experimentarem outras possibilidades flamencas sem o sapateado (muitos moram em apartamento). **Material didático também está sendo desenvolvido**, pensado e elaborado para online e distanciamento físico. (ANA MEDEIROS LA NEGRA).*

*Está sendo bem difícil. Estou me adaptando, mas ainda assim está difícil, mesmo tendo a ferramenta da internet que facilita muito a comunicação. A arte tem um elemento essencial, que **é a energia da presença física, sem ela parece que temos um grande paredão que nos divide e não nos permite uma entrega completa**. A energia que depositamos é maior, mas é possível se adaptar. Acho que é uma realidade que poderá nos acompanhar por muito tempo, talvez fazendo parte de nossas vidas mesmo pós pandemia. (DIEGO ZARCON).*

*Consegui me adaptar e **sigo ministrando aulas on-line**, pois ouve adesão dos alunos. No início foi mais difícil pela parte tecnológica e pela restrição de sapatear por exemplo, porém o flamenco é muito rico. **Sigo dando aulas teóricas, de***

***estrutura e coreografias, valorizando mais a parte corporal como patadas por exemplo.*** (ANDRESSA ABRANTES).

*Minha Esposa Yara e eu nos adaptamos muito bem através dessa linguagem virtual, mesmo com poucos recursos técnicos, mas que foram suficientes pra seguirmos com o ensino através de cursos mensais e Lives temáticas que foram de muita utilidade para profissionais da área flamenca no Brasil como também para novos alunos que vão seguir assistindo nossas aulas através da plataforma digital.* (FERNANDO DE LA RUA).

Quando perguntamos para estes profissionais se achavam que as lives do projeto Dança Espanhola deveriam permanecer mesmo pós-pandemia a resposta foi muito positiva para que continuássemos, pela visibilidade que o flamenco ganhou, pela network que se construiu. Cláudia Vilarouca nos diz: *“Sim! Sobretudo porque o projeto já obteve alcance nacional! Ademais, ele pode servir como uma ponte com outras universidades, além de fazer com que o flamenco chegue também na comunidade extra-acadêmica.”* Na mesma direção Gabriel Matias Dorneles diz: *“Quanto mais se divulga o trabalho acadêmico dedicado ao flamenco, melhor é para toda a classe artística.”* Diego Zarcon acrescenta que sim e defende:

*Pois é um espaço onde pode servir de extensão de um trabalho futuro acadêmico realizado dentro da Universidade. Se porventura, houvesse essa possibilidade. E acredito que tenham cada vez mais profissionais que precisam ser conhecidos e que podem colaborar com conhecimento e com o olhar dele particular em relação ao flamenco.”*

É recorrente na fala uníssona dos profissionais que participaram das lives, o reconhecimento quanto a importância desse projeto de pesquisa e extensão Dança Espanhola da Universidade Regional de Blumenau, que ultrapassou as barreiras de transmissão de conteúdos, e que virou um portal/local de encontros, de partilhas e visibilidade do flamenco que acontece em território nacional e internacional. Destacam a potência desses encontros em investigativas e criativas que multiplicam os encontros na rede.

Quanto ao distanciamento social, percebemos que cada profissional reagiu de um jeito, com suas particularidades e suas especificidades. O distanciamento social possibilitou a aproximação de pessoas distantes por meio das tecnologias.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vimos que a base do Flamenco está no cante. Cante é tocado e é dançado, é música e é movimento. Acreditamos mais veementemente após este estudo que se você baila o flamenco, você ocupa um papel não somente de bailarino como também de músico percussionista e intérprete.

Com esta proposta de lives, conseguimos ampliar a interação entre os participantes do grupo de dança espanhola da Universidade Regional de Blumenau com muitos profissionais que atuam e trabalham com o flamenco no Brasil e do exterior, bem como com diferentes grupos, escolas pessoas aficionados por esta arte que nos acompanham. Os conteúdos que surgiram em cada live, estão disponíveis no Instagram “Dança FURB” e são super valiosos para futuros estudos que auxiliem na compreensão do flamenco.

Poderíamos acrescentar para finalizar estas considerações finais, que este projeto apesar de novo, está oportunizando que a manifestação do flamenco seja beneficiada no sentido de visibilidade que recebeu. A questão da visibilidade está no fundo de muitas das reflexões e explicações sobre o estado da arte da dança, e mais especificamente aqui, do flamenco. Laços foram criados, parcerias profissionais surgiram, novas metodologias foram desenvolvidas. Percebemos o quanto é importante a elaboração de projetos e a execução dele mesmo em tempos confusos, sem muita perspectiva.

A troca de experiências entre a acadêmica bolsista do projeto, a comunidade que nos acompanhava, os participantes do projeto de dança espanhola e os profissionais do flamenco, propiciou a melhor compreensão do sistema flamenco. A Universidade Regional de Blumenau – FURB cumpre com seu papel junto à comunidade e a acadêmica consegue colocar em prática os conhecimentos adquiridos em sua trajetória de vida profissional e em seu curso de licenciatura em dança.

O projeto Dança Espanhola por meio destas inúmeras lives passa a subsidiar relações entre os saberes desenvolvidos na academia e os saberes construídos nas diferentes culturas e sociedades. Isso permitiu sustentar a ideia de que os conhecimentos não científicos são de extrema relevância para a construção de novos conhecimentos numa perspectiva e colaborativa a partir das redes de relações estabelecidas.

## Referências

ELLMERICH, L. **HISTÓRIA DA DANÇA**. 2. ed. São Paulo: Boa Leitura Editora, 1962.

MENDONÇA, S. G. L.; SILVA, P.S. Extensão Universitária: Uma nova relação com a administração pública. Extensão Universitária: ação comunitária em universidades brasileiras. São Paulo, v. 3, p. 29-44, 2002.

MUÑOZ, J. R. **PALOS FLAMENCOS**. São Paulo: Diputación Provincial de Córdoba, 2017.

# ÍNDICE REMISSIVO



**A**

ações pedagógicas, 227  
 Afro-Ameríndidas, 332  
 afrobrasileira., 159, 160, 161, 170  
 afrodescendente, 135, 271, 436, 445  
 afrodiaspórica, 435, 445  
 afro-diaspóricas, 272  
 agogô, 41, 59  
 Amazônia, 72, 158, 172, 174, 373, 378  
**América Latina**, 89, 98, 103, 124, 178, 180, 183,  
 185, 187, 191, 192, 194, 234, 253, 266, 444, 462  
 ameríndios, 99, 190  
 ancestrais, 31, 33, 35, 36, 180, 199, 200, 203, 251,  
 262, 306, 307, 321, 324, 332, 342, 394, 403, 423  
 ancestral, 31, 33, 48, 264, 271, 324, 383, 404  
 ancestralidade, 40, 43, 140, 202, 208, 240, 255,  
 262, 268, 304, 305, 306, 408, 410, 435, 439, 450  
 ancestralidades, 439, 445  
 antropologia, 66, 69, 72, 99, 106, 116, 118, 179,  
 186, 190, 194, 253, 308, 383, 398, 399, 489  
 aprendizagem, 64, 122, 219, 268, 294, 321, 322,  
 331, 332, 343, 380, 384, 389, 390, 401, 403, 425,  
 428, 429  
 arquivos, 174, 185, 187, 189, 190, 191, 192, 454  
 Arte, 7, 73, 96, 99, 105, 106, 108, 111, 114, 115, 116,  
 143, 146, 178, 214, 225, 226, 227, 230, 232, 238,  
 254, 255, 256, 258, 261, 264, 265, 290, 342, 345,  
 347, 388, 389, 397, 398, 399, 400, 401, 418, 430,  
 431, 459, 486, 487, 488, 489, 490  
 arte negra, 445  
 artista, 58, 101, 105, 107, 109, 112, 113, 114, 115,  
 128, 190, 222, 226, 229, 232, 262, 264, 267, 269,  
 271, 274, 276, 277, 280, 281, 282, 283, 287, 288,  
 289, 316, 340, 374, 375, 403, 411, 418, 426, 427,  
 455, 466, 469, 473, 474, 488, 489  
 artistas, 37, 88, 98, 101, 113, 122, 124, 133, 179,  
 180, 226, 234, 250, 393, 403, 436, 437, 438, 442,  
 445, 447, 471, 474, 475  
 audiovisual, 178, 179, 180, 182, 185, 186, 187, 190,  
 192, 250, 269, 277, 278, 455  
 autoetnografia, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111,  
 112, 113, 114, 115, 188, 229, 239, 308, 317  
 autonomia, 69, 71, 101, 160, 211, 221, 249, 325,  
 327, 333, 342

**B**

Banho de descarga, 309  
 Bater cabeça, 309, 314  
 batuques, 51, 61, 170, 329, 331, 383  
 Bêncão, 312  
 benzeduras, 306  
 Bernunça, 241  
 BNCC, 345, 348

Boi-de-mamão, 240, 241, 243, 247, 253, 254  
 brasilidade, 49, 233, 239, 448  
 brincadeiras, 134, 241, 244, 247, 321, 332, 336,  
 345, 382, 384, 387, 389, 391, 403  
 brincante, 54, 60, 91, 96, 136, 137, 145, 208, 243,  
 322, 324, 326, 327, 328, 329, 331, 336, 344, 348,  
 383, 384, 385, 387, 398, 402, 403, 404, 406, 411,  
 487  
 brincantes, 91, 95, 101, 241, 242, 244, 292, 324,  
 328, 331, 332, 333, 388, 390, 394, 395, 397, 398,  
 403, 407, 418  
 bumba-meu-boi, 95, 134

**C**

caboclinhos, 61, 65, 66, 68, 69, 70, 72, 328  
 caboclo, 48, 52, 53, 56, 66, 68  
 Candomblé, 191, 273, 299, 447  
 cantador, 387  
 capoeira, 50, 52, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216,  
 217, 218, 219, 220, 221, 223, 224, 225, 406, 412,  
 452  
 carimbó, 169, 196, 205, 207  
 carnaval, 66, 70, 92, 134, 406, 407, 408  
 catira, 185  
**Cavalo Marinho**, 91, 92, 95, 97, 102, 103, 145, 252  
 cênico, 42, 237, 269, 316, 369, 376, 408, 410, 474  
 Centros de Tradições Gaúcha, 104  
 ciência, 46, 51, 52, 56, 58, 60, 118, 182, 209, 295,  
 298, 334, 378, 451, 461  
 Coco, 133, 135, 145, 207, 291, 348, 383, 385, 386,  
 389, 391, 392, 393, 394, 396, 398  
 coletivos, 66, 123, 161, 237, 311, 323, 438  
 colonização, 61, 70, 89, 90, 91, 92, 95, 107, 264  
 colonizador, 89, 125, 134  
 comunicação, 40, 43, 129, 167, 180, 200, 285, 286,  
 346, 348, 383, 398, 400, 409, 415, 417, 418, 423,  
 426, 433, 441, 453, 456, 459, 475  
 comunidade, 30, 39, 40, 43, 66, 68, 92, 102, 129,  
 130, 138, 139, 140, 142, 144, 145, 147, 148, 149,  
 151, 152, 156, 158, 159, 160, 164, 165, 166, 168,  
 169, 170, 171, 172, 174, 186, 195, 201, 202, 204,  
 205, 213, 240, 241, 244, 249, 308, 325, 346, 372,  
 378, 385, 386, 401, 404, 406, 409, 415, 424, 427,  
 436, 449, 450, 452, 453, 467, 468, 476, 477  
 comunidade quilombola, 158, 159, 160, 165, 166,  
 169, 170, 172, 174  
 comunidades jongueiras, 453, 454  
 comunidades tradicionais, 161, 166, 449, 458  
 Congo, 337, 386  
 conhecimento, 34, 51, 88, 89, 98, 105, 107, 109,  
 113, 115, 141, 173, 183, 188, 197, 198, 219, 257,  
 259, 263, 265, 285, 306, 323, 327, 329, 371, 379,  
 380, 404, 417, 420, 425, 429, 437, 444, 468, 470,  
 471, 473, 476



contemporaneidade, 88, 101, 114, 179, 212, 215, 226, 237, 238, 239, 262, 336, 392, 398, 408, 435, 446

contextos sociais, 63, 139, 338, 404

cordões, 61, 65, 66, 68, 70, 96, 326

corpo, 30, 31, 32, 33, 36, 38, 39, 40, 41, 43, 45, 46, 47, 49, 50, 51, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 62, 67, 91, 96, 101, 102, 105, 108, 109, 111, 112, 113, 114, 115, 121, 134, 136, 137, 145, 153, 154, 173, 178, 179, 187, 188, 189, 190, 191, 193, 194, 196, 197, 199, 200, 201, 202, 203, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 215, 216, 219, 221, 225, 227, 237, 238, 239, 241, 260, 262, 266, 267, 268, 271, 272, 273, 274, 275, 277, 285, 288, 290, 292, 293, 294, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 303, 304, 307, 308, 309, 312, 316, 317, 321, 324, 325, 326, 328, 329, 330, 331, 336, 339, 340, 342, 344, 345, 346, 368, 369, 370, 374, 375, 376, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 387, 388, 390, 391, 395, 398, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 407, 408, 409, 410, 411, 415, 416, 417, 419, 420, 421, 423, 427, 430, 435, 439, 440, 446, 447, 448, 455, 456, 468, 473, 488

corporeidade, 54, 58, 114, 140, 167, 300, 316, 417

Corpos Embarcados, 291

cortejos, 136, 326

costumes, 92, 109, 124, 163, 196, 245, 257, 368, 372, 378

Covid 19, 13, 178, 255, 463, 475

criação, 89, 92, 98, 105, 108, 111, 112, 113, 114, 120, 150, 152, 154, 166, 178, 179, 180, 182, 183, 184, 186, 188, 189, 190, 207, 212, 215, 222, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 234, 236, 237, 238, 239, 243, 244, 245, 249, 250, 258, 262, 265, 269, 271, 272, 273, 278, 282, 289, 291, 292, 293, 317, 321, 322, 324, 325, 328, 331, 345, 388, 390, 417, 418, 419, 430, 432, 434, 440, 441, 442, 444, 445, 446, 455, 456, 457, 465, 467, 486, 488

criatividade, 31, 38, 146, 343, 388, 397, 406, 407, 410, 415, 423, 450

cultos, 36, 37, 41, 48, 49, 58

cultura da palavra, 198

cultura popular, 62, 99, 103, 134, 136, 137, 138, 140, 143, 156, 179, 186, 187, 190, 191, 192, 195, 200, 203, 206, 210, 213, 215, 216, 224, 226, 227, 235, 236, 237, 238, 245, 246, 249, 252, 253, 263, 322, 324, 326, 328, 330, 332, 335, 384, 385, 390, 394, 403, 425, 430, 441, 449, 455, 457, 458, 459, 462

cultura popular brasileira, 195, 206, 238, 322, 324, 330, 332, 384, 403

culturas juvenis, 147, 151, 156

culturas populares, 61, 143, 180, 187, 204, 244, 246, 252, 253, 321, 370, 419, 422

Cunani, 158, 159, 163, 164, 165, 166, 167, 169, 170, 171, 172, 173, 174

currículo, 56, 146, 334

## D

dança, 7, 13, 30, 31, 32, 33, 34, 38, 39, 42, 43, 46, 47, 48, 50, 51, 52, 53, 57, 58, 62, 63, 65, 66, 67, 68, 71, 72, 93, 95, 98, 117, 118, 119, 120, 122, 123, 125, 126, 127, 129, 130, 147, 148, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 167, 168, 169, 171, 172, 184, 191, 193, 194, 195, 200, 203, 204, 205, 206, 207, 210, 211, 214, 216, 226, 228, 229, 232, 236, 239, 242, 247, 248, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 267, 269, 270, 271, 272, 273, 276, 278, 279, 282, 283, 284, 285, 286, 290, 291, 292, 294, 298, 299, 300, 301, 303, 307, 308, 313, 316, 317, 322, 323, 324, 325, 328, 329, 331, 336, 339, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 368, 370, 371, 372, 374, 375, 376, 378, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 394, 395, 398, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 417, 418, 419, 420, 421, 428, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 445, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 462, 463, 464, 465, 467, 468, 469, 471, 475, 477, 486, 487, 488, 489

Dança das Avestruzes, 255, 256, 257, 259, 261, 264

dança de orixás, 185

Dança do Ventre, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 279, 283, 285, 288, 489

Dança Espanhola, 463, 465, 467, 474, 476, 477

dançarinos tradicionais, 420

Danças Brasileiras, 7, 227, 230, 232, 235, 238, 432, 433, 435, 442, 445, 448, 486, 488, 490

danças de guerra, 62

danças dramáticas, 245, 246, 248

danças populares, 61, 62, 70, 89, 195, 203, 205, 207, 226, 235, 345, 346, 370, 389, 402, 403, 404, 405, 407, 415, 416, 418, 438, 441, 486

danças tradicionais, 232, 236, 259, 264, 293, 332, 402, 406, 489

descolonização, 99, 331

*devires-dançantes*, 375, 380

diásporas, 49, 195, 321

discriminatório, 341

diversidade, 36, 39, 102, 169, 181, 192, 197, 206, 226, 228, 235, 264, 265, 325, 343, 371, 406, 410, 419, 434, 435, 436, 459

docência, 46, 411

docente, 90, 330, 389, 390, 391, 487, 488, 489

## E

educação de sentidos, 385

empoderamento, 130, 135, 137, 141, 144, 148, 410, 447

*Encontro de Saberes*, 330

encruzilhadas, 48, 51, 60, 178, 321, 325, 326, 332

enraizamentos, 323

epistemologias, 12, 177, 197, 204, 331  
**escola**, 55, 167, 243, 256, 326, 334, 336, 338, 339, 343, 344, 345, 347, 348, 370, 371, 372, 375, 377, 378, 381, 384, 392, 401, 402, 404, 406, 407, 408, 409, 410, 426  
 escravagista, 159, 435, 445  
 escravidão, 96, 159, 160, 161, 164, 172, 336, 337, 338, 348, 450, 452  
 espetacularização, 192, 249  
 espetáculo, 33, 73, 91, 95, 138, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 247, 248, 249, 256, 257, 280, 281, 285, 286, 291, 292, 293, 299, 325, 368, 369, 370, 373, 374, 375, 377, 378, 379, 380, 381, 387, 402, 404, 405, 406, 408, 409, 418, 419, 424, 426, 432, 434, 435, 436, 437, 441, 442, 445, 450, 473  
 estética, 7, 34, 38, 62, 63, 65, 66, 69, 101, 127, 128, 135, 143, 145, 190, 197, 247, 249, 257, 264, 273, 274, 279, 280, 286, 288, 289, 291, 292, 334, 403, 406, 409, 417, 418, 435, 455, 456, 457, 470, 471, 474, 489  
 estética popular do Nordeste, 62  
 estéticas performativas, 29, 30, 44  
 ética, 38, 58, 65, 66, 68, 109, 137, 178, 196, 197, 202, 204, 206, 208, 325, 418, 457  
**Etnocenologia**, 30, 44, 45  
 etnografia, 108, 116, 229, 239, 268, 307, 317  
*etnoperformance*, 226  
 eurocentrado, 88  
 eurocêntrica, 188, 197, 326, 329, 390, 400, 444  
 evolução espiritual, 310  
 exótico, 90, 127, 204  
**experiências**, 41, 100, 104, 105, 106, 107, 112, 113, 121, 122, 154, 185, 189, 191, 196, 200, 203, 204, 205, 219, 221, 223, 224, 226, 228, 231, 281, 288, 295, 321, 323, 324, 325, 326, 331, 345, 346, 390, 403, 417, 432, 437, 441, 444, 477  
 Exu, 48, 58

## F

fato folclórico, 418  
 festa, 30, 44, 52, 170, 171, 172, 255, 257, 322, 324, 386, 396, 409, 415, 416, 423, 425, 426, 427, 449, 452, 471  
 filosofia popular, 50, 51, 60  
 folclore, 100, 101, 104, 143, 212, 232, 234, 236, 238, 256, 258, 261, 368, 369, 370, 371, 372, 382, 438, 464, 471  
 folguedo, 134, 322, 407, 408, 418  
 folguedos folclóricos, 419, 420, 422  
 fomento, 236, 251, 253, 370, 371  
 Frevo, 402, 403, 404, 406, 407, 408, 409, 410, 412, 488  
 fruição, 32, 191, 278, 279, 280, 286, 288, 374

## G

gaúcho, 105, 112, 113, 115, 262  
 gestualidades, 186, 191, 270, 276, 293, 299, 370, 388, 389  
 gira da roda, 196  
 grupos étnicos, 168  
**guarani**, 52, 69, 199  
 guerreiro, 57, 63, 64, 68

## H

hegemonia colonial, 91  
 hibridização, 93, 99  
 Hip Hop, 147, 148, 149, 150, 151, 154, 155, 156, 157

## I

improviso, 39, 154, 282, 284, 302, 376, 402, 405, 409, 410  
 indígenas, 69, 90, 91, 95, 99, 100, 166, 196, 206, 207, 246, 328, 331, 345, 369, 379  
 Instagram, 442, 459, 462, 464, 468, 475, 477  
*intelligentsia*, 46  
 Intermedialidade, 129, 131  
**Invenção**, 120, 126  
 iorubá, 49, 58, 59

## J

jogo, 46, 50, 54, 57, 61, 64, 67, 68, 69, 70, 89, 100, 151, 197, 211, 212, 216, 223, 240, 242, 243, 244, 247, 253, 324, 329, 384, 386, 387, 388, 389, 395, 398, 402, 404, 423, 439, 440, 445, 446, 452  
 Jongo, 333, 385, 450, 451, 456, 458, 459, 460, 462

## L

Laban, 45, 218, 225, 344, 368, 369, 374, 381  
 Lei Áurea, 337  
 lenda do açai, 368, 377, 378  
*lives*, 255, 415, 429, 438, 442, 443, 450, 459, 465, 466, 467, 468, 469, 475, 476, 477  
 loucura, 204, 208  
 lúdico, 242, 243, 371

## M

macumba, 47, 51, 53, 54, 55, 56, 58, 66  
 manifestação viva, 474  
 manifestações brasileiras, 228, 433  
*Manobra*, 65, 66  
 maracatu, 134, 142, 196, 207, 460  
 Maricota, 241  
 mascarados, 323

matriz, 65, 71, 121, 183, 200, 269, 291, 292, 293,  
325, 327, 336, 343, 345, 346, 349, 386, 444

matrizes africanas, 200, 340, 342, 345

médiuns, 311, 312, 313

memória, 36, 50, 58, 91, 112, 119, 140, 144, 161,  
173, 187, 189, 190, 192, 194, 199, 208, 211, 215,  
216, 239, 243, 247, 258, 262, 264, 286, 287, 288,  
291, 322, 325, 327, 329, 334, 345, 371, 389, 393,  
402, 410, 422, 426, 434, 446, 448, 489

memórias, 30, 31, 33, 38, 43, 44, 89, 101, 168, 169,  
173, 188, 192, 194, 197, 200, 203, 206, 213, 220,  
226, 258, 292, 321, 322, 324, 327, 331, 336, 339,  
370, 386, 400, 429

mercantilização, 93

Mestres, 139, 140, 145, 146, 333, 415, 419, 429

mestres populares, 415, 416, 424, 449

militância, 142

minorias, 130, 188, 191

morte e ressurreição do Boi, 241

Movimento Autêntico, 218

mulheres, 29, 30, 31, 35, 36, 37, 40, 41, 42, 43, 65,  
88, 112, 114, 120, 128, 133, 134, 135, 136, 137,  
138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 167, 169,  
171, 188, 291, 310, 337, 343, 397

música, 30, 32, 33, 35, 39, 40, 41, 42, 43, 47, 57, 63,  
95, 122, 129, 147, 148, 153, 156, 180, 183, 187,  
196, 210, 211, 223, 226, 242, 245, 257, 279, 280,  
281, 282, 283, 284, 285, 286, 289, 292, 322, 332,  
342, 343, 386, 387, 389, 394, 395, 396, 400, 401,  
404, 406, 408, 426, 429, 435, 449, 450, 451, 453,  
454, 464, 468, 469, 477

## N

natureza simbólica, 322

negritude, 341, 435, 436, 445

negros, 29, 32, 38, 150, 159, 160, 162, 163, 164,  
306, 336, 337, 338, 345, 347, 379, 433, 436, 445,  
450, 469

Network, 465, 474

Neuroestética, 287

## O

Ogum, 50, 57, 304, 305, 308, 311

*on line*, 157, 186, 429, 438, 439, 441, 443, 445

ontológica, 242, 439

opressão de gênero, 137, 141

**Orientalismo**, 120, 126, 132

Oriente Médio, 117, 121, 122, 123, 124, 125

Orixá, 267, 268, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277,  
310, 311

outro, 30, 31, 33, 34, 35, 38, 39, 40, 47, 49, 50, 51,  
53, 55, 56, 58, 59, 63, 67, 68, 69, 70, 90, 105, 106,  
109, 113, 115, 120, 121, 123, 125, 126, 135, 162,  
169, 183, 189, 192, 196, 202, 205, 244, 245, 249,  
262, 264, 270, 271, 280, 282, 287, 288, 293, 296,  
297, 300, 305, 309, 310, 313, 314, 322, 326, 332,

333, 343, 344, 372, 374, 379, 387, 394, 395, 404,  
405, 416, 417, 420, 435, 438, 443, 444, 469, 475

## P

Patrimônio Imaterial, 29, 251, 254, 406

percepção, 33, 39, 43, 106, 160, 202, 205, 211, 213,  
218, 262, 273, 274, 284, 286, 287, 289, 316, 321,  
329, 374, 376, 383, 400, 402, 406, 416, 446

performance, 29, 30, 31, 32, 33, 35, 40, 41, 42, 89,  
91, 96, 98, 99, 100, 101, 102, 111, 178, 179, 180,  
181, 183, 186, 187, 192, 194, 199, 210, 216, 223,  
226, 227, 233, 239, 247, 253, 261, 269, 280, 281,  
316, 317, 384, 387, 389, 390, 397, 398, 423, 435,  
438, 448

Performance, 88, 91, 102, 103, 105, 106, 108, 111,  
112, 113, 114, 115, 131, 178, 180, 182, 183, 184,  
185, 190, 191, 194, 384, 385, 398, 439

pertencimento, 36, 151, 156, 162, 202, 208, 308,  
336, 339, 341, 342, 343, 347, 381, 402, 404, 405

*Pesquisa sobre Si*, 422

pisadas no chão, 453

plateia, 42, 43, 279, 280, 283, 474

poder, 32, 56, 61, 68, 69, 70, 88, 91, 93, 98, 99, 103,  
113, 115, 121, 123, 125, 133, 134, 136, 139, 144,  
152, 191, 198, 235, 256, 264, 267, 269, 270, 293,  
297, 298, 317, 322, 343, 346, 369, 371, 379, 396,  
422, 423, 470, 472

poéticas performativas, 105

poético, 52, 53, 58, 111, 113, 196, 264, 386, 423

políticas públicas, 248, 445

políticos, 130, 137, 138, 141, 144, 151, 158, 161,  
189, 192, 250, 407, 418

por vir, 337, 373

povos, 49, 51, 53, 69, 88, 92, 98, 99, 119, 121, 124,  
160, 187, 188, 195, 197, 198, 199, 200, 202, 205,  
206, 226, 237, 255, 256, 264, 265, 321, 324, 325,  
332, 345, 451, 466, 469

práticas eurocentristas, 99

presença, 32, 37, 91, 106, 130, 133, 134, 138, 161,  
164, 174, 195, 200, 206, 248, 262, 265, 269, 275,  
326, 331, 383, 384, 387, 388, 389, 391, 396, 398,  
403, 406, 421, 424, 426, 439, 443, 445, 447, 449,  
454, 473, 475

Pretas-Velhas, 305, 309, 312, 315, 316, 317

**Pretos-Velhos**, 304, 305, 309, 312, 315, 316, 317

processo criativo, 184, 186, 189, 210, 218, 225,  
226, 237, 267, 268, 270, 274, 277, 298, 300, 369,  
398, 422, 432, 439, 441, 443, 444, 447

Programa Cultura Viva, 249, 250

projetos sociais, 139, 144, 227, 235, 236

protesto, 156, 450, 451, 457

## Q

quilombo, 158, 160, 163, 164, 165, 166, 167, 169,  
170, 172, 174

**R**

rede, 157, 178, 180, 183, 186, 191, 211, 212, 220, 221, 224, 249, 271, 296, 321, 328, 389, 393, 407, 418, 419, 440, 442, 448, 458, 459, 462, 474, 475, 476, 487  
 relações sociais, 62, 137, 143, 244, 321  
 Religião, 278, 304, 306, 308  
 renovação, 265, 423  
 repertório, 42, 122, 128, 190, 214, 226, 228, 233, 236, 239, 257, 258, 260, 261, 264, 283, 289, 344, 345, 371, 419, 422, 473  
 repertórios, 190, 197  
 representação, 38, 93, 117, 119, 132, 138, 143, 149, 155, 188, 200, 213, 250, 257, 275, 281, 455, 459  
 resistência, 31, 36, 61, 62, 67, 71, 90, 93, 102, 114, 130, 136, 137, 140, 144, 146, 156, 159, 160, 161, 162, 164, 172, 173, 187, 192, 215, 244, 245, 253, 264, 297, 300, 321, 330, 347, 401, 407, 410, 420, 433, 470  
 rítmica dos sapateios, 39  
 ritos, 49, 59, 100, 134, 170, 171, 203, 306, 308, 309, 310, 314, 316, 317, 369, 371, 435, 451  
 rizomas, 49, 129, 368, 376

**S**

saberes, 30, 35, 51, 53, 57, 89, 91, 98, 99, 105, 115, 134, 140, 178, 180, 183, 187, 188, 190, 191, 197, 199, 200, 205, 211, 212, 216, 220, 221, 224, 251, 271, 305, 321, 323, 324, 325, 326, 327, 329, 331, 332, 343, 346, 368, 370, 371, 380, 385, 393, 398, 415, 416, 417, 418, 429, 430, 436, 451, 477  
 sagrado, 49, 50, 53, 90, 243, 268, 299, 309, 322, 323, 325, 326, 333  
 salvaguarda, 253  
*samba corrido*, 29  
 samba de roda, 29, 30, 31, 32, 33, 35, 36, 37, 38, 39, 41, 42, 43, 44, 135, 196, 233, 239, 342, 343, 344, 347, 349, 448, 452, 487  
 Samba de roda, 145, 336, 339, 342, 344, 346, 347  
 sânscrito, 49  
 sensível, 51, 55, 105, 110, 269, 327, 336, 343, 344, 347, 376  
 sexismo, 134, 136, 139, 140, 141, 144  
 signo, 299  
 Sistema Flamenco, 465, 466  
 subalternização, 89, 141

**T**

tamancos, 386, 428

tambor, 48, 59, 240, 311, 313, 388, 394, 415, 451, 452, 454, 460  
*Tarab*, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290  
 técnica, 37, 54, 154, 180, 189, 193, 245, 251, 252, 262, 290, 294, 297, 346, 403, 416, 417, 423, 425, 430, 435, 443  
 tecnologia digital, 455  
 tecnologias, 98, 107, 127, 189, 207, 437, 438, 439, 441, 449, 455, 458, 476  
 temas decoloniais, 98  
 terreiro, 46, 49, 54, 96, 242, 308, 309, 310, 312, 314, 315, 316, 451, 460  
 territórios, 151, 152, 162, 163, 166, 170, 191, 263, 326, 441  
 tradição, 34, 35, 37, 40, 65, 73, 104, 117, 119, 121, 133, 134, 136, 137, 140, 141, 142, 143, 145, 188, 199, 201, 208, 216, 219, 238, 243, 245, 246, 248, 252, 257, 261, 263, 278, 329, 391, 393, 396, 398, 400, 408, 410, 418, 426, 430, 435  
 tradições africanas, 161, 268  
 tradução, 122, 123, 125, 126, 180, 201, 209, 238, 279, 348, 418, 420, 430, 440, 462  
 Tribal, 128, 129  
*trupé*, 392, 394, 395

**U**

ubuntu, 200, 201, 202, 204, 208  
 umbanda, 49, 60, 267  
 Umbanda, 48, 49, 58, 299, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 444  
 umbigada, 32, 34, 35, 133, 134, 343, 386, 389, 394, 454

**V**

verso cantado, 453  
 videodança, 267, 268, 270, 271, 272, 273, 274, 276, 277  
 visibilidade, 108, 110, 111, 138, 152, 156, 237, 250, 287, 393, 436, 464, 476, 477  
 vivido, 105, 215, 216, 261, 325, 371

**X**

Xapanã, 267, 268, 269, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277

**Z**

Zimba, 158, 159, 167, 168, 169, 170, 171, 172

# AUTORES & AUTORAS



**Ádria Paulino** é Professora de Educação Física. Mestre em Educação pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS. E-mail: [profadria05@gmail.com](mailto:profadria05@gmail.com)

**Orcid:** <https://orcid.org/0000-0003-3861-5134>

**Adrielle Paulino** é mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS. E-mail: [drielle19@hotmail.com](mailto:drielle19@hotmail.com)

**Orcid:** <https://orcid.org/0000-0002-5296-2151>

**Alcinéia Soares dos Santos** é mestranda do Programa de Pós-graduação em DANÇA da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Bacharelanda e Licenciada em Dança (UFBA); Licenciada em Educação Física; Especialista em Metodologia do Ensino e da Pesquisa em Educação Física; Dançarina e Pesquisadora. E-mail: [alcineiasoares14@gmail.com](mailto:alcineiasoares14@gmail.com)

**Orcid:** <https://orcid.org/0000-0001-6747-2166>

**Amanda Souza Nogueira** é mestranda em Artes Cênicas (UFRN-PPGaAC), Graduada em Pedagogia (UFRN), graduada em Licenciatura em Dança (UFRN). Intérprete-criadora com ênfase em processos de criação em Dança contemporânea e danças populares. Pesquisadora em danças populares e educação. Foi bolsista de Iniciação à Docência no subprojeto PIBID-Dança/UFRN. E-mail: [amandadsn@outlook.com](mailto:amandadsn@outlook.com)

**Orcid:** <https://orcid.org/0000-0002-3667-6868>

**Aqueila Fátima Chagas Barbosa** é Quilombola. Graduada em Educação Física, pós-graduação em educação física escolar e psicomotricidade e pós graduação em dança educacional. Professora Municipal de Calçoene/AP e do Governo do Estado de Educação do Amapá.

**Orcid:** <https://orcid.org/0000-0001-9817-7557>

**Beliza Gonzales Rocha** é mestranda no PPGAV da UFPel, na Linha de Pesquisa Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano. Bolsista CAPES. Licenciada em Dança (UFPel) e Bacharel em Teatro - Direção Teatral (UFRGS). Integrante do Grupo de Pesquisa OMEGA - Observatório de Memória, Educação, Gesto e Arte (UFPel). Bailarina e Produtora na Abambá Companhia de Danças Brasileiras. E-mail: [beliza.gr@gmail.com](mailto:beliza.gr@gmail.com)

**Orcid:** <https://orcid.org/0000-0002-4755-927X>

**Bruna Leticia Potrich** é mestranda no Programa de Pós-Garduação em Artes Visuais/UFSM; Licenciada em Dança/UFSM; Bolsista CAPES; Integrante do grupo de pesquisa Performances: arte e cultura, vinculado ao CNPQ; E-mail: [brunaleticiapotrich@gmail.com](mailto:brunaleticiapotrich@gmail.com)

**Orcid:** <https://orcid.org/0000-0003-3036-8845>

**Carlos Adalberto dos Santos Cabral** é intérprete Criador em Dança formado pela Escola de Teatro e Dança da UFPA (2014), foi integrante do Grupo Coreográfico da UFPA (2012-2013), bailarino do grupo parafolclórico laçá (2012-2014), um dos coreógrafos do grupo de dança da LÚ Academia em Belém(1999-2010), Atua como coreógrafo em escolas e eventos diversos, coreógrafo da Cia Ducca da UFPA CUNTINS-CAMETÁ (2014-2019). E-mail: [betinhocabral.mestrando@gmail.com](mailto:betinhocabral.mestrando@gmail.com)

**Orcid:** <https://orcid.org/0000-0003-0050-1481>

**Carmen Anita Hoffmann** é professora do Curso de Dança-Licenciatura e Professora Permanente no PPGAVI/UFPel, Doutora em História pela PUCRS. É coordenadora do Festival Internacional de Folclore e Artes Populares de Pelotas (FIFAP), coordenadora do projeto BAILAR. Dirigiu o Grupo de Danças Chaleira Preta. Integra o grupo de pesquisa: OMEGA (Observatório de Memória, Educação, Gênero e Arte) da UFPel. Email: [carminhalese@yahoo.com.br](mailto:carminhalese@yahoo.com.br)

**Orcid:** <https://orcid.org/0000-0002-5543-1209>

**Carmen Paternostro Schaffner** é diretora da Escola de Dança da UFBA (Gestão 2018/2022). Fez Bacharelado, Licenciatura e Mestrado na Escola de Dança, e doutorado no Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas na Escola de Teatro com estágio doutoral na Alemanha.

Professora permanente do Programa de Pós Graduação em Dança e Pós Graduação Profissional. E-mail: [carmen.paternostro@gmail.com](mailto:carmen.paternostro@gmail.com)  
**Orcid:** <https://orcid.org/0000-0001-7691-3517>

**Caroline Ribeiro Paz** é mestranda em Artes Visuais no PPGAV - Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, UFPEL – Universidade Federal de Pelotas. Bolsista da PRPPGI (Pró-Reitoria de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação. Integrante do Grupo de Pesquisa OMEGA – Observatório de Memória, Educação, Gesto e Arte (UFPEL). E-mail: [pazcaroline@outlook.com](mailto:pazcaroline@outlook.com)  
**Orcid:** <https://orcid.org/0000-0003-3214-7974>

**Circe Macena** é Atriz, Dançarina e diretora de Fortaleza, Ceará. Docente do curso de licenciatura em Teatro e dos cursos técnicos integrados do IFCE- campus Fortaleza. Mestre em Artes (IFCE/2019), graduada em Licenciatura em Teatro pelo IFCE (2016) e é Técnica em Dança pela Escola Porto Iracema das Artes (2019). Pesquisadora do Grupo de Estudos em Cultura Folclórica Aplicada IFCE/CNPQ. E-mail: [circemacena@gmail.com](mailto:circemacena@gmail.com)  
**Orcid:** <https://orcid.org/0000-0002-0677-4969>

**Clécia Queiroz** é Licenciada em Dança pela UFBA, Mestre em Artes pela Howard University (EUA) e Doutora em Difusão do Conhecimento (UFBA). Sua tese de doutorado analisa as práticas cênicas do samba de roda. É Profa. do Depto. de Dança da UFS, líder do Grupo de Pesquisa Encruzilhada. Além de dançarina, é cantora e atriz premiada, com quatro CDs solo (Prêmio Copene de Música e Teatro). E-mail: [cleciaqueiroz@gmail.com](mailto:cleciaqueiroz@gmail.com)  
**Orcid:** <https://orcid.org/0000-0002-4561-1927>

**Daniela de Melo Gomes** é mestranda em Dança pelo PPGDan-UFRJ. Orientador: Prof. Dr. Igor Teixeira Silva Fagundes. Terapeuta Ocupacional, trabalha na rede pública de Saúde Mental desde 2010. Ex integrante do Grupo Sarandeiros (UFMG) e ainda brincante em manifestações populares. Contato: [danielademelogomes@yahoo.com.br](mailto:danielademelogomes@yahoo.com.br).  
**Orcid:** <https://orcid.org/0000-0001-6794-8478>

**Denilson Francisco das Neves** é Professor da Escola de Dança da UFBA, Mestre em Danças Culturas Indígenas, Afro-brasileiras e Populares, Doutorando no PPGDANCA – Programa de pós-graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia. E-mail – [dennyufba@gmail.com](mailto:dennyufba@gmail.com)  
**Orcid:** <https://orcid.org/0000-0002-2697-5063>

**Eleonora Gabriel** é Professora doutora da EEFD-UFRJ. Doutorado-UERJ e Mestrado- UFF, em Arte. Criadora e diretora da Companhia Folclórica do Rio-UFRJ, desde 1987. E-mail: [lolafofc@gmail.com](mailto:lolafofc@gmail.com)  
**Orcid:** <https://orcid.org/0000-0002-6786-6330>

**Frank Wilson Roberto** é docente do Departamento de Arte Corporal da Escola de Educação Física e Desportos da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Licenciado em Educação Física (EEFD-UFRJ), Mestre em Tecnologia Educacional (NUTES-UFRJ), Doutor em Memória Social (UNIRIO). Coordenador adjunto da Companhia Folclórica do Rio-UFRJ. E-mail: [frankwknarf@gmail.com](mailto:frankwknarf@gmail.com)  
**Orcid:** <https://orcid.org/0000-0002-9282-1644>

**Gisela Reis Biancalana** é doutora pelo Programa de Pós Graduação em Artes do Instituto de Artes da UNICAMP; Realizou pós doutorado na Universidade de Montfort, Inglaterra; Professora no Curso de Dança/UFSM; Atua no Programa de Pós Graduação em Artes (PPGART/UFSM); É líder do grupo de pesquisas Performances: arte e cultura, vinculado ao CNPQ; Email: [giselabiancalana@gmail.com](mailto:giselabiancalana@gmail.com)  
**Orcid:** <https://orcid.org/0000-0001-7153-0197>

**Igor Teixeira Silva Fagundes** é professor do Programa de Pós-Graduação em Dança da UFRJ e Coordenador do curso de Bacharelado em Teoria da Dança na UFRJ. Líder do Grupo de Pesquisa / CNPq “Corpo, Educação e Poéticas Interdisciplinares” e do Projeto de Pesquisa “Macumbança” (DAC/EEFD/UFRJ). Doutor em Poética (UFRJ), poeta, ensaísta e autor, dentre outros, dos livros **Poética na incorporação** (2016), **Pensamento dança** (2018) e **Macumbança** (2020). E-mail: [igortsfagundes@gmail.com](mailto:igortsfagundes@gmail.com)

**Orcid:** <https://orcid.org/0000-0003-0988-7675>

**Jessé da Cruz** é doutorando em Educação pela Universidade Federal do Paraná (UFPR), Mestre em Educação pela FURB (Universidade de Blumenau/SC, 2018) com a linha de pesquisa de Linguagens, Arte e Educação, com foco no estudo do Corpo Negro na Dança, entrelaçando suas pesquisas baseado nas Artes (PEBA) a partir da epistemologia A/r/tográfica.

**Orcid:** <https://orcid.org/0000-0001-8815-9662>

**Jéssica Oliveira de Carvalho** é mestranda no PPGAV da UFPel, na Linha de Pesquisa Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano. Integrante do Grupo de Pesquisa OMEGA - Observatório de Memória, Educação, Gesto e Arte (UFPel). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Dança, atuando principalmente nos seguintes temas: café, dança e contemporâneo. E-mail: [ocj.jesss@gmail.com](mailto:ocj.jesss@gmail.com)

**Orcid:** <https://orcid.org/0000-0002-9948-4716>

**Juliana Manhães** é professora Adjunta do Departamento de Interpretação Teatral da Escola de Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/ UNIRIO. Faz parte do Laboratório Artes do Movimento e atualmente coordena o Laboratório Núcleo de Estudos de Performances Afro-Ameríndias (NEPAA). Coordena o projeto de extensão Coletivo Matuba com Manifestações Tradicionais Brasileiras e o projeto de pesquisa Pedagogias Brincantes. [juliana.manhaes@unirio.br](mailto:juliana.manhaes@unirio.br)

**Orcid:** <https://orcid.org/0000-0003-1453-4962>

**Josiane Gisela Franken Corrêa** é professora no Curso de Dança – Licenciatura (UFPel). Doutora e Mestre em Artes Cênicas (UFRGS). Especialista em Corpo e Cultura: ensino e criação (UCS). Licenciada em Dança (Unicruz). Líder do Grupo de Pesquisa OMEGA - Observatório de Memória, Educação, Gesto e Arte (UFPel/CNPq). Coreógrafa da Abambá Companhia de Danças Brasileiras. E-mail: [josiane.correa@ufpel.edu.br](mailto:josiane.correa@ufpel.edu.br)

**Orcid:** <https://orcid.org/0000-0003-3983-0215>

**Larissa Kelly de Oliveira Marques** é professora, coordenadora do Curso de Licenciatura em Dança da UFRN. Professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Desenvolve pesquisas com ênfase nos seguintes temas: dança, corpo, educação, criação, estudos labanianos. E-mail: [larinatal@gmail.com](mailto:larinatal@gmail.com)

**Orcid:** <https://orcid.org/0000-0003-3801-4283>

**Lia Günther Sfoggia** é Doutora (PósCultura/UFBA/2019) tem experiência docente em diversos níveis de ensino (UFBA/2009-2011; FUNCEB/2012-2014). Possui premiações nacionais e internacionais, é colaboradora da OCA, membro da direção da Fundação Mestre Bimba e artista independente. Maiores informações: [www.liasfoggia.wordpress.com](http://www.liasfoggia.wordpress.com) – e-mail: [liasfoggia@gmail.com](mailto:liasfoggia@gmail.com)

**Orcid:** <https://orcid.org/0000-0003-2276-2308>

**Lyane Marcelle Cavalcante Santos** é pesquisadora Brincante da Cultura Popular. Professora de Artes, do Ensino Fundamental II, na Prefeitura Municipal de Jaboatão dos Guararapes-PE. Passista de Frevo. Poeta, Produtora Cultural e Atriz. E-mail: [laysjecavalcante@hotmail.com](mailto:laysjecavalcante@hotmail.com)

**Orcid:** <https://orcid.org/0000-0002-8446-4384>

**Manoel Gildo Alves Neto** é professor do Curso de Dança-Licenciatura (UFPel). Mestre em Artes Cênicas (UFRGS) e licenciado em Educação Física (UNIP). Integrante do Grupo de Pesquisa OMEGA - Observatório de Memória, Educação, Gesto e Arte (UFPel/CNPq). Coordenador do LADAIA-UFPel e colaborador do NUFOLK-UFPel na Abambá Cia. de Danças Brasileiras. E-mail: [manoel.gildo@ufpel.edu.br](mailto:manoel.gildo@ufpel.edu.br)

**Orcid:** <https://orcid.org/0000-0003-0943-6321>

**Marco Aurelio da Cruz Souza** é Doutor em Motricidade Humana na especialidade Dança pela Faculdade de Motricidade Humana da Universidade de Lisboa, Portugal. Coordenador do Grupo de Danças Alemãs da FURB. Professor e coordenador do curso de licenciatura em



dança da FURB. Pesquisador do grupo de pesquisa “Arte e estética na educação”. E-mail: [marcoaurelio.souzamarco@gmail.com](mailto:marcoaurelio.souzamarco@gmail.com)

**Orcid:** <https://orcid.org/0000-0002-9243-5372>

**Maria Ayselrad** é dançarina e antropóloga. Professora do Curso de Dança/UFPE e professora-colaboradora do Programa de Pós-graduação em Antropologia, PPGA/UFPE. Mestre e doutora pelo PPGSA/UFRJ. Autora do livro Viva Pareia! Corpo, dança e brincadeira no Cavalo-Marinho de Pernambuco (Edufpe, 2013). Coordena o grupo PISADA - pesquisas interdisciplinares em dança e antropologia. Email: [maria.acselrad@gmail.com](mailto:maria.acselrad@gmail.com)

**Orcid:** <https://orcid.org/0000-0002-4673-1541>

**Maria Beatriz Ferreira Vasconcelos** é bacharel em Direito pela Universidade Estadual de Santa Cruz. Mestra e Doutoranda em Dança pela Universidade Federal da Bahia. Ensina, pesquisa e produz atividades relacionadas à Dança do Ventre e suas fusões desde 2006. E-mail: [biavasconcelosedance@gmail.com](mailto:biavasconcelosedance@gmail.com)

**Orcid:** <https://orcid.org/0000-0002-3042-6905>

**Maria de Lourdes Macena de Souza** é doutora em Artes, dançarina/artista/docente, pesquisadora de danças tradicionais populares do Laboratório de Práticas Culturais Tradicionais do IFCE. Criadora e diretora geral do Grupo Miraira, onde coordena o Grupo de Estudos em Cultura Folclórica Aplicada e está coordenadora do PPGArtes – Mestrado Profissional em Artes do IFCE. Vice-presidente da Comissão Cearense de Folclore e membro fundadora do Fórum Cearense das Culturas Tradicionais e Populares.

**Orcid:** <http://orcid.org/0000-0001-7578-1065>

**Maria de Lurdes Barros da Paixão** é pesquisadora e Líder do Grupo de Pesquisa: Linguagens da Cena: Imagem, Cultura e Representação/LINC/CNP/UFRN. Professora Associada II do Departamento de Artes da UFRN. Docente Colaboradora do PPG Dança da UFBA. Desenvolve pesquisa sobre a Historiografia da Dança no Cinema e Dança em Mediações Tecnológicas e Dança e Afrodescendência. E-mail: [luluacaso@gmail.com](mailto:luluacaso@gmail.com)

**Orcid:** <https://orcid.org/0000-0002-7196-4590>

**Michele Sackis** é historiadora, pesquisadora e artista da dança. Acadêmica do curso de licenciatura em Dança da Universidade Regional de Blumenau - FURB, bolsista do projeto de danças espanholas da FURB. Pesquisadora do grupo de pesquisa “Arte e estética na educação”. E-mail: [miexecutiva@gmail.com](mailto:miexecutiva@gmail.com)

**Orcid:** <https://orcid.org/0000-0002-4510-3623>

**Natacha Muriel López Gallucci** é professora do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Ceará e Professora de Filosofia da Universidade Federal do Cariri (UFCA). Pós doutora em Artes (PPGArtes, UFC). Doutora em Filosofia (IFCH) e Doutora em Mídias (IA) pela UNICAMP. Certificada em Estudos Afro Latino Americanos, ALARI Harvard. Coordenadora do Grupo de Pesquisa FiloMove <https://natachalopezgallucci.com/>

**Orcid:** <https://orcid.org/0000-0001-8085-4177>

**Pâmela Fogaça Lopes** (Bolsista Capes/2020) - Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, (PPGAVI/UFPel). Graduada em Teatro-Licenciatura (Uergs/2017). Faz parte dos grupos de pesquisa "Caixa de Pandora - Estudos sobre gênero, arte e memória" e "Visualidades Tecidas pelos Corpos Poéticos na Contemporaneidade" (UFPel). Email: [pamela\\_fogaca@hotmail.com](mailto:pamela_fogaca@hotmail.com)

**Orcid:** <https://orcid.org/0000-0003-2354-6754>

**Sonia Laiz Vernacci Velloso (Esha)** é mestre em Teatro. Atriz pelo INDAC, SP, passou pelo Teatro Oficina e participa do Arreda Boi, em Florianópolis. Pesquisadora em Teatro Comunitário, com formação em Teatro do Oprimido e Teatro Playback. Narradora de histórias, figurinista e professora de Danças Populares Brasileiras na FURB e História da Dança na CENSUPEG. email: [eshaprem2015@gmail.com](mailto:eshaprem2015@gmail.com)

**Orcid:** <https://orcid.org/0000-0003-2039-9613>

**Susanna Gabriella Costa Sousa** é mestre em Arte e Cultura Contemporânea pelo PPGARTES – UERJ (2019). Integra o grupo de pesquisa, LAPA - Laboratório de Artes e Políticas da Alteridade (UERJ) certificado pelo CNPq. Integra o Coletivo Matuba, grupo artístico de pesquisa e vivências nas manifestações populares brasileiras. E-mail: [susanna\\_gaby@hotmail.com](mailto:susanna_gaby@hotmail.com)

**Orcid:** <https://orcid.org/0000-0001-5552-3798>

**Thais Coelho e Sousa** é mestra em Dança (PPGDança/UFBA). Especialista em Docência no Ensino Superior. Licencianda em Dança (UFBA). Licenciada em Educação Física (UNIME). Professora do Curso Técnico em Dança (Secretaria de Educação do Estado da Bahia). Bailarina, Coreógrafa, Pesquisadora e Professora de Dança. E-mail: [thaiscsousa@hotmail.com](mailto:thaiscsousa@hotmail.com)

**Orcid:** <https://orcid.org/0000-0002-9594-616X>

**Thiago Silva de Amorim Jesus** é professor no Curso de Dança-Licenciatura e no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (UFPel). Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem (UNISUL) e Licenciado em Dança (Unicruz). Vice-Líder do Grupo de Pesquisa OMEGA-Observatório de Memória, Educação, Gesto e Arte (UFPel/CNPq). Diretor da Abambaé Cia de Danças Brasileiras. E-mail: [thiago.amorim@ufpel.edu.br](mailto:thiago.amorim@ufpel.edu.br)

**Orcid:** <https://orcid.org/0000-0002-2536-6901>

*Anda*

associação nacional de  
pesquisadores em dança



EDITORA

*Anda*

associação nacional de  
pesquisadores em dança