

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

PRODUÇÃO E DIFUSÃO DE CONHECIMENTO EM DANÇAS POPULARES: A TRAJETÓRIA DO COMITÊ TEMÁTICO DANÇA E(M) CULTURA DA ANDA (2019-2021)

Thiago Silva de Amorim Jesus (UFPel)
Marco Aurelio da Cruz Souza (FURB)

Dança e(m) Cultura: poéticas populares, tradicionais, folclóricas, étnicas e outros
atravessamentos

RESUMO: Este texto apresenta um historial e reflexões sobre as contribuições da produção intelectual produzida e compartilhada no Comitê Temático “**Dança e(m) Cultura: poéticas populares, tradicionais, folclóricas, étnicas e outros atravessamentos**” da Associação Nacional dos Pesquisadores em Dança – ANDA (Brasil) durante os eventos: 6º Encontro Científico Nacional dos Pesquisadores em Dança (Salvador, 2019), 6º Congresso Nacional dos Pesquisadores em Dança – 1ª edição virtual (2020) e 6º Congresso Nacional dos Pesquisadores em Dança – 2ª edição virtual (2021). O Comitê se fortaleceu e se expandiu quanto ao número de pesquisadores participantes nesses três anos de existência, reforçando a importância deste comitê como um espaço na divulgação das pesquisas em Danças Populares.

Palavras-chaves: danças populares; danças folclóricas; danças tradicionais; grupo de trabalho.

ABSTRACT: This text presents some reflections on the contributions of intellectual production produced and shared in the Thematic Committee “**Dança e(m) Cultura: poéticas populares, tradicionais, folclóricas, étnicas e outros atravessamentos**” of the National Association of Dance Researchers - ANDA (Brazil) during the events: 6th National Scientific Meeting of Dance Researchers (Salvador, 2019), 6th National Congress of Dance Researchers – first virtual edition (2020) and 6th National Congress of Dance Researchers – second virtual edition (2021). The Committee has been strengthened and expanded in the number of researchers in these three years of existence. Therefore, it reinforces the importance of this Committee as a space to disseminate research in Popular Dances.

Keywords: popular dances; folk dances; traditional dances; workgroup.

1. Considerações iniciais

Este texto pretende apresentar uma reflexão sobre as contribuições da produção intelectual produzida e compartilhada nos três anos de existência do Comitê Temático “**Dança e(m) Cultura: poéticas populares, tradicionais,**

3166

folclóricas, étnicas e outros atravessamentos". Este grupo de trabalho configura-se como um Comitê Temático que integra a Associação Nacional dos Pesquisadores em Dança – ANDA (Brasil), juntamente com outros comitês, que se organizam por temas e campos de interesse acadêmico e científico no campo da dança.

Cabe explicar que a ANDA é "uma associação civil, de natureza científica, sem fins lucrativos, fundada em 04 de julho de 2008, que congrega pesquisadores, centros e instituições dedicados a promover, incentivar, desenvolver e divulgar pesquisas no campo da Dança" (PORTAL ANDA, 2021). Em seu Estatuto Social, a Associação Nacional dos Pesquisadores em Dança prevê a existência de Comitês Temáticos, conforme o que segue:

CAPÍTULO VIII – DOS COMITÊS TEMÁTICOS

Artigo 27º - Os Comitês Temáticos da ANDA têm por objetivo promover e fomentar discussões epistemológicas relativas ao campo da dança.

§ único – Os comitês se constituirão em torno de temáticas e questões de natureza histórica, filosófica, crítica, política, estética, educacional, comunicacional e cultural; nas suas mediações e interfaces com o campo da dança. (ESTATUTO SOCIAL ANDA, 2021)

Estes comitês são eleitos pela assembleia geral de associados, com funcionamento previsto para dois anos, podendo ser reconduzidos novamente para ciclos subsequentes, mediante o mesmo procedimento.

Durante a assembleia geral de seu 5º Congresso Científico Nacional da ANDA, realizado na cidade de Manaus, em 2018, foram aprovados pelos membros associados presentes na assembleia um conjunto de oito comitês temáticos para o biênio 2019-2020:

- Dança em Múltiplos Contextos Educacionais: práticas sensíveis de movimento - Coordenadores: Prof. Dr. Sigrid Bitter (UFU) e Profª Drª Amanda da Silva Pinto (UEA);
- Dança como Área de Conhecimento: Perspectivas Epistemológicas, Metodológicas e curriculares - Coordenadora: Profª Drª Neila Baldi (UFSM);
- Corpo e Política: implicações em modos de aglutinação e criação em dança - Coordenadora: Profª Drª Helena Bastos (USP);
- Dança e Tecnologia - Coordenador: Prof. Dr. Sergio Ferreira do Amaral (UNICAMP);
- Dança, memória e história - Coordenador: Prof. Dr. Rafael Guarato – (UFG);

- Relatos de experiência com ou sem demonstração artística -
Coordenadoras: Prof^a Dr^a Eleonora Campos da Motta Santos (UFPEL) e Prof^a Dr^a Denise Maria Barreto Coutinho (UFBA);

- Dança e diáspora negra: poéticas políticas, modos de saber e epistemes
outras - Coordenadores: Prof. Dr. Fernando Marques Camargo Ferraz (UFBA) e
Prof^a. Dr^a. Amélia Vitória de Souza Conrado (UFBA);

- Dança e(m) Cultura poéticas populares, tradicionais, folclóricas, étnicas
e outros atravessamentos - Coordenadores: Prof. Dr. Thiago Silva de Amorim Jesus
(UFPEL) e Prof. Dr. Marco Aurélio da Cruz Souza (FURB);

Por conta da excepcionalidade do momento vivido a partir de 2020, em
função da Pandemia do Covid-19, o período de gestão da Diretoria da ANDA, bem
como da coordenação de seus comitês temáticos, foi estendido por mais um ano,
cumprindo, então, um triênio entre 2019-2020-2021. Com isso, o funcionamento dos
comitês temáticos contou com um ciclo de um ano a mais de atividades do que
havia sido previsto inicialmente.

2. Caracterização e Motivação Inicial do Comitê Temático

Conforme já foi mencionado, o Comitê Temático “Dança e(m) Cultura
poéticas populares, tradicionais, folclóricas, étnicas e outros atravessamentos” foi
proposto pelos professores Thiago Silva de Amorim Jesus (UFPEL) e Marco Aurelio
da Cruz Souza (FURB), tendo sua estruturação a partir de então e cumprindo, até o
presente momento, três anos de atividades sequenciais que culminam nos eventos
previstos pela ANDA: 6º Encontro Científico Nacional dos Pesquisadores em Dança
(Salvador, 2019), 6º Congresso Nacional dos Pesquisadores em Dança – 1ª edição
virtual (2020) e 6º Congresso Nacional dos Pesquisadores em Dança – 2ª edição
virtual (2021).

A ementa proposta e aprovada para o funcionamento deste comitê
temático expressa suas intenções acadêmicas:

O presente comitê se propõe ao estudo, reflexão e difusão de
saberes/fazeres em dança na contemporaneidade que tem como eixo
condutor as produções de significado em torno das 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
desdobramentos decorrentes destas noções. (PORTAL ANDA, 2021)

Este comitê surgiu a partir de um conjunto amplo e diverso de necessidades e motivações que envolveram um coletivo variado de pesquisadores e pesquisadoras em dança do Brasil, de diferentes estados e instituições, que apoiaram a proposta de criação do mesmo. Foram tomadas pelos coordenadores e demais pesquisadores como justificativas iniciais, naquele momento, para a existência do comitê os seguintes aspectos elencados a seguir:

- Falta de espaço específico para o debate em torno de tais poéticas no âmbito das associações de pesquisa e de pesquisadores em nosso país, inclusive a ANDA;
- Preconceito histórico com as danças populares, inclusive dentro do próprio universo da dança;
- Necessidade de registro e consolidação da produção de conhecimento em torno do tema;
- Reconhecimento de característica brasileira inerente à dança, com destaque para as danças populares;
- Diversidade e amplitude do folclore nacional que merece ser devidamente reconhecida e fomentada no âmbito das pesquisas acadêmicas;
- Crescente volume de estudos na área;
- Possibilidade de ampliação e consolidação da ANDA, envolvendo mais pesquisadores da área, especificamente interessados pelos assuntos do CT;
- Interesse expresso e autorizado para este pleito de outros pesquisadores de danças populares com produção artística e científica na área;
- Possibilidade de articulação e de envolver outros pesquisadores/docentes de danças populares em diferentes instituições e universidades brasileiras, dos quais se tem conhecimento.

Além destes aspectos mencionados, apresentamos, na sequência, dois quadros com todas as instituições públicas e privadas que oferecem o curso de graduação em dança e que em suas matrizes curriculares oferecem componentes relacionadas à dança folclórica e ou popular. Ressalta-se aqui que o incentivo ao folclore no âmbito escolar fortaleceu-se pela elaboração e implementação da Lei 5.692 de 11/08/1971, a qual sugere a inserção do folclore brasileiro em todos os

graus de ensino. No quadro 1, apresentamos os componentes curriculares utilizados pelos cursos de Dança no Brasil para trabalhar com estes conhecimentos.

Quadro 1 – Instituições públicas com curso superior de Dança no Brasil

Instituição	Curso/ Modalidade	Nome do componente curricular com relação com a tradição
UFBA - Universidade Federal da Bahia (BA)	Dança Bacharelado e licenciatura	- Dança a caráter I e II - Antropologia do folclore - Folclore musical
FAP - Faculdade de Artes do Paraná (PR)	Dança Bacharelado e licenciatura	- Danças do Brasil
UNICAMP - Universidade Estadual de Campinas (SP)	Dança Bacharelado e licenciatura	- Dança do Brasil I, II e III
UFPB – Universidade Federal da Paraíba (PB)	Dança licenciatura	- Tradições brasileiras - Danças populares: matrizes étnicas e corporalidades - Danças populares: elementos técnicos e potencialidade criativa - Danças populares: investigações criativas e pedagógicas
UFRJ - Universidade Federal do Rio de Janeiro (RJ)	Dança Bacharelado	- Folclore brasileiro: danças e folguedos - Tópicos especiais em danças folclóricas brasileiras - Atividade de integração em danças populares e contemporaneidade
UEA - Universidade do Estado do Amazonas (AM)	Dança Bacharelado e	- Danças Brasileiras

3170

	licenciatura	
UFV - Fundação Universidade Federal de Viçosa (MG)	Dança Bacharelado e licenciatura	- Folclore e Danças Brasileiras I
UERGS - Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (RS)	Dança Licenciatura	- Dança e cultura I e II
UFAL - Universidade Federal de Alagoas (AL)	Dança Licenciatura	- Danças das Tradições Populares do Brasil 1 e 2 - Danças Tradicionais dos Povos 1 e 2
UFS - Universidade Federal de Sergipe (SE)	Dança Licenciatura	- Danças Brasileiras I, II, III e IV - Estudos Contemporâneos das Danças Populares - Folclore Brasileiro: Dança e Folguedos - Danças Tradicionais dos Povos - Danças Tradicionais Sergipanas - Elementos Artísticos da Capoeira
UFPA - Universidade Federal do Pará (PA)	Dança Licenciatura	- Manifestações Espetaculares Brasileiras I
UFPEL - Fundação Universidade Federal de Pelotas (RS)	Dança Licenciatura	- Laboratório de Danças Folclóricas - Corpo, Dança e Brasilidade - Folclore na Escola
UFRN - Universidade Federal do Rio Grande do Norte (RN)	Dança Bacharelado e	- Práticas Educativas em Dança Popular

	licenciatura	
UFPE - Universidade Federal de Pernambuco (PE)	Dança Licenciatura	- Danças Tradicionais do Nordeste 1 e 2
UFRGS - Universidade Federal do Rio Grande do Sul (RS)	Dança Licenciatura	- Estudos em Danças Populares I e II
UFC - Universidade Federal do Ceará (CE)	Dança Licenciatura e Bacharelado	- Estudos de Poéticas Populares
UESB – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (BA)	Dança Licenciatura	- Expressões Dramáticas da Cultura Popular na Arte Brasileira - Estudos Étnico-raciais - Danças do Brasil - Dança Afro
FEFD - Universidade Federal de Goiás (GO)	Dança Licenciatura	- Fundamentos das Danças Populares Brasileiras
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Goiás (GO)	Dança Licenciatura	- Ateliê de criação em Dança V - Danças populares
Universidade Federal de Minas Gerais (MG)	Dança Licenciatura	- Danças Populares Brasileiras I - Danças Populares Brasileiras II: Composições Coreográficas - Danças Populares Brasileiras III: Folclore e Educação
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Brasília (DF)	Dança Licenciatura	- Danças do Brasil
Universidade Federal de Santa Maria (RS)	Dança Licenciatura e Bacharelado	- Danças do Brasil I, II, III e IV

Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul (MS)	Dança Licenciatura	- Danças brasileiras
Universidade Federal de Uberlândia (MG)	Dança Bacharelado	Não apresenta componente curricular específico para esta temática.
Universidade Regional de Blumenau – FURB (SC)	Dança Licenciatura	- Teoria e Prática pedagógica das danças folclóricas - Teoria e Prática pedagógica das danças populares brasileiras

Fonte: INEP, e-Mec e matrizes curriculares dos cursos

Os quadros apresentados retratam um cenário amplo e diverso, que servia, e ainda serve, para reforçar a necessidade de criação e ampliação de espaços de discussões, reflexões, debates e produção de conhecimento científico e artístico associados às distintas matrizes de cultura popular em nosso país. O volume de cursos de graduação que abordam as danças populares e folclóricas em suas diferentes vertentes é bastante significativo; e oriundo deste movimento é/e ainda será crescente a produções de trabalhos acadêmicos em torno do tema por meio de projetos de iniciação científica, trabalhos de conclusão de curso, etc.

Para Ascelrad (2016, p.120), essas disciplinas têm como objetivo promover “a reflexão e prática da relação dança, corpo e cultura, por meio de observação, registro e aprendizado de diferentes danças, de modo a estimular o aluno na construção para sua experimentação, improvisação e composição em dança”. Na opinião desta autora, foi no mesmo período que aconteceu a criação da maioria dos cursos de dança no Brasil que se iniciou uma política de valorização e reconhecimento das formas de expressões tradicionais por meio de sua patrimonialização.

Vale mencionar ainda que é perceptível que a pós-graduação também tem gerado um contingente cada vez maior de produções em torno das danças populares (e seus desdobramentos/atravessamentos, especialmente na contemporaneidade), o que colabora para a necessidade de fortalecimento dos nichos respectivos nichos de pesquisa e difusão de conhecimento e também justifica a existência do Comitê Temático “Dança e(m) Cultura: poéticas populares, tradicionais, folclóricas, étnicas e outros atravessamentos”.

3173

3. A trajetória do Comitê no triênio 2019-2020-2021

O primeiro ano de existência e funcionamento no 6º Encontro Científico da ANDA (2019) reuniu pesquisadores provenientes de universidades de 12 (doze) estados brasileiros: Amazonas, Bahia, Ceará, Maranhão, Minas Gerais, Goiás, Paraíba, Pernambuco, Rio de Janeiro, Rio Grande do Norte, Rio Grande do Sul e Santa Catarina, contemplando todas as regiões do país. O evento aconteceu entre os dias 4, 5 e 6 de junho na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. Teve 12 trabalhos aprovados para apresentação oral, 11 painéis e 17 ouvintes.

O tema articulador dos trabalhos deste ano foi o ensino de danças populares, tanto nos espaços formais quanto não-formais de ensino, onde foi destacada a importância do reconhecimento das manifestações em seus contextos e, ao mesmo tempo, da potência educativa dos saberes e fazeres tradicionais. Um aspecto importante a ser destacado como eixo presente nas investigações que foram apresentadas e também reforçado pelos participantes é a forte presença e o impacto que as danças populares, folclóricas e étnicas têm nos diferentes níveis escolares da Educação Básica, configurando-se em temáticas e poéticas férteis para o trabalho com arte e dança em tais espaços, inclusive por sua característica de ampla acessibilidade democrática e capacidade singular de articulação com as diferentes áreas e componentes curriculares escolares.

Uma marca importante deste Comitê, desde seu surgimento, tem sido a busca pelo respeito às características fundamentais associadas ao folclore e às culturas populares como o trabalho coletivo, a interdependência e inseparabilidade entre teoria e prática, a valorização dos mestres e das mestras populares, o respeito à construção dos saberes e fazeres empíricos das comunidades, entre outros.

Neste sentido, a programação do Comitê tem envolvido atividades de caráter prático, experimentações coletivas, partilha de danças regionais, confecção de um estandarte anual do Comitê (estandarte é um dos símbolos mais marcantes dos coletivos folclóricos e populares), participação de convidados e convidadas e outras formas de experimentação e socialização de pesquisas e estudos em andamento, não comprometendo-se com formatos tradicionais de eventos científicos, ao mesmo tempo em que se mantém o compromisso com o rigor e qualidade do que é desenvolvido e também publicado.

Em 2019, no 6º Encontro Científico da ANDA, realizado presencialmente na cidade de Salvador (Bahia), foram apresentados neste Comitê os seguintes trabalhos científicos:

- Grupo de Dança do Colégio Marista de Natal: Um Percurso Formativo em Danças Populares, por Artur Martins Garcez;
- Entre Molas, Dobradiças, Alavancas, Espirais e Esferas: Sistema Aberto De Movimentos Para Muganguear, Fazer Pantim e Malassombrar Nas Danças Populares Brasileiras, por Denilson Francisco Das Neves;
- Ninguém solta a mão de ninguém: a ciranda da resistência, por Renata Celina de Moraes Otelo e Daniela Maria Amoroso;
- Danças populares brasileiras e loucura: proposta brincante de pertencimento e singularidade, por Daniela de Melo Gomes;
- Proposta de sistematização das aulas de danças populares, por Marco Aurelio da Cruz Souza;
- A Dança do Boi-Bumbá de Parintins como promotora na valorização da cultura amazônica na Escola Estadual D. Pedro II em Manaus, por Jeanne Chaves de Abreu e Andrew Rogger Azevedo dos Santos;
- O jongo em cena: uma análise das apresentações do grupo Jongo do Tamandaré no Museu Ipiranga do SESC, por Alessandra Santos de Souza;
- Danças folclóricas e o cotidiano escolar: um flerte possível e diverso, por Carmen Anita Hoffmann e Thiago Silva de Amorim Jesus;
- Discutindo a dança enquanto acontecimento cultural na escola no contexto do PIBID Dança da UFRN, por Raphaelly Souza Bezerra e Kenne Felipe Alves Vieira;
- Dança dos Tariano no Contexto Escolar: das práticas educativas à visibilidade da cultura indígena, por Antônio Sandrelle Loureiro Cavalcante;
- Danças afro-brasileiras: uma proposta interdisciplinar para o ensino fundamental II, por Joana Maria Santana Torres, Júlio César do Nascimento de Oliveira, Luslan de Oliveira, Francisca Herculano;
- A robotização de corpos: reflexões de estereótipos de gênero e movimento na dança, por Genildo Gonçalves da Silva;
- Desafios metodológicos para o ensino de danças populares urbanas em escolas da rede básica de ensino, por Taynnã Silva de Oliveira;

Na edição de 2020, o Comitê se fortaleceu e se expandiu quanto ao número de participantes, que passou a ter 42 trabalhos apresentados, reforçando a importância deste comitê como um espaço na divulgação das pesquisas em Danças Populares que representavam seus programas de pós-graduação, cursos de graduação e projetos de pesquisas, além de suas próprias instituições e comunidades.

Há que se destacar que o ano de 2020 foi bastante atípico globalmente, uma vez que fomos assolados por uma Pandemia mundial (Covid-19) que afetou todas as áreas e campos de atuação, obrigando-nos à reinvenção das epistemologias, metodologias e modos de ser/estar/fazer no mundo.

Chamando-nos à atenção para este momento paradigmático global, Ailton Krenak publica “O amanhã não está à venda”, onde traz:

Essa é uma parada para valer. O ritmo de hoje não é o da semana passada nem do ano novo, do verão, de janeiro ou fevereiro. 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. [...] O futuro é aqui e agora, pode não haver o ano que vem. [...] Tomara que não voltemos à normalidade, pois, se voltarmos, é porque não valeu nada a morte de milhares de pessoas no mundo inteiro. (KRENAK, 2020, p.8-9)

Envoltos por este momento, a ANDA decidiu manter a realização do congresso científico com a intenção de reunir as pessoas ao encontro em torno da dança, visando amenizar um pouco o sofrimento do distanciamento e da barbárie que estávamos (e ainda estamos, no momento desta escrita). Entretanto, o congresso, assim como a maioria dos eventos previstos no país, não pôde ser realizado presencialmente, em Salvador, como planejado; necessitando, portanto, reinventar-se e acontecer em formato *on-line*.

Por conta disso, este comitê em seu segundo ano de existência, teve seus encontros realizados remotamente e incluiu em suas linhas de discussão os atravessamentos que a Pandemia causou também no campo das danças populares. Assim, o Comitê passou a adotar aglutinações para conectar os trabalhos inscritos, permitindo a distribuição das produções em quatro grandes eixos temáticos:

- 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.

Em 2020, no 6º Congresso Nacional dos Pesquisadores em Dança da ANDA – 1ª edição virtual, foram apresentados neste Comitê os seguintes trabalhos científicos, vinculados aos eixos acima mencionados:

- Reflexões sobre o tempo e o corpo contidas na *live* das Cirandas de Tarituba, por Mônica Ferreira Luquett e Elaine Aristóteles Moreira;
- O papel da indumentária na Dança do Funk Carioca, por Luana de Paula Pereira, Flavio Alexandre e Luzia Araujo Lyrio;
- Viva a cultura popular, viva o Boi de Parintins: estudos sobre o Boi-Bumbá na Escola Municipal Professora Zeneide Igino de Moura, por Kenne Alves e Flavia Luana;
- A ação de extensão do projeto Folclorando em uma escola do Rio de Janeiro – a experiência de um aluno-bolsista residente, por Willyang Santana e Rita Alves;
- Uma Análise Semiótica dos Gestos e Movimentos do Espetáculo "KEDACERY" da UATê Cia de Dança, por Ismael Maciel de Menezes Filho;
- O corpo feminino na dança popular e seu processo de resistência e existência na contemporaneidade, por Rita Fátima Alves e Jacqueline Barbosa;
- Dança e Lendas Amazônicas num Contexto Escolar, por Monica da Silva Souza;
- Pedagogias de um Corpo Brincante: memórias e experiências como fundamentos de base, por Juliana Bittencourt Manhães;
- À procura dos fios e conexões que entrelaçam: das manifestações tradicionais às práticas de formação em dança, por Tainá Dias de Moraes Barreto;
- Rodar para bem endoidar: sobre ler o que não se escreve, por Daniela de Melo Gomes e Igor Fagundes;
- Frevo na Escola: uma pesquisa de corpo e dança-educação, por Lyane Cavalcante e Juliana Bittencourt Manhães;
- A Companhia Folclórica do Rio-UFRJ em quarentena: Jongo de casa - desenvolvimento de um processo coreográfico de forma remota, por Frank Wilson Roberto;
- KAÔ - Da Cor Da Terra: reflexões e desafios iniciais no processo criativo em dança – entre resistências e (re)existências, por Thiago Silva de Amorim Jesus, Josiane Franken Corrêa e Manoel Gildo Alves Neto;

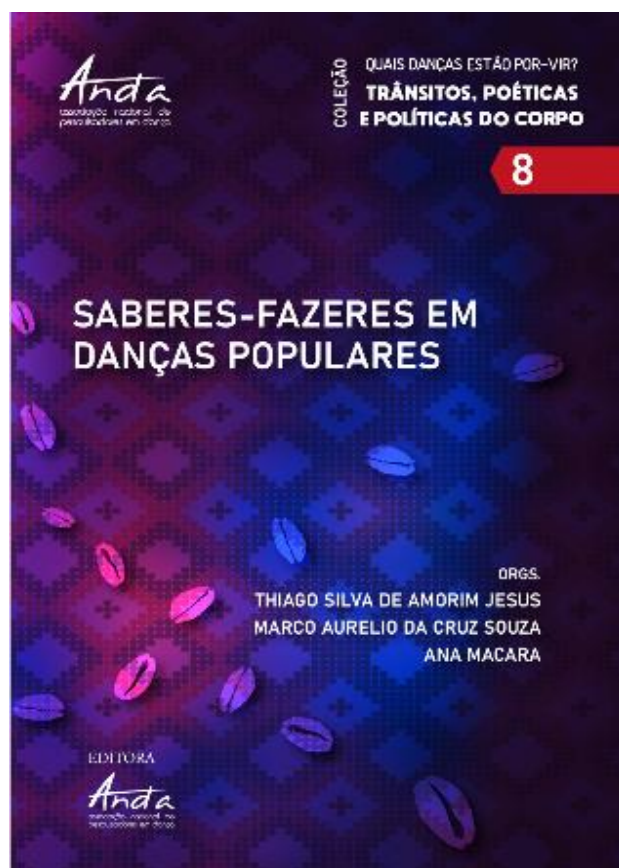
- Roda de lives de mestres populares e a UFRJ, para pronunciar o mundo Pesquisa universitária das danças populares, por Eleonora Gabriel;
- Atotoó – Interditos e Mistérios do negrocorpo: reflexões sobre o processo criativo em vídeo-dança, por Caroline Ribeiro Paz e Thiago Silva de Amorim Jesus;
- A Prática das Danças Populares em aulas on line na Educação Básica, durante a pandemia, por Artur Martins Garcez;
- Dança Espanhola na Universidade Regional de Blumenau - FURB: (re)pensar a dança em tempos de Covid 19, por Marco Aurelio da Cruz Souza e Michele Chaves Sackis;
- Ponto de Cultura Arreda Boi: Perspectivas da Brincadeira do Boi de mamão numa experiência de Política Pública, por Sonia Laiz Vernacci Velloso;
- A escuta do corpo brincante: trajetórias e atravessamentos com a brincadeira do coco, por Susanna Gabriella Costa Sousa;
- Possibilidades de criação em dança: as lendas gaúchas como inspiração, por Carmen Anita Hoffmann;
- O conceito musical de *Tarab* aplicado à Dança do Ventre, por Thais Coelho e Sousa;
- Folclore Amazônico in cena: corpos, movimentos e rizomas dançantes da Lenda do Açaí, por Carlos Adalberto dos Santos Cabral;
- Corpos que são: a Capoeira Regional reverberada em processos criativos em arte, por Lia Gunther Sfoggia;
- “Antes de fazer suas danças, iam fazer os seus agrados”: corpo e ritual na Linha dos Pretos-Velhos de Umbanda, por Jéssica Oliveira de Carvalho e Thiago Silva de Amorim Jesus;
- A Dança-Trabalho dos Corpos que Embarcam, por Circe Macena e Paulo Sérgio de Brito;
- “*Toda la Piel de América*”: desvendando o *Encuentro América Unida* – movimentos iniciais, por Beliza Gonzales Rocha e Thiago Silva de Amorim Jesus;
- Zimba – uma decolonização cultural do Quilombo do Cunai, no Estado do Amapá - um reconhecimento étnico, por Jesse da Cruz e Aqueila Fátima Chagas Barbosa;
- Danças Populares: o lugar de fala das mestras e seus desdobramentos, por Alcinéia Soares dos Santos e Maria de Lurdes Barros da Paixão;
- Diálogos Decoloniais nas Performances e Manifestações Populares, por Pâmela Fogaça Lopes e Carmen Anita Hoffmann;

- Danças Populares Tradicionais em Abordagens Estéticas, Memórias e Intensões Políticas, por Maria de Lourdes Macena de Souza;
- Estéticas Performativas das Mulheres do Samba de Roda, por Clecia Maria de Queiroz;
- Poéticas Autoetnográficas em Performance Arte, por Bruna Leticia Potrich e Gisela Reis Biancalana;
- Dançar e fazer guerra: a luta das danças populares e tradicionais brasileiras ontem e hoje, por Maria Acselrad;
- Engenhos, Rapadura & Currículo: a presença das manifestações indígenas e afro-brasileiras na formação em dança, por Denny Neves;
- Dança do Ventre Rizomática: Intermezzo entre Orientalismo, Transnacionalidade, Intermedialidade e Feminismo, por Maria Beatriz Ferreira Vasconcelos e Carmen Paternostro Schaffner;
- O Distúrbio do Método: René Descartes vem sambar com Zé Pelintra, por Igor Fagundes;
- A Dança do Corpo Negro que ecoa do Batuque do Samba, por Amanda Souza e Larissa Kelly;
- Conectar, Inspirar e Impressionar: Festival Internacional de Hip Hop e fomento da comunidade dançante juvenil, por Adrielle Aurelina Paulino da Silva e Adria Paulino Silva;
- Projeto FILOMOVE. Filosofias do Corpo e Danças Populares Latino-Americanas, por Natacha Muriel López Gallucci;

Também é importante registrar que esta edição (2020) contou com uma palestra de abertura das atividades do Comitê, proferida por uma pesquisa e artista internacional, a Maestra Monica Mercado, Diretora da Compañía Nacional de Danza Folclórica HERENCIA VIVA (Colômbia), que nos brindou com o tema “*Entre lo tradicional y lo escénico: performing la danza folclórica colombiana*” (Entre o tradicional e o cênico: performing a dança folclórica colombiana).

Uma síntese do Comitê Temático Dança e(m) Cultura: poéticas populares, tradicionais, folclóricas, étnicas e outros atravessamentos resultou na produção e publicação Saberes-Fazeres em Danças Populares, publicado no final de 2020, obra que compõe “um conjunto vasto e diverso da pesquisa contemporânea em danças

populares que está sendo produzida no Brasil atualmente, em diferentes universidades e institutos” (JESUS; SOUZA, MACARA, 2020, p. 25)



Print da Capa do Livro “Saberes-Fazeres em Danças Populares” (2020)¹

Organizado pelo Prof. Dr. Thiago Silva de Amorim Jesus (UFPel - Brasil), pelo Prof. Dr. Marco Aurélio Cruz Souza (FURB - Brasil) e pela Prof.^a Dr.^a Ana Macara (Universidade de Lisboa - Portugal), a obra, lançada em 2020, tem 491 páginas e integra a Coleção “Quais danças estão por vir? Trânsitos, poéticas e políticas do corpo” (Livro 8), publicada pela Editora ANDA.

O livro encontra-se em formato digital (*e-book*) para download gratuito e configura-se como uma importante contribuição para os estudos em danças populares, sobretudo no Brasil. Segundo preconiza a referida obra:

Entendendo a importância de (re)conhecer e valorizar os saberes-fazeres provenientes dos contextos associados e atravessados pelas culturas populares, o Comitê configura-se como um espaço em construção 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

¹ Disponível gratuitamente para download em: <https://portalanda.org.br/publicacoes/>

interesse para a investigação científica, mas que deve render os devidos méritos e agradecimentos aos seus sabedores-fazedores das comunidades originais. (JESUS; SOUZA, MACARA, 2020, p.23)

Já em 2021, no seu terceiro ano de existência, o comitê integrou o 6º Congresso Nacional dos Pesquisadores em Dança da ANDA em sua 2ª edição virtual, também realizado em formato *on-line*. Nesta edição, a abertura das atividades do Comitê aconteceu com a realização de uma Conferência Dançada, ministrada pela artista, pesquisadora e educadora, Profª. Drª. Juliana Manhães (UNIRIO) e que teve como temática “Frestas Brincantes: corpo-natureza em conexão com o tempo presente”.

Neste ano, o Comitê distribuiu os trabalhos em cinco salas virtuais simultâneas, com uma dinâmica de trabalho desenvolvida a partir de um planejamento em conjunto realizado previamente e que contou com a participação de cinco professoras doutoras convidadas, integrantes do Comitê, que atuaram como mediadoras de cada uma das salas específicas: Profª. Drª. Eleonora Gabriel (UFRJ) - Sala Ciranda; Profª. Drª. Carmen Hoffmann (UFPEL) - Sala Chimarrita-Balão; Profª. Drª. Maria de Lourdes Macena (IFCE) - Sala Côco-de-Roda; Profª. Drª. Juliana Manhães (UNIRIO) - Sala Congada; e Profª. Drª. Maria Acselrad (UFPE) - Sala Caboclinhos.

Em 2021, foram aprovados para o Comitê Temático “Dança e(m) Cultura: poéticas populares, tradicionais, folclóricas, étnicas e outros atravessamentos” os seguintes trabalhos:

- Eixos compartilhados na tessitura dos processos de aprendizagem do Fandango Caiçara, por Roberto Gomes;
- Projetos artísticos no ambiente escolar: aprendizagens e transformações nos giros da ciranda, por Jamille Machado e Tatiana Damasceno;
- Metodologias adaptadas ao ensino remoto – como as telinhas viram danças populares na EEFD, por Frank Wilson Roberto;
- Jongo-Funk: decolonialidade e tradições de matrizes africanas no ensino da arte, por Yasmin de Andrade;
- Em casa um cantinho escondido de memória vira dança, por Eleonora Gabriel;
- Nos passos do grupo sarandeiros: 40 anos de história, por Júlia Braga Nascimento, Palloma Pereira Santos e Gustavo Pereira Côrtes;

- Sem mar, sem lugar, sem mestre: meu corpo como o território que a Cana Verde do Ceará habita, por Maria de Lourdes Macena de Souza;
- Microfeminilidades no corpo que dança: saias, rizomas e devires, por Carlos Adalberto dos Santos Cabral;
- O lugar de fala das mestras: espaços de experiência social, temporal, simbólica e de resistência artística, por Alcinéia Soares dos Santos e Maria de Lourdes Barros da Paixão;
- Baque Mulher: um rebuceteio que bate maracatu em Joinville/SC, por Jessé Cruz;
- Dimensões comunicacionais e perceptivas do *Tarab* na Dança do Ventre, por Thais Coêlho e Sousa;
- Orientalismo e antropofagia: estratégias para descolonização da dança do ventre, por Maria Beatriz Ferreira Vasconcelos e Carmen Paternostro Schaffner;
- Entre lanças e flechas - novas guerras, antigas batalhas e fantasias resguardadas, por Maria Acselrad e Rayana Cavalcanti de Santana;
- Re-cria-ção: poéticas do corpo na relação entre a dança indiana e a Umbanda, por Cassiana Rodrigues Santana, Marília Soares;
- Travessia: Relatos de um percurso poético para construção da série “Memórias Brincantes”, por Izaura Lila Ribeiro;
- Estratégias artísticas em um processo de criação de etnoperformance inspirada no Encuentro América Unida, por Beliza Gonzales Rocha;
- Interseções entre dança e música no coco de roda, na festa da comunidade do Ipiranga, por Sílvia Azevedo, Katiusca Lamara dos Santos Barbosa;
- Onde ela foi parar? – videodança, política cultural e ausência no bairro Mucuripe/CE, por Circe Macena e Rony Marques;
- A indumentária no corpo que samba na Roda do Recôncavo Baiano, por Clécia Maria de Queiroz;
- Saberes étnicos e populares como Filosofia e(m) Dança: o projeto Macumbança, por Igor Fagundes;
- Projeto FOLK-COVID: diagnóstico internacional sobre os impactos da Pandemia do Covid-19 em Contextos Folclóricos, por Carmen Hoffmann, Felipi dos Santos Corrêa e Stefanie Müller;
- A gramática do samba-de-gafieira: um mapa de padrões estruturais para as danças de salão, por Luiz Naveda, Bruno Moreira;

- A dança na mídia e a re-nov(ação) das justificativas de exclusão de danças populares do tempo presente na rede básica de ensino público, por Taynnã Oliveira;
- Quadrilha junina no contexto do RN: gênero e sexualidade, pautas levantadas no âmbito da manifestação popular, por Douglas Barros e Marcílio de Oliveira;
- Produção e construção de saberes nas relações corpo-arte-educação através das culturas populares, por Rita Fátima Alves, Deivison Garcia Braga;
- A Dança do Boi-Bumbá Tradicional de Parintins: o registro sob olhar do sistema Laban/Bartenieff de análise do movimento, por Mônica da Silva Souza;
- Danças Populares em Casa: reflexões de uma bailarina sobre processo de criação durante a Pandemia, por Natiele Meirelles Martins;
- Reflexões iniciais sobre a atuação profissional do coreógrafo no meio tradicionalista gaúcho, por Ederson Zaneti Vergana;
- A dança do Tatu com Volta no Meio e suas transformações estéticas: uma investigação sobre o conceito de tradição na estética das danças tradicionais gaúchas, por
- Frevolé, por Mônica Ferreira Luquett, Cláudia Fragale;
- A dança no processo Ritual Baniwa, por Iasmine Orleans Monteiro, Yara dos Santos Costa Passos;
- O movimento das saias nos corpos dançantes da cultura popular tradicional, por Lorennys Beatriz Pérez Pérez, Elaine Aristóteles Moreira, Mônica Ferreira Luquett;
- Níveis de aptidão física de bailarinos amadores do “Conjunto de Folclore Internacional Os Gaúchos”: um estudo de caso, por Giulia Milanez.

Foram adotadas três questões disparadoras para o trabalho de socialização das pesquisas em cada sala, que são: 1) Quais estratégias de sobrevivência estes coletivos estão adotando/pensando (mestres/mestras, grupos, coletivos, associações, etc...)?; 2) Quais são as nossas inquietações, perguntas e desejos atualmente enquanto CT?; e, 3) Que danças e pesquisas (populares, étnicas, folclóricas, tradicionais, etc...) poderão compor o nosso por-vir?

É necessário destacar a importância da participação das professoras convidadas no planejamento prévio das atividades do Comitê, compondo uma adesão realmente coletiva e compartilhada, assim como a participação das e dos diferentes pesquisadoras e pesquisadores que vem participando e contribuindo com a construção deste espaço de pesquisa em Danças Populares no Brasil.

Durante os três anos de atividades do Comitê, foram realizadas duas ações importantes e que servem como mote de caracterização do grupo das pessoas pesquisadoras em danças populares que vem participando e contribuindo na consolidação deste espaço que são a confecção de um estandarte representativo do grupo e a homenagem aos mestres e mestras de culturas populares, folclóricas e tradicionais. O estandarte, que é um símbolo bastante importante nestes contextos e serve para identificar entidades, coletivos e agremiações como escolas de samba, grupos de jongueiros, coletivos étnicos em geral, quadrilhas, etc. Foi produzido coletivamente em formato físico (em 2019, no evento presencial, em Salvador) e em formato digital (nas edições de 2020 e 2021, quando ocorreram os eventos *on-line*). A Homenagem aos Mestres e Mestras Populares é uma iniciativa que surgiu dentro dos trabalhos reflexivos do Comitê e vem sendo recorrentemente praticada a cada ano, quando são lembrados diferentes Mestres e Mestras de culturas populares e saberes e fazeres tradicionais de todas as regiões do nosso país, que merecem ser destacados e exaltados, em vida e/ou em memória, pela importante contribuição que exercem ou exerceram em suas comunidades. Estas duas iniciativas têm se configurado como gestos habituais e simbólicos deste grupo que compõe o referido Comitê em prol da causa da Cultura Popular Brasileira.

4. Reflexões e encaminhamentos: o futuro do CT

Ao final do ciclo inicial de existência do Comitê Temático “Dança e(m) Cultura: poéticas populares, tradicionais, folclóricas, étnicas e outros atravessamentos” (2019 a 2021), os pesquisadores e as pesquisadoras participantes reuniram-se para refletir e projetar os interesses do grupo para o próximo ciclo que se inicia (2021 a 2023)².

A partir das reflexões estabelecidas, foram aglutinados alguns interesses que se configuram como possibilidades de encaminhamento a serem projetados neste período vindouro, dentre os quais destacamos alguns a seguir:

- construção/manutenção de um formato do CT que permita manter várias salas com temáticas afins, nas quais graduandos e pós-graduandos possam interagir, assim como assegurar a presença de mestres e mestras populares nos

² O Comitê foi aprovado na última assembleia da Associação Nacional dos Pesquisadores em Dança, realizada em Junho de 2021, para realização de atividades no próximo biênio, juntamente com os demais comitês.

encontros do Comitê a cada ano, de acordo com cada região em que forem acontecer os eventos presenciais;

- realização de um evento preparatório, tal qual uma pré-conferência *on line* com formato que permita uma preparação para o Congresso da ANDA e que pode incluir oficinas e parcerias com projetos de diferentes lugares do Brasil;
- realização de *lives* periódicas em que cada grupo ou instituição parceira possa colaborar com temáticas associadas aos interesses do Comitê;
- busca por parcerias em eventos e ações com universidades e instituições em confluência com a ANDA e o CT;
- estudo sobre possibilidade de formatos híbridos de participação e apresentação, mesmo após o retorno das atividades e eventos presenciais;
- projeção/criação de momentos para a prática de danças populares, para além dos trabalhos teóricos;
- criação de espaços de partilha de materiais entre os e as pesquisadoras e os pesquisadores do Comitê, assim como socialização dos contatos;
- manutenção de homenagem dos mestres e mestras populares;
- recomendação do movimento Encontro de Saberes junto às universidades parceiras;
- incentivo ao oferecimento dos títulos de Honoris Causa e Notório Saber a Mestres e Mestras Populares;
- apoio ao Movimento (RE)volta MINC;
- criação de um documento direcionado para cursos de educação básica à educação superior sobre a inserção das temáticas folclóricas e populares nos currículos e planos; e
- avanço e consolidação de uma relação dialógica entre o conhecimento acadêmico e os saberes orais advindos de tradições ancestrais, contemplando a cultura de povos originários, indígenas, quilombolas, povos do terreiro, ribeirinhos, entre outros, a fim de reconhecer a magnitude de referências artísticas e culturais não eurocêntricas, não hegemônicas, não canônicas nas diferentes linhas e espaços de atuação dos pesquisadores e das pesquisadoras do Comitê Temático.

Destacamos que, durante os diferentes momentos de atividades do Comitê Temático, foi e tem sido bastante enriquecedor e plural o momento de encontro, representando a diversidade cultural da qual somos constituídos em

3185

termos de danças populares no Brasil. Cabe destacar, assim, o entendimento sobre o valor das experiências práticas no campo da cultura popular como modo de reconhecimento de tais poéticas no âmbito do corpo e do gesto.

Em seu primeiro ano de existência, ainda na modalidade presencial, foram propostas diversas atividades e vivências práticas e de fruição, permitindo aos participantes (e outros interessados que circulavam pelo evento e acabaram se integrando ao grupo) conhecer melhor as pesquisas dos colegas investigadores e também experimentando em seus próprios corpos os conceitos e epistemologias populares. Consideramos fundamental a manutenção destas experiências, uma vez que as vivências práticas em torno do corpo popular e brincador reforçam a compreensão da prática enquanto pesquisa.

Por fim, trazemos apontamentos realizados em conjunto pelo coletivo do CT que reforçam a necessidade de existência, manutenção e ampliação do mesmo, em que pese destacar:

- a importância da criação do Comitê Temático Dança e(m) Cultura: poéticas populares, tradicionais, folclóricas, étnicas e outros atravessamentos dentro da Associação Nacional dos Pesquisadores em Dança do Brasil – ANDA, de forma inaugural, dando visibilidade e reconhecimento a tais temáticas no campo da dança;
- assim como o próprio CT, a importância de criação do Comitê Temático Dança e Diásporas Negras, pelos mesmos motivos;
- a necessidade do debate em torno das danças populares, folclóricas, étnicas, parafolclóricas, estilizadas, de projeção, de matriz cultural, de modo a refletir e atualizar tais conceitos no cenário da contemporaneidade;
- o valor intrinsecamente educativo das manifestações populares e a grande presença destas poéticas no contexto da escola, especialmente, mas também em outros espaços educativos de característica não-formal, reforçando a pedagogia do popular e ainda a presença da dança na escola, muito considerada por meio das danças populares/folclóricas;
- o crescente paradigma relacional da espetacularização versus a mercantilização de muitas danças, festas, folguedos e manifestações populares, entendido, entre outras coisas, também como estratégia de sobrevivência e divulgação das manifestações, caminho este que possivelmente não tem volta, dado o cenário que presenciamos atualmente;

- o êxito na metodologia debatida, escolhida e desenvolvida coletivamente pela coordenação do Comitê Temático, juntamente com os demais participantes, a qual permitiu equalizar a qualidade do tempo com a qualidade das discussões, bem como criar estratégias positivas para integrar o grupo e ao mesmo tempo (re)conhecer e valorizar cada pesquisa apresentada e cada pesquisador e pesquisadora;
- a potência das danças populares como poética que se presta como articuladora temática e reflexiva para diferentes discussões da pauta contemporânea como os estudos de gênero, de raça e etnia, de identidade, de espetáculo, de mídia, de política cultural, de mercado, de internet e redes sociais, de ensino e educação, de cena e criação, entre muitos outros; e
- a necessidade de continuidade das atividades do CT, de modo a cumprir um papel importante de existência, visibilização, ampliação e fortalecimento do debate com vistas à consolidação do mesmo nos próximos anos, seja no aprofundamento de pesquisas, criação de redes de cooperação e trabalho entre pesquisadores e instituições e mesmo a manutenção da bandeira popular como estandarte político necessário para a arte, a dança e a cultura em nosso país.

Na condição de coordenadores do Comitê Temático “Dança e(m) Cultura: poéticas populares, tradicionais, folclóricas, étnicas e outros atravessamentos”, cabe a nós registrar que foi e tem sido uma grande responsabilidade e, ao mesmo tempo, satisfação de estarmos juntos construindo este espaço com estes e estas colegas. Fica o nosso agradecimento pela qualidade e relevância do trabalho coletivo que está sendo construído e realizado por cada uma e cada um que viveu este Comitê ao longo do primeiro triênio e que viverá o ciclo que agora se inicia.

Viva o Folclore! Viva às Culturas Populares! Muito obrigado a todos!

Thiago Silva de Amorim Jesus
UFPel

thiago.amorim@ufpel.edu.br

Professor no Curso de Dança-Licenciatura e no Programa de Pós-Graduação em História (UFPel). Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem (UNISUL) e Licenciado em Dança (Unicruz). Vice-Líder do Grupo de Pesquisa ÔMEGA-Observatório de Memória, Educação, Gesto e Arte (UFPel/CNPq). Diretor da Abambaé Cia de Danças Brasileiras.

Marco Aurelio da Cruz Souza
FURB

marcoaurelio.souzamarco@gmail.com

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”.

Referências

ACSELRAD, M. Dançar no mundo, dançar o mundo: a peleja das danças populares e tradicionais contra o Estado. In: Instituto Festival de dança de Joinville e Thereza Rocha (Orgs.). **Graduações em dança no Brasil: o que será que será?** Joinville: Nova Letra, 2016. 412 p.

KRENAK, Ailton. **O amanhã não está à venda**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

SILVA, Thiago de Amorim Jesus; SOUZA, Marco Aurélio da Cruz; MACARA, Ana. **Saberes-fazer em danças populares**. Salvador: ANDA Editora, 2020.

PORTAL ANDA. Site da Associação Nacional dos Pesquisadores em Dança. 2021. Disponível em: < <https://portalanda.org.br/> > Acessado em: 02 Ago 2021.

O lugar de fala das mestras: espaços de experiência social, temporal, simbólica e de resistência artística

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

Dança e(m) Cultura poéticas populares, tradicionais, folclóricas, étnicas e outros
atravessamentos

Resumo: O presente estudo aborda o protagonismo de mulheres que ocupam o papel de mestras das Danças Populares a partir do seu lugar de fala. Trata-se de uma pesquisa embrionária de mestrado, que objetiva evidenciar o ativismo das mestras. Essa pesquisa tem caráter exploratório, envolvendo levantamento bibliográfico e análise de exemplo prático. Espera-se fomentar o debate a favor da assunção de mulheres ao posto de mestras e sublinhar suas contribuições ao empoderamento feminino, em sua dimensão social, política e cultural. Para ilustrar a intervenção dessas mestras nas suas comunidades, são apresentados os trabalhos das Mestras de Nação de Maracatu de Baque Virado, Joana e Karen de Recife (PE) e das Mestras de Capoeira Angola, Janja e Paulinha de Salvador (BA). Nesta perspectiva, é importante alargar os espaços das mulheres nessas manifestações, bem como enaltecer a transmutação do corpo brincante em corpo político, em prol da luta contra as desigualdades de gênero.

Palavras-chave: DANÇAS POPULARES. MESTRAS. SEXISMO. LUGAR DE FALA.

The place of speech of the masters: spaces of social, temporal, symbolic experience and artistic resistance

Abstract: The present study approaches the protagonism of women who occupy the role of popular dance mestras from the point of view of their place of speech. This is an embryonic master's research, which aims to highlight the activism of the masters, with an exploratory character, involving bibliographic research and analysis of a practical example. It is expected to foster the debate in favor of women assuming the position of masters and to underline their contributions to female empowerment, in its social, political, and cultural dimensions. To illustrate the intervention of these mestras in their communities, the work of Maracatu Nação mestras Joana and Karen from Recife (PE) and Capoeira Angola masters Janja and Paulinha from Salvador (BA) are presented. From this perspective, it is important to widen the spaces for women in these manifestations, as well as to praise the transmutation of the playing body into a political body, in favor of the fight against gender inequalities.

Keywords: POPULAR DANCES. MASTERS. SEXISM. PLACE TO SPEAK.

1. Questões de Gênero x Lugar de Fala

O presente estudo aborda o protagonismo de mulheres que ocupam o papel de mestras da cultura popular, sobretudo nas Danças, com ênfase no seu lugar de fala. Trata-se de uma pesquisa embrionária de mestrado que problematiza o número reduzido de mestras na liderança dos grupos artísticos da cultura popular. O estudo ora proposto enfatiza a contribuição das mestras no empoderamento feminino, dentro dos folguedos¹ e demais manifestações culturais que envolvem a dança. Assim como, nas demais instituições sociais onde as relações de poder têm sido explicadas a partir do patriarcado, há fortes indícios de que esse fenômeno seja a razão que faz prevalecer a figura dos mestres em detrimento das mestras. Esse sistema social de dominação masculina sobre as mulheres, se estrutura de modo determinante na distribuição desigual do exercício do poder feminino.

[...] 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)

A abordagem metodológica tem como base a pesquisa de caráter exploratório, levantamento bibliográfico e análise de exemplo prático. Espera-se com essa pesquisa fomentar a luta contra a opressão de gênero dentro desse *locus*, reconfigurando-os como espaço de insurgência. Nesse alcance, entender como a participação feminina em manifestações dançantes da cultura popular, como Maracatu de Baque Virado² e Capoeira Angola³, assim como nas demais esferas

¹ Atividade ritual que se expressa como manifestação coletiva composta de elementos dramático, musical e coreográfico. Em geral, organiza-se ao longo de reuniões periódicas para os ensaios dos integrantes, que são mais ou menos constantes. A divisão de trabalho e a hierarquia interna dos grupos exigem certa permanência, contribuindo para a manutenção de um padrão básico. O folguedo integra dimensões festivas, musicais, estéticas e dramáticas. O componente dramático, nem sempre explicitamente encenado, é sempre identificável nos trajes especiais, na organização de danças, cantorias, embaixadas, cortejos e na existência de personagens. As apresentações ocorrem em ruas e praças públicas, ou em terreiros e estádios, especialmente nos dias de festas do calendário litúrgico ou profano. Disponível em: <<http://www.cnfcp.gov.br/>>. Acesso em 06 de Dez. 2020.

² O brinquedo, ou folguedo, é praticado por grupos chamados *nações*, e tem como período principal de sua festa o carnaval. Ainda que todas as nações de maracatu tenham ritmo, dança e certas estruturas e referências comuns, cada uma tem nuances específicas em sua música, passos, versos, referencial simbólico, formas de organização e liderança, presença de concepções espirituais e religiosas. (TSEZANAS, 2010. p.7)

³ Capoeira de ritmo lento e movimentos feitos bem devagar. A roupa exigida pela capoeira estilo angola compõe-se de calça de cor marrom e camiseta amarela com o símbolo do grupo. A roda é muito silenciosa; apenas os cantores cantam; os demais apenas acompanham o jogo.

sociais, se observa o lugar de fala reduzido das mulheres em diferentes contextos da sociedade brasileira.

Com uma presença maciça nessas manifestações dançantes, grande parcela dessas mulheres permanecem por anos ocupando lugares submissos, em alguns casos, sem nunca cogitar promoções a cargos de maior prestígio. Deste modo, é o que se constata relativo às mestras da cultura popular. Algumas delas chegam até a integrar o corpo administrativo das agremiações, na função de coordenadoras ou presidentas, mas em número também reduzido. Sua participação expressiva ainda se resume a brincantes⁴ dos folguedos, como ocorre nos Maracatus. Em se tratando da capoeira, a participação maior das mulheres se dá como alunas dessa manifestação cultural.

Ainda que as mulheres tenham conseguido algumas conquistas, como a de compor a ala de percussão nos Maracatus, e serem promovidas a treinés (quando se é aluno/a, mas já treina outras pessoas) e contramestras na Capoeira, lugares outrora dominados pelo público masculino, há muitas barreiras que dificultam a chegada das mulheres ao posto de mestras dessas manifestações. Uma delas diz respeito à rejeição dos homens que não aceitam ser liderados por mulheres.

Outra questão que merece destaque, se relaciona ao fato de se outorgar às mulheres atividades referentes aos cuidados do lar. Situações que revelam o machismo estrutural que historicamente assola a sociedade brasileira, fruto do padrão de poder vigente cujo sustentáculo é o sistema capitalista e patriarcal que assegura aos homens o papel de dirigentes, portanto, de comandar as mulheres, e a estas cabe a função de execução das tarefas e obediência ao poder patriarcal de comando. “As mulheres são ‘amputadas’, sobretudo, no desenvolvimento e uso da razão e no exercício do poder. Elas são socializadas para desenvolver comportamentos dóceis, cordatas, apaziguadores” (SAFIOTTI, 2004, p. 35).

Esse tipo hierárquico de relação, conhecida como sexismo, atravessa a sociedade como um todo, alcançando as culturas populares e atingindo as mulheres de forma bem semelhante. Como pode ser constatado em premiações para reconhecimento de novos mestres e mestras da cultura popular proposto em editais

⁴ “Brincante: termo difundido em diversas regiões do país que vem sendo reconhecido como uma convenção entre praticantes e pesquisadores dessas danças contemporaneamente. Na prática dessas expressões culturais todos os envolvidos são considerados como dançadores, cantadores, tocadores e se denominam brincantes.” (NEVES, 2016, p. 27).

previstos no Plano Nacional de Cultura (PNC)⁵ que através de Projetos de Lei (PL)⁶ concedem auxílio financeiro a mestres e mestras da Cultura Popular. No 4º Prêmio Mestres da Cultura Popular de Belo Horizonte, dos treze premiados na categoria Rituais/Festejos/Celebrações, onde estão incluídos os grupos tradicionais de Danças Populares, somente quatro mulheres aparecem na lista⁷.

Porém as mulheres ao longo da história tem criado estratégias para driblar essa primazia masculina e romper com suas consequências nefastas. E não se quer aqui se referir ao feminismo hegemônico, movimento filosófico, social e político que surgiu na metade do século XIX, inspirado nos ideais iluministas da Revolução Russa e da Revolução Americana, como expressão da luta pela igualdade de gêneros e participação das mulheres nos espaços de decisão. Muito antes desses eventos, as mulheres já se organizavam com o objetivo de diminuir a opressão de gênero, e através de subterfúgios ocupar espaços que lhes eram proibidos.

Nessa perspectiva, convém citar como se deu a participação das mulheres na capoeira. Estas para fazerem parte das rodas precisavam utilizar-se de pseudônimos, pois estes dificultavam a identificação dessas mulheres. A consequência do uso dos pseudônimos pelas mulheres na capoeira deu origem aos personagens célebres da capoeira da época, vale citá-los: Calça Rala, Satanás, Nega Didi, Maria Para Bonde e Maria 12 Homens, acredita-se que essas mulheres fizeram história na capoeira no passado e no presente. Essas mulheres e outras dessa época foram consideradas socialmente, mulheres masculinizadas, violentas e até perigosas.

[...] Apesar de serem poucos, no final do século XIX e ainda nas primeiras décadas do século XX, encontramos registros da presença das mulheres na capoeiragem, em que participavam de disputas corporais com homens. Maria 12 Homens, Calça Rala, Satanás, Nega Didi, Maria Pára o Bonde, Júlia Fogareira, Maria Homem, Maria Pé no Mato, dentre outras mulheres 'desordeiras', 'valentonas' que tinham 'a pá virada', aparecem na história convivendo no meio da malandragem das rodas da Capoeira, nas brigas de ruas com golpes de navalhas, facas e cacetes, sofriam repressão policial e

⁵ "É um conjunto de princípios, objetivos, diretrizes, estratégias e metas que devem orientar o poder público na formulação de políticas culturais." Disponível em <<https://http://pnc.cultura.gov.br/>>. Acesso em 08 de Maio de 2021.

⁶ Um projeto de lei ou uma proposta de lei é um conjunto de normas que deve submeter-se à tramitação num órgão legislativo com o objetivo de efetivar-se através de uma lei. Os projetos de lei são feitos por membros do próprio órgão legislativo. Disponível em: <<https://www12.senado.leg.br/orcamento/glossario/projeto-de-lei-pl>>. Acesso em 01 jul 2021.

⁷ Prêmio Mestres da Cultura Popular – 4º Prêmio Mestres da Cultura Popular 2020. Disponível em: <<https://bit.ly/2JxtZ3k>> Acesso em: 05 de Dez 2020.

viravam notícias de jornais locais. A imprensa, por sua vez, denunciava o comportamento moral dessas mulheres, com o intuito de repreendê-las a não provocar esses comportamentos nas mulheres da alta sociedade. (BARBOSA, 2005; OLIVEIRA; LEAL, 2009; SOUZA, 2010; MENEZES, 2008 apud FILHO e MURICY, 2016, p.45).

São poucos os estudos a respeito dessas mulheres, o que impede que se possa traçar um perfil e/ou avaliar com precisão a atuação delas no âmbito da Capoeira. Além disso, há uma questão problemática: a atribuição delas a prováveis trejeitos masculinos. No entanto, Filho e Muricy (2016) apontam que:

Elas participavam ativamente da vida urbana em cidades como Salvador, Rio de Janeiro e Belém do Pará, sendo consideradas pela sociedade burguesa como ‘vagabundas’; foram mulheres pobres, despossuídas, que em sua vida privada eram mães, esposas, donas de casa, trabalhadoras e tiveram um papel fundamental na conquista do espaço público. São mulheres negras libertas, fortes, corajosas, que travaram a luta nas ruas, incomodando a (des)ordem pública, no enfrentamento político pela garantia de viver e desfrutar socialmente do labor do seu suor, à custa da repressão policial; vítimas da segregação social, opressão e machismo, faziam o uso de seus corpos para reivindicar e legitimar seu espaço social (BARBOSA, 2005; OLIVEIRA; LEAL, 2009 apud FILHO e MURICY, 2016, p. 45)

Vários exemplos revelam que as mulheres sempre estiveram à frente dos movimentos sociais, de luta e resistência contra o modelo de sociedade machista e patriarcal. Assim, as mulheres ex-escravizadas, diferentemente das mulheres brancas submetidas a domesticidade burguesa, estavam nas ruas como doceiras, quitandeiras, lavadeiras, cozinheiras, prostitutas, escravas de ganho, ou forras e libertas, o que possibilitou a elas aprenderem um código vinculado às ruas, e a criar várias estratégias de sobrevivência, criando canais de comunicação sócio-político, ou seja, se organizando em movimentos sociais.

Foram essas mulheres que transmitiram para suas descendentes do sexo feminino, nominalmente livres, um legado de trabalho duro, perseverança e autossuficiência, um legado de tenacidade, resistência e insistência na igualdade sexual – em resumo, um legado que explicita os parâmetros para uma nova condição da mulher. (DAVIS, 2016, p. 41)

Esse movimento tem sido considerado por algumas pesquisadoras como Thaís Alves Marinho e Rosinalva Correa da Silva Simoni (PUC – Goiás)⁸, como uma categoria conceitual de feminismo, no entendimento de que o embrião das demandas feministas já haviam sido plantadas desde os “feminismos de terreiros” no Brasil. Para Ferreira (2016) trata-se de um feminismo negro situado: localizado e

⁸ Coordenadora e pesquisadora, respectivamente, autoras do Projeto de Pesquisa intitulado Entre ocultações e esquecimentos historiográficos: mulheres negras em Goiás (GO) da Pontifícia Universidade Católica de Goiás. (PUC – Goiás, 2021/1 até 2023/2).

enunciado filosoficamente desde os terreiros, inspirado no conceito de ‘colonialidade do poder’, tal como proposto por Quijano⁹. Essa proposição parte do questionamento do autor a leitura do candomblé enquanto um ‘matriarcado’ que segundo ele seria uma ideia imposta pela agenda feminista eurocêntrica que numa relação regulatória entre a academia e o ‘mundo das práticas’ acaba por abolir uma alternativa negra candomblecista.

O meu argumento central prende-se à percepção de que as teorias feministas [euroamericanas] que lançaram os primeiros olhares ao candomblé-matriarcado [fixando-lhe uma conceituação hoje predominante no ethos acadêmico dos estudos afro-brasileiros] advêm de uma situação epistemológica da mulher radicalmente diferente da posição da mulher negra à sombra do passado escravocrata-colonial. Ao desconsiderarem o contexto da alteridade epistemológica dos terreiros – nomeadamente, o da mulher negra desde o candomblé –, os discursos referentes à emancipação feminina originários do eixo euro-americano correspondem à replicação da ‘colonialidade do poder’ quijaniano (2000). Esta correspondência fica ainda mais evidente ao considerarmos a inclinação brasileira ao modelo civilizatório Europeu, ao início do séc. XX, junto à produção sociológica de estudos que, naquela época, relativizavam o peso da escravidão nas proposições da identidade nacional. (FERREIRA, 2016, p. 165)

Nesta mesma perspectiva, surge o feminismo angoleiro pensado pelo Grupo Nzinga¹⁰ que foi criado pela Mestra Janja¹¹, ao lado da Mestra Paulinha¹² e Mestre Paloca¹³ com a intenção de repensar a presença das mulheres na Capoeira Angola a partir de mudanças na concepção da “tradição” ensejada tanto na prática como na reconstrução do discurso. Essa iniciativa tem influenciado vários grupos e coletivos de capoeiristas, não se restringido às mulheres, que através de organizações coletivas (oficinas, encontros, vivências, festivais) vem pensando nas estratégias de enfrentamento na busca por identificar como o machismo se

⁹ O sociólogo peruano Aníbal Quijano, membro-fundador do grupo Modernidade/Colonialidade — M/C, foi um dos principais pesquisadores do pensamento decolonial. Ao longo de seus 90 anos de idade tornou-se referência da ciências sociais latino-americanas pela conceituação de colonialidade do poder. [...] deixando um legado que se expande para academia e para a política da América Latina. Disponível em < <https://bit.ly/2UdN1AJ> >. Acesso em 29 Jun 2021.

¹⁰ Instituto Nzinga de Estudos da Capoeira Angola e de Tradições Educativas Banto no Brasil (INCAB/Grupo Nzinga) que tem a finalidade de pesquisa e difusão da Capoeira Angola e demais tradições educativas da matriz banto africana a ela vinculada (artigos e monografias sobre Capoeira Angola e suas interfaces educacionais e sociológicas) promoção social educação e anti-racismo. Disponível em: < http://nzinga.org.br/pt-br/instituto_nzinga >. Acesso em 29 Jun 2021.

¹¹ Rosângela Araújo é mestra de capoeira e professora universitária do Departamento de Estudos de Gênero e Feminismo da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia/UFBA. Graduada em História pela Universidade Federal da Bahia/UFBA, possui Mestrado e Doutorado em Educação pela Universidade de São Paulo/USP. É Líder do Grupo de Pesquisa (CNPq) Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre a Mulher/NEIM (UFBA) e pesquisadora do A Cor da Bahia.

¹² Paula Barreto é professora adjunta do departamento de Sociologia na UFBA e mestra no grupo Nzinga

¹³ Paulo Barreto é geógrafo e arte-educador. É mestre no grupo N’zinga.

apresenta e principalmente está se reproduzindo na Capoeira, e assim denunciar o sexismo, de maneira a provocar impacto na estrutura patriarcal dessa manifestação cultural.

A participação das mulheres está associada à construção de outras narrativas com novos sujeitos políticos, reconstruindo as categorias 'mulher' e 'homem', 'feminilidade' e 'masculinidade', não como unidades homogêneas e isoladas. Mestre Janja afirma que o feminismo angoleiro é uma possibilidade de reestruturação, identificação e re-identificação social. Refletir sobre a contribuição dessa prática política é justamente pensar em um feminismo que agregue, como a formação de coletivos entre pessoas, sem binarismos e sexismos, que não isole as mulheres. É uma proposta de feminismo feito junto, com homens e outros sujeitos que não se reconhecem e nem se identificam nos papéis padronizados socialmente e estabelecidos para os comportamentos de ser masculino e ser feminino. (PINHEIRO, 2019, p. 94)

Ambas as categorias de feminismo negro servirão de base de análise para as relações de gênero neste estudo, tendo em vista que seu objetivo se volta para investigar o lugar de fala de mestras de duas manifestações dançantes específicas da Cultura Popular: Maracatu de Baque Virado e Capoeira Angola. Práticas que estabelecem relações de identificação por abranger uma determinada religião (Candomblé), e pelo fato de estarem inseridas em comunidades periféricas, nestas a população é composta majoritariamente por pessoas negras. Assim, essas duas práticas têm a dança como uma de suas expressões representarão as agremiações que em conformidade com o dinamismo da cultura popular se atualizam e se contrapõem ao padrão de poder hegemônico ao incluírem mulheres nos espaços de decisão.

Importante se faz aqui destacar uma demanda implícita ao feminismo negro: o emprego do conceito de Interseccionalidade que foi cunhado por Kerbelê Crenshaw¹⁴ (2002) que traz a compreensão que há particularidades que afetam as mulheres diferentemente, reconhecendo as interconexões entre raça, classe, gênero e sexualidade. Compreensão que se contrapõe a ideia da mulher como sujeito único, idealizada pelo feminismo hegemônico, partindo-se da premissa que

¹⁴ O conceito de interseccionalidade foi sistematizado pela feminista norte-americana Kimberlé Crenshaw, e inaugurado por ela em artigo publicado em 1989, Desmarginalizando a intersecção de raça e sexo: uma crítica feminista negra da doutrina antidiscriminação, teoria feminista e políticas antirracistas. Em 1991, a autora reaplicou o conceito no texto Mapeando as margens: interseccionalidade, políticas de identidade e violência contra mulheres de cor, ao discutir e descrever sobre a localização interseccional das mulheres negras e sua marginalização estrutural. A autora em questão propõe seu uso como uma metodologia a ser utilizada para enfrentar as causas e efeitos da violência contra a mulher nas comunidades negras. Ressaltamos que é um conceito que nasce nas ciências jurídicas, área de formação de Crenshaw. (ASSIS, 2019, p. 19)

mulheres negras por sua condição social têm vivências, experiências e demandas distintas por serem atravessadas pelo racismo.

Os feminismos negros, enquanto movimentos sociais, começam por questionar justamente a categoria mulher como uma unicidade. E fazem isso, principalmente, destacando a categoria raça para demonstrar as diferenças em ser lida como mulher negra em uma sociedade que, para além de ser sexista, é também racista. (ASSIS, 2019, p. 13)

A partir dessa perspectiva feminista, negra e decolonial, buscar-se-á abrir espaço para que as vozes de mestras sejam ouvidas e levadas a sério, ou seja, exerçam seu lugar de fala, aqui entendido como a tomada de consciência do papel dos sujeitos nas lutas, como protagonista ou coadjuvante no âmbito do debate social, destacando as condições sociais em que foi produzido o discurso e como ele está inserido em uma hierarquia de privilégios. As mulheres negras historicamente ocuparam o último degrau na escala de privilégios, ficando atrás do homem negro, da mulher branca e do homem branco respectivamente. “Pensar o lugar de fala seria romper com o silêncio instituído para quem foi subalternizado, um movimento no sentido de romper com a hierarquia, muito bem classificada por Derrida¹⁵ como violenta” (RIBEIRO, 2019, p.89).

Portanto, garantir espaço para que grupos que nunca antes tiveram oportunidade de falar sejam ouvidos é um dos maiores achados da perspectiva do lugar de fala. A ampliação desses lugares para falar e ser ouvido significa, entre outras coisas, a transformação do curso da história já que uma narrativa contada pelos ‘vencedores’ não representa a mesma história vivida por aqueles que foram ‘vencidos’. (ASSIS, 2019, p. 43)

Nas figuras da Mestra Janja (Grupo Nzinga), da Mestra Karen (Nação de Maracatu leão Coroado) e da Mestra Joana (Nação de Maracatu Encanto do Pina e Baque Mulher) que têm suas práticas orientadas pelos fundamentos do candomblé onde é comum a atuação de mulheres nos espaços de poder, problematiza-se o lugar de fala das mestras das Danças Populares como espaços de experiência social, temporal, simbólica e de resistência artística. Ao delinear o caminho por elas traçados para conquistar e se manter nesse espaço outrora restrito aos homens, abre-se brecha para ampliar o debate não apenas em relação a inclusão de

¹⁵ Jacques Derrida (1930-2004) foi o criador da teoria da desconstrução, divulgada inicialmente nos anos 60, uma metodologia que propõe uma análise particular dos textos. O pensador também é tido como um dos grandes intelectuais do pós-estruturalismo. Disponível em: <https://www.ebiografia.com/jacques_derrida/>. Acesso em 27 Jun 2021.

mulheres nos espaços de poder, mas, sobretudo de mulheres atravessadas pelos marcadores sociais (gênero, raça, classe e sexualidade)¹⁶.

Trata-se aqui de situar a contribuição de mestras dessas duas manifestações da cultura popular nas práticas feministas, direcionadas pelas reflexões acerca do papel da mulher negra nas questões de gênero arquitetadas por aquelas que reivindicam tal espaço ao tecer críticas aos feminismos hegemônico, em geral liderados por mulheres brancas de classe média e que consequentemente atendiam os anseios de seus lugares sociais. Neste sentido, entender como essas mulheres têm se apropriado do legado das feministas negras estrangeiras Soujourne Truth, Audre Lorde e Angela Davis, bem como das feministas brasileiras Lélia Gonzales, Beatriz Nascimento, Neuza Santos Souza, Sueli Carneiro, Luiza Bairos e tantas outras que fizeram história na luta contra o sexismo, machismo, misoginia e racismo, ainda que de maneira inconsciente, para emancipar as mulheres de sua comunidade.

O movimento feminista, sobretudo aquele que foi construído a partir do rompimento com a ideia universal da categoria mulher, ou seja, ressignificando categorias diversas de mulheres pela premissa da interseccionalidade – negras, indígenas, latino-americanas e mulheres de cor ou não brancas, entre outras – é que acaba por reestruturar as bases iniciais para o entendimento e aplicabilidade, bem como para a detecção das fissuras e distorções que necessitavam de atenção. Essa concepção é fundamental para pensar as desigualdades por uma perspectiva de gênero, partindo dos lugares sociais das mulheres. (BERTH, 2019, p. 35)

Usar do lugar de mestra da cultura popular para reivindicar a presença feminina nos espaços de poder, também pode influenciar o protagonismo feminino nos demais setores sociais. Enquanto coadjuvantes como corpo brincante¹⁷, costureiras na confecção das indumentárias e artesãs na construção de objetos cênicos, acessórios e ornamentações, as demais integrantes desses grupos podem vislumbrar exercer a função de mestra da cultura popular. Assim, essas mestras podem perceber a necessidade de ampliar o seu campo de atuação nas diferentes esferas da sociedade, sejam elas de ordem política, econômica, religiosa ou

¹⁶ Faz-se necessário esclarecer que embora esse estudo apresente como exemplo prático o trabalho de mestras negras e por consequência se opte por analisar as questões de gênero a partir do feminismo negro, não se pretende eximir da discussão a contribuição das mestras que não se autodeclararam negras, uma vez que elas semelhantemente são atingidas pelos marcadores sociais gênero e classe, aventados pelo conceito de interseccionalidade, já que integram as classes sociais economicamente desfavorecidas.

¹⁷ Apesar desse termo ser designado aos folguedos, neste estudo será estendido à Capoeira, resguardadas suas particularidades, aqui entendida como jogo/luta/dança/ritual.

cultural. Daí resultam dois movimentos positivos: consciência política e consequente empoderamento feminino na sua dimensão social.

É o empoderamento um fator resultante da junção de indivíduos que se reconstróem e desconstróem em um processo contínuo que culmina em empoderamento prático da coletividade, tendo como resposta as transformações sociais que serão desfrutadas por todos e todas. Em outras palavras, se o empoderamento, no seu sentido mais genuíno, visa a estrada para a contraposição fortalecida ao sistema dominante, a movimentação de indivíduos rumo ao empoderamento é bem-vinda, desde que não se desconecte de sua razão coletiva de ser. (BERTH, 2019, p. 37)

As mestras em seu exercício cumprem também a função de líderes comunitárias, estendendo suas ações para além das demandas específicas de seus grupos, trabalhando em prol da diminuição das desigualdades sociais em face dos desmandos do poder público. Emerge destacar o ativismo dessas mulheres, que comumente acumulam outras funções como o de chefes de família e/ou mãe solas, dirigentes de creches e escolas comunitárias, além de prestarem apoio à comunidade como curandeiras/benzedeiras, líderes religiosas ou ainda estão à frente de projetos sociais. Através de sua arte, elas promovem ações a favor das conquistas e garantia de direitos sociais da população dos arredores da sede de seus grupos, com um olhar atento e cuidadoso para a libertação das mulheres do sistema social de opressão.

Acredita-se que o caminho para o empoderamento feminino das mulheres em diferentes contextos sócio-culturais é transformar os espaços de silenciamento em lugar de fala. Fazendo uso do lugar de marginalidade que ocupam na sociedade, para se organizar em prol da emancipação social e assim se transformarem em protagonistas de suas histórias.

As mulheres que conseguem o êxito de se tornarem mestras da cultura popular têm o dever de a partir de suas práticas refazer narrativas, a fim de ressignificar a tradição, questionando suas limitações, para que seu legado não seja apagado como o das primeiras capoeiristas que tiveram suas vozes invizibilizadas. De acordo com Barbosa (2005) esse apagamento dificultou uma descrição mais precisa do desempenho feminino dentro dessa manifestação, antes das décadas de 70. Evoca-se, portanto, um repensar de atitude que viabilize a implicação do corpo brincante com o corpo político.

[...] ser brincante implica também uma ação política e, entre outras características, brincar é um ato constante de resistência e de luta. Isso porque as manifestações oriundas do universo popular orbitam em uma

lógica não apenas diferente, mas divergente da lógica do sistema hegemônico, desde as suas raízes históricas. (MOREIRA, 2015, p. 64-65)

2. Corpo Brincante x Corpo Político

Como define Silva (2010 apud CONRADO, 2004), as Danças Populares, símbolos da linguagem corporal, não são estanques, elas são expressão da contemporaneidade, ou seja, permanecem em constante atualização conforme seus atores e padrão social. Acompanham, portanto, as demandas sociais vigentes e não é diferente quando se trata das questões de gênero, tendo em vista que o patriarcado atinge todas as esferas sociais, inclusive os setores da cultura popular. “Outrossim, entendemos a cultura popular como aquela vivida e criada pelas classes populares tanto na atualidade como no passado” (PAULINO, 2015, p. 261).

Já foi pontuado anteriormente o lugar social das mulheres integrantes das manifestações dançantes do Baque virado e Capoeira Angola que em sua maioria absoluta são compostas e integradas pelas classes populares, majoritariamente formada pela população negra. Para Ribeiro (2019), o lugar social de pessoas negras restringe oportunidades. Circunstância que delibera a necessidade de se organizar ações afirmativas visando dirimir as assimetrias sociais, seja no sentido mais restrito ou em uma amplitude macrosocial. Trata-se, portanto, de demarcar essas agremiações como espaços potentes para a fomentação da luta contra a dominação masculina. Ressaltar o papel das mestras nesse embate é de extrema relevância, em virtude do legado que será transmitido às gerações futuras.

As mulheres integrantes de Maracatu de Baque Virado e Capoeira Angola estão inseridas no cenário do debate feminista, ainda que não se enquadrem como tal, uma vez que são atingidas pelos marcadores sociais de gênero, raça, classe e sexualidade, ou seja, atravessadas pela interseccionalidade, indubitavelmente pela sua condição social como exposto acima. As posturas dessas mulheres diante das problemáticas sociais contemporâneas revelam a consciência cidadã, esta requer um posicionamento político que corresponda às suas demandas sociais. Assim, é mister não ficar de fora do debate, pois a consequência pode ser a validação do lugar de silêncio do subalterno. Barbosa (2005) traz uma demonstração plausível de como a mulher na Capoeira tem se apropriado das teorias feministas para conquistar mais espaços de poder:

3199

Embora o feminismo não seja diretamente responsável pela presença da mulher na Capoeira, ele legitimou a reivindicação de igualdade entre os sexos, deu impulso a vários debates sobre a paridade de gêneros e garantiu novas propostas de vida para as mulheres. [...] (BARBOSA, 2005, p. 14).

"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). Daí a importância de se expandir as atuações dos grupos de cultura popular para além das apresentações artísticas. Considera-se, portanto, a importância dessas mulheres se posicionarem enquanto sujeitos políticos capazes de fomentar a luta contra o sexismo, a favor do empoderamento na condição social. Ressalta-se o ativismo das mestras ao expandir a compreensão da arte, aqui representada pelas Danças Populares, como propulsora de transformações sociais e não apenas como estética.

Entendemos ser uma arte, uma dança, cujo conteúdo, tema e sujeitos expressam suas identidades e leituras de mundo, de forma diferente. Para respeitar uma identificação existente no senso comum, chamaremos aqui de 'Dança Popular', reconhecendo que é uma expressão da contemporaneidade, que se atualiza dia-a-dia conforme seus próprios padrões e autores. (CONRADO, 2004, p. 38)

Essa atitude perpassa pela compreensão do corpo brincante que se relaciona com as questões políticas vigentes se configurando assim como corpo político. Trazendo outra dimensão para a sua condição participante que extrapola os interesses do simples entretenimento, muitas vezes motivado pela vontade de encontrar nesse espaço um subterfúgio diante das mazelas sociais. Uma vez que neste ambiente muitas faces dos problemas sociais se reproduzem, e pelo exposto, acredita-se que o sexismo seja um dos mais expressivos. Sendo este um determinante da condição díspar entre o número de mestras e mestres da Cultura Popular.

Deste modo, há urgência e relevância na militância dessas mulheres que seguem realizando trabalhos nessa perspectiva, ou seja, criando estratégias para se manterem empoderadas de maneira mais tranquila, bem como impulsionar outras mulheres a se rebelarem contra as desigualdades de gênero. Há assim uma reconfiguração no *locus* social das mestras como espaços de militância artística. E são muitos os exemplos pelo Brasil que reafirmam a dinâmica significativa do ativismo dessas mulheres.

A efeito de ilustração aqui será apresentada a Mestra Karen do Maracatu Leão Coroado, o mais antigo em atividade do país, sediado em Olinda. A mestra Karen é a segunda mestra de uma Nação de Maracatu de Baque Virado, o título foi concedido no ano de 2018, dez anos depois de Mestra Joana D'arc da Nação de Maracatu Encanto do Pina, localizado na comunidade do Bode em Recife (PE), ocupar a posição de primeira mulher a comandar uma Nação de Maracatu de Baque Virado. Nesta mesma direção, apresenta-se-á a contribuição da mestra de Capoeira Angola Janja, fundadora do grupo de capoeira denominado Nzinga fundado em São Paulo, com núcleos em Salvador (BA) e demais cidades brasileiras, além de outras no exterior.

A escolha dessas duas manifestações da Cultura Popular se deu por ser expressiva a participação feminina em ambas, embora se constata, que as mulheres ainda ocupam papéis coadjuvantes de rainhas, damas do paço, baianas, catirinas, entre outros personagens no Maracatu, e na Capoeira as mulheres em sua maioria exercem a função de alunas e treinés. Ainda que recentemente tenham conquistado a muito custo o direito de atuarem como batuqueiras no Maracatu e contra-mestras na Capoeira, o alcance à posição de mestra é algo ainda muito restrito. Desde modo, se enaltece as mestras, visando demarcar a importância do trabalho que elas desenvolvem na comunidade como comprovação de sua competência.

Karen Adrielly Aguiar de Souza assumiu titulação de mestra depois da morte de seu pai Mestre Afonso, este ocupou o lugar de seu avô falecido. Carvalho do Jornal digital JC conta que com apenas 18 anos Karen Adrielly causou estranhamento ao assumir a responsabilidade de reger os batuqueiros de uma nação de 157 anos e assim como Mestra Joana, foi rejeitada por muitos deles que se recusaram a regência de uma mulher, muitos insatisfeitos se desligaram do grupo. A Mestra Joana atribui o comportamento descrito ao machismo dentro dessas agremiações.

Porém essa rejeição não a intimidou, permitindo que em 2009, um ano depois de assumir a missão, ela levasse o Encanto do Pina a mudar de categoria, isto é, saiu da categoria B para A. Também criou o Baque Mulher, este um maracatu realizado e executado por mulheres. Dentre as atividades do grupo, ela discute o machismo dentro do maracatu e da comunidade, motivada pela própria experiência e pelos relatos de abusos e de violência doméstica que ouvia no diálogo com as brincantes.

3201

Mestra Joana segue quebrando tabus, a exemplo da ousadia de colocar uma mulher tocando o atabaque, instrumento tradicionalmente reservado ao público masculino. Em sua defesa, Mestra Joana pontuou: “Para os ogans¹⁸ foi a maior ofensa à mulher tocando timbau. Mas antes a alfaia também era proibida para mulheres e agora elas já tocam. Não há mais por que impor esses limites” (CARVALHO, 2020, p. 4). Agindo de forma semelhante a Mestra Joana, Karen segue com o objetivo de transformar a vida dos moradores da sua comunidade: “Estamos com um projeto de ativar a sede como ponto de cultura, fazer um calendário com oficinas, reforço escolar, biblioteca, investir na questão social, ter uma creche. Isso é muito importante para gente.” (CARVALHO, 2020, p. 4)

Pelos relatos de Carvalho (2020) a mais nova Mestra de Nação de Maracatu sentiu um pouco de dificuldade em se reconhecer nessa ocupação, não se percebendo com conhecimento suficiente para ser intitulada pela nação como mestra, mas é incentivada pela mãe que é presidenta do grupo. Ela também conta acerca do machismo que sofreu do seu avô, este dizia que uma mulher nunca estaria à frente de uma nação de maracatu, o que ela outorga a tradição e ao tempo vivido por ele.

A inserção feminina nessa posição tem sido, de certo, polêmica, pois esse lugar ainda é, em sua maioria, ocupado por um homem. Entre as opiniões destacadas, esse fato apresenta diferentes justificativas, e, na maioria, as opiniões são contrárias à participação das mulheres como mestra. Isso indica que se lançar nessa posição representa, antes de tudo, um desafio para a mulher. À luz de uma análise de gênero, isso se explica pelo fato de que a mulher, ao ocupar determinadas posições, desafia as qualidades de gênero nelas investidas. No caso do maracatu nação, ainda que a entrada das mulheres em novas posições represente uma conquista, substituir o homem em papéis que implicam o exercício do poder ou o reconhecimento social significa estar suscetível a processos de tensões. (DOSSIÊ DO MARACATU, 2014, p. 142)

No caso da Capoeira, outra manifestação da Cultura Popular que tem assumido novas nuances e transformações radicais com a ocupação das mulheres nos espaços de poder, a história da Mestra Janja que em 1995 criou o grupo Nzinga, localizado na comunidade Alto da Sereia em Salvador (BA), tem fortalecido a presença feminina nas rodas. Rosângela Araújo, Mestra Janja, que também é

¹⁸ Ogan é a pessoa responsável num terreiro de Candomblé por tocar instrumentos de percussão, que podem ser atabaque ou agogô. Ele não entra em transe e auxilia o babalorixá ou a mãe de santo da casa. O *alagbê* começa o toque e é através do seu desempenho que o orixá executa sua dança, de caça, de guerra. Disponível em: <https://medium.com/revista-bravo/o-mais-antigo-ogan-do-brasil-c46b729c9496>. Acesso em 01 Jul 2021.

professora universitária, se uniu à Mestra Paulinha e ao Mestre Paloca para desenvolver este trabalho. “Este grupo se tornou uma referência para pensar a construção das mulheres como sujeitos políticos, conscientes de sua condição e nas estratégias de combates contra as formas de opressão de raça, sexo e classe (PINHEIRO, 2019, p. 83-84).”

Conforme a autora, o grupo se faz presente em outras cidades brasileiras como Brasília, São Paulo, Rio de Janeiro, bem como em outros países como México, Moçambique, Japão e Alemanha. A escolha do nome Nzinga diz respeito a uma afirmação identitária, no sentido de chamar atenção para o lugar da mulher na capoeira e se relaciona com uma reconstrução de narrativa que direciona o olhar para a condição das mulheres na capoeira. O interesse do grupo está centrado na valorização e preservação dos valores que regem a Capoeira Angola e foi criado em São Paulo, quando Mestra Janja foi realizar curso de pós-graduação.

A pesquisadora aponta como principal destaque do Nzinga o modo pelo qual a tradição é trabalhada no grupo. E informa que na pequena roda as demandas das pautas do feminismo negro e suas representatividades são destacadas. Assim, há um entrecruzamento das linhas de condução dos trabalhos das mestras Janja e Paulinha da Capoeira Angola e das Mestras Joana e Karen do Maracatu, referente ao empoderamento feminino na sua dimensão social. Dimensão importante na luta contra as violências recorrentes que vitimizam as mulheres em virtude das desigualdades de gênero.

Segundo Saffioti (2004), independentemente do nível de profundidade que o sistema patriarcal atinge as instituições, sua natureza continua a mesma. Portanto, é fundamental que as mulheres ao ocuparem esses espaços de poder trabalhem para diminuir seus impactos, pois a submissão das mulheres é o que assegura o reconhecimento do direito patriarcal dos homens na sociedade civil. Abandonar o lugar de subjugadas, subordinadas e escolher o lugar que se deseja ocupar, estar e permanecer à frente de um grupo, perpassa pela conscientização política.

MOREIRA, andressa. **“Brincante é um Estado de Graça”**: Sentidos do Brincar na Cultura Popular. Brasília, 2015. [101f.]. Dissertação (Mestrado em Processos de Desenvolvimento Humano e Saúde), Instituto de Psicologia, Universidade de Brasília, Brasília, 2015.

PAULINO, Thiago. Culturas Populares: trajetória 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.

PINHEIRO, Camila. “Mulher na roda não é pra enfeitar”! A ginga feminista e as mudanças na tradição da capoeira angola. **Caminhos da História**. Unimontes, v. 24, n. 1, p. 82-96, jan-jun 2019.

RIBEIRO, Djamila. **Lugar de fala**. São Paulo: Sueli Carneiro, Pólen, 2019.

SILVA, Igor F. **A Educação Física e as danças populares brasileiras de matriz africana e indígena: reflexões sobre as leis 11.645 e 10.630**. Porto Alegre, 2010.

SAFFIOTI, Heleieth I. B. **Gênero, patriarcado, violência**. 1º ed. SÃO PAULO: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.

Estratégias artísticas em um processo de criação de etnoperformance inspirada no *Encuentro América Unida*¹

Beliza Gonzales Rocha (UFPeI)

Dança e(m) Cultura: poéticas populares, tradicionais, folclóricas, étnicas e outros
atravessamentos

Resumo: Neste texto apresento meu processo criativo e as estratégias artísticas que utilizo no desenvolvimento da pesquisa “*Toda la piel de América en mi piel*”: possibilidades etnoperformativas a partir do *Encuentro América Unida*. Tenho como foco investigar o *Encuentro América Unida*, projeto que envolve o folclore e as artes populares latino-americanas. Ambiente do qual faço parte e que a partir de suas ações procuro refletir sobre a cultura popular na contemporaneidade e sobre o meu papel enquanto artista-pesquisadora atuante nesse universo. Desenvolvo a pesquisa a partir etnografia performativa e do atravessamento entre etnografia, a auto-etnografia e pesquisa da prática artística. Neste texto destaco meu processo criativo e as estratégias artísticas de criação de uma de etnoperformance que se forma impregnada das minhas vivências no *América Unida*. Assim percorro três etapas: (1) produção de significados a partir de presentes que ganhei no *Encuentro*; (2) reconhecimento, aproximação e apropriação de movimentos inspirados e articulados nas diversas danças folclóricas latino-americanas apresentadas no *Encuentro*; (3) laboratório criativo a partir da ideia de dramaturgia da memória. Esse processo de experimentos me conduz para um lugar o qual recorro às memórias e vivências como estímulos criativos e procuro perceber como e de que forma eu me comunico nesse processo individual que se origina de um universo plural e coletivo.

Palavras-chave: PROCESSO DE CRIAÇÃO. ETNOPERFORMANCE. DANÇA FOLCLÓRICA. CULTURA POPULAR. AMÉRICA UNIDA

Abstract: This paper presents my creative process and the artistic strategies that I've used in the development of the research “*Toda la piel de América en mi piel*”: ethno performative possibilities based on *Encuentro América Unida*. My focus is investigating the *Encuentro América Unida*, an artistic, educational and social project that involves folklore and Latin American popular arts. Environment of which I belong and from which I seek to think over contemporary popular culture and on my role as an active artist-researcher within this context. Nowadays, I'm developing this research based on performative ethnography, crossing itself through the ethnography, self-ethnography and research on artistic practice methodologies. In this text, specially, I've highlighted my creative process on elaborating an ethnoperformance that reveals my experiences in *América Unida*'s project in three stages: (1) production of meanings from the souvenirs I received at the *Encuentro*; (2) recognition, approach and appropriation on inspired and articulated movements about different Latin American folk dances performed in the *Encuentro*; (3) creative laboratory based on the idea of memory dramaturgy. This process of experiments

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

leads myself to a symbolic place where I input memories and experiences as creative stimulation, aiming to understand how and in what manner I can communicate this individual process originated from a plural and collective context.

Keywords: CREATIVE PROCESS. ETHNOPERFORMANCE. FOLK DANCE. POPULAR CULTURE. AMÉRICA UNIDA

1. Introdução

Neste trabalho me proponho a apresentar parte do processo criativo e as estratégias artísticas que tenho utilizado no desenvolvimento da pesquisa *“Toda la piel de América en mi piel”: posibilidades etnoperformativas a partir do Encuentro América Unida*². Tal pesquisa está vinculada ao Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas, ao Grupo de Pesquisa OMEGA – Observatório de Memória, Educação, Gesto e Arte, e ao Projeto de Pesquisa Poéticas Populares na Contemporaneidade.

Tenho como foco investigar o *Encuentro Internacional de Folklore y Arte Popular América Unida*³, projeto que envolve o folclore e as artes populares latino-americanas e que promove a realização de um espetáculo de danças folclóricas, oficinas e ações em escolas e projetos sociais. Ambiente do qual faço parte e que a partir de suas ações procuro refletir sobre a cultura popular na contemporaneidade e sobre o meu papel enquanto artista-pesquisadora atuante nesse universo.

O *Encuentro América Unida* acontece anualmente em Ciudad del Plata, no Uruguai e reúne grupos de danças folclóricas de diferentes países latino-americanos. Até 2019, foram realizadas 14 edições que envolveram a participação de artistas de 11 países. A minha aproximação com o projeto, acontece em 2015, quando passo a integrar o elenco da *Abambaé Companhia de Danças Brasileiras*, grupo sediado em Pelotas/RS, e representante brasileiro no *Encuentro*.

Ao desenvolver a pesquisa, me questiono sobre quais as possibilidades poéticas oriundas da experimentação artística inspirada em elementos pluriculturais constituintes do *Encuentro América Unida* para a construção de uma etnoperformance. E para encontrar respostas, procuro refletir e compreender de que modo o meu processo criativo, enquanto artista da cultura popular, se desenvolve afetado pelas vivências e relações que tenho com o *Encuentro América Unida*.

² Pesquisa orientada pelo Prof. Dr. Thiago Silva de Amorim Jesus (PPGAVI – UFPel).

³ Para informações sobre o evento acesse: <https://www.facebook.com/EncuentroAmericaUnida>

Durante a escrita da pesquisa, me desloco por temas que envolvem a arte contemporânea, a cultura popular, as danças folclóricas, a performance e o processo criativo. Trabalho com a ideia de criação de uma etnoperformance, que se constitui da fusão dos elementos culturais vindos do universo do *América Unida*, em conjunto com a minha experiência e vivência neste ambiente.

Neste recorte da pesquisa, concentro-me nas diferentes estratégias artísticas que venho experimentando e que me levaram a compreensão e criação da obra de etnoperformance. Experimentações que envolvem a dança folclórica, a performance, elementos culturais latino americanos e minhas memórias relacionadas a minha participação em três edições do *América Unida*.

2. Desdobramentos Etnometodológicos

A metodologia da pesquisa se constitui a partir da Etnografia Performativa (GRAVINA, 2006, 2010; SANTOS, BIANCALANA, 2017) e se apoia no atravessamento metodológico entre a Etnografia, Auto-etnografia e Pesquisa da Prática Artística (DANTAS, 2007, 2016; FORTIN, 2009). Deste modo, começo a observar o universo do *Encuentro* a partir da minha prática e também dos demais atuantes, considerando as atividades artísticas e aquelas para além da cena.

Em um primeiro momento, a pesquisa se desenvolve sob o aspecto da prática artística e coreográfica, pois começo a investigar o *Encuentro América Unida* voltando o olhar para as danças folclóricas latino-americanas. Envolver-me neste universo enquanto investigadora que observa as ações e o processo criativo que é proposto por outros artistas. E assim trabalho com procedimentos que são característicos da etnografia. Conforme Mônica Dantas:

[...] a maior parte das pesquisas em prática artística apresenta um caráter etnográfico, pois pressupõe um trabalho de observação e descrição de comportamentos humanos, privilegiando o ponto de vista dos participantes. Tais pesquisas se apoiam em dados etnográficos, a saber, dados empíricos que resultam da presença do pesquisador no terreno de prática, mas eles não correspondem, necessariamente, a problemáticas de ordem cultural ou social (DANTAS, 2016, p. 171).

E assim começo a investigar o universo do *América Unida* visando a prática dos artistas atuantes e também a minha prática, pois também faço parte dos artistas que compõem este ambiente. A investigação e a experiência no campo acabam acontecendo ao mesmo tempo e como investigadora, quanto mais me

3208

envolvo e me vejo afetada por este ambiente, me comprometo “como instrumento, objeto e sujeito da investigação” (DANTAS, 2016, p. 171).

E quando percebo esse trânsito entre participação e observação, e me entendo como atuante do universo que estou investigando, percebo que a pesquisa também é conduzida de forma auto-etnográfica. E conforme salienta Sylvie Fortin:

[...] se a pessoa que conduz a investigação é indissociável da produção de pesquisa, porque, então, não observar o observador? Porque não olhar a si mesmo e escrever a partir de sua própria experiência? [...] A auto-etnografia [...] 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, 2009, p. 82-83)

Atuar nesse ambiente me deu indicações para refletir sobre como o *América Unida* me afeta enquanto participante e tem me conduzido a experimentar outras dimensões artísticas na área da dança e da cultura popular. No movimento formado por essa participação-observante (WACQUANT, 2002), me vejo imersa num universo o qual sou atuante e pesquisadora, pois ao mesmo tempo em que tento perceber como se dá a prática dos outros, também busco perceber como se dá a minha prática.

E a partir desse momento, eu, enquanto pesquisadora reconheço-me como foco deste estudo, sendo “o mesmo corpo que cria, vai a campo, escreve e pesquisa” (SANTOS, BIANCALANA, 2017, p. 92). E concordando com o que dizem as pesquisadoras Camila Santos e Gisela Biancalana (2017), a minha pesquisa assume um caráter orgânico e processual, no qual a minha experiência enquanto artista-pesquisadora não se afasta da obra ou dos estudos sobre a obra.

E também começo a perceber os atravessamentos entre a pesquisa etnográfica e a performance, de modo que meu trabalho acaba sendo conduzido sob a forma artística-performativa e também escrita-reflexiva. Sendo que a reflexão parte da pesquisa e cria conhecimento no desenvolvimento de um novo processo criativo.

Percebo que a pesquisa se aproxima da ideia metodológica de pesquisa etnoperformativa, considerando que visio a “performatizar os conceitos antropológicos através da experiência corporal” (GRAVINA, 2010, p. 27), permitindo que a pesquisa etnográfica adquira também dimensões performativas. Sobre a noção de “performance-etnografia”, Heloisa Gravina irá indicar que é um modo de:

explicitar essa performatização de diferentes perspectivas em relação no encontro etnográfico, e o caráter de encenação, no sentido de um enquadramento específico, do próprio texto antropológico. [...] com o termo

“performance” – a um só tempo apresentação e constituição de si através da ação – hifenizado à etnografia, visava também enfatizar a dimensão corporal desse encontro [...] tanto no campo da dança quanto no da antropologia: compreender o processo de construção de conhecimento como uma imbricação contínua das dimensões do intelectual e do sensorial. (GRAVINA, 2010, p. 27)

Convém ressaltar que minha ida a campo aconteceu na 14ª edição do *Encuentro América Unida*, entre os dias 13 e 22 de setembro de 2019. Tive como instrumentos de pesquisa o registro audiovisual, conversas com os participantes e o diário de campo, que ao longo da escrita da dissertação também se tornou meu diário de processo. Nos dias em que estive no *América Unida*, também integrei a equipe de direção artística do espetáculo, participando ativamente de todo o processo de ensaios e criação do espetáculo que foi apresentado ao público naquele ano.

Inicialmente comecei a pesquisa, focada em observar esse processo de criação, que é composto por propostas de danças folclóricas de cada país participante e também por coreografias coletivas, que são criadas nos primeiros dias do *Encuentro* quando todos os artistas já encontram-se reunidos. Porém, ao longo da pesquisa percebo que é necessário ampliar o meu olhar para todo o *Encuentro*, e assim passo a considerar não somente as ações artísticas de criação do espetáculo, mas também as ações extra-cena, como as atividades de integração e o convívio entre os participantes.

Tomo esta decisão, pois começo a entender que o ambiente que se estabelece no América Unida, influencia na construção cênica do espetáculo. Logo, percebo que este mesmo ambiente também se torna influência para a minha criação artística, nas discussões sobre cultura popular e no meu entendimento geral da pesquisa.

3. Estratégias artísticas para a construção de uma etnoperformance

Neste momento, trago para a discussão o meu processo criativo e as estratégias artísticas que estão me encaminham na construção da obra de etnoperformance. Obra que se constrói impregnada das minhas vivências no *América Unida*. Inicio a partir da ideia de um corpo que se forma e se ressignifica com e nas vivências dentro daquele ambiente, que carrega em si a experiência, e que a transforma diante da experimentação e da pesquisa. São fatores potentes

3210

desse processo criativo: minha trajetória pessoal, meu corpo e minha experiência enquanto bailarina atuante da cultura popular brasileira e latino-americana, aspectos que se somam às minhas experiências e memórias, enquanto participante deste universo desde 2015⁴.

Ao analisar o este ambiente percebo que existe um ciclo que surge nesse contexto e que ultrapassa o campo da dança, envolvendo desde a preparação de cada artista, a sua participação no *América Unida*, o retorno e segmento de suas atividades artísticas após cada edição e a preparação para outra vez integrar este universo. Neste ciclo o contato entre os participantes se mantêm como uma extensão desse universo e isso também é um fator importante para o meu processo.

Diante destes fatores que considero potentes, dou início à criação de uma etnoperformance que surge da fusão dos elementos artísticos, com a experiência etnográfica e auto-etnográfica, reconhecendo a experiência cultural como formadora de uma atmosfera própria que reverbera em mim e nos demais participantes. Porém para chegar neste entendimento e criação da etnoperformance, me proponho a realizar diferentes experimentos que se constituíram como uma base para a criação composta de memórias e elementos artístico-culturais.

Assim, o processo artístico se constituiu percorrendo três etapas de criação:

(1) *produção de significados a partir de presentes que ganhei no Encuentro América Unida, compondo imagens e criando situações de interação ao recordar de momentos vividos;*

No desenvolvimento deste primeiro experimento trabalho com a linguagem da fotografia, na tentativa de ressignificar uma série de objetos compondo imagens inspiradas em momentos de convívio entre os participantes. Esses objetos já trazem consigo vários significados, pois são presentes que ganhei dos outros participantes do *América Unida*. É comum haver a troca de presentes no *Encuentro*, então cada grupo prepara para os demais pequenas lembranças representativas do seu país.

A partir dos objetos começo a criar imagens que fazem referência à situações que do cotidiano de quem participa do *América Unida*. Trago para o

⁴ Desde 2015, quando me torno integrante da *Abambae Companhia de Danças Brasileiras* (<http://abambae.blogspot.com/>), tenho diferentes formas de contato com o AU, estando presente nas edições de 2017, 2018 e 2019, atuando nos ensaios, no apoio aos bailarinos, entre outras funções.

processo e para a pesquisa acontecimentos relativos à cena - ensaios, espetáculo, coreografias coletivas – e acontecimentos de fora da cena, que contribuem na formação deste universo.

Desta forma crio algumas séries de imagens inspiradas nas rodas de chimarrão, que estão sempre presentes nos momentos de descontração do *Encuentro*; nas celebrações e oferendas à *Pachamama*⁵, que é outro momento de reunião dos artistas o qual entramos em conexão com a natureza e com nós mesmos; e o figurino branco, roupa proposta para ser utilizada durante a apresentação das coreografias coletivas que propõem a ideia união entre os países em cena.



Figuras 1, 2 e 3 – Experimentos fotográficos a partir dos objetos inspiradas nas rodas de chimarrão (fig.1), celebrações à Pachamama (fig. 2) e figurino branco (fig. 3). Fotografia: Beliza Rocha, 2020.

Essa primeira etapa fugia bastante do corpo e da dança, e neste momento eu ainda não tinha a dimensão de como o trabalho se desdobraria na etnoperformance. Porém experiência de fotografar os objetos e trazer os seus diferentes significados para essas imagens contribuiu para que eu visse a necessidade de estar presente no trabalho, fosse por meio do movimento ou em interação com as imagens.

(2) *reconhecimento, aproximação e apropriação de movimentos inspirados e articulados nas diversas danças folclóricas latino-americanas apresentadas no América Unida, trabalhando sob a perspectiva criativa da repetição e transformação;*

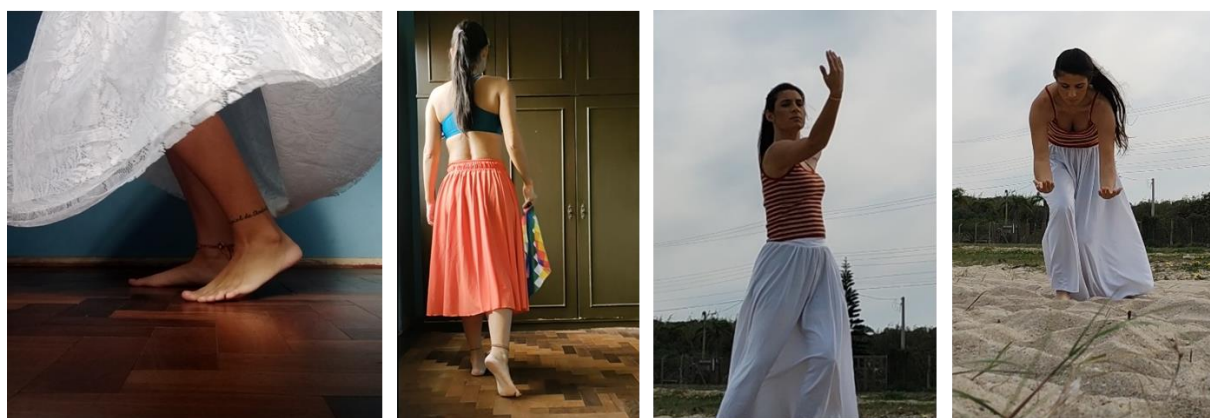
Ao iniciar esta segunda etapa de experimentações, considero importante identificar, sentir e vivenciar os movimentos que são levados a cena por cada grupo participante do *América Unida*. Não tenho como objetivo reproduzir as suas

⁵ Divindade cultuada pelos povos originários da região dos Andes e que está relacionada a terra e a fertilidade.

coreografias, mas sim, identificar semelhanças e diferenças nas suas poéticas e trazê-las para o meu corpo de forma ressignificada.

Desta forma, me aproximo e me aproprio destas danças a partir da repetição e transformação (FERNANDES, 2007). Considerando que “através da repetição de movimentos [...] a dança explora formalmente seus meios, bem como o poder simbólico sobre as manifestações motoras” (FERNANDES, 2007, p. 58), promovendo assim, questionamentos, reflexões e novos sentidos na produção de significados expressos em corpo-gesto-movimento.

Ao fazer este exercício, identifiquei algumas características que se assemelham entre as danças de cada país, tais como: o uso dos joelhos flexionados, o tronco em nível médio/baixo, os braços em posição de arco, o movimento das saias nos diferentes tipos de sarandeios, diversas formas de sapateios, o uso do lenço, entre outros tantos movimentos. E ao explorar essa movimentação, criei novas movimentações que trazem em si as minhas memórias de danças, pessoas e vivências do e no *América Unida*.



Figuras 4, 5, 6 e 7 – Experimentação a partir de movimentos inspirados nas danças apresentadas no *América Unida*. Fotografia: Beliza Rocha, 2020 (fig. 4 e 5), Ludmila Coutinho, 2020 (fig. 6 e 7).

Outro fator importante nesta etapa foi o meu deslocamento, saindo do espaço de ensaio em casa e buscando um local que me aproximasse de algum modo do universo do *América Unida*. Por estar em estado de isolamento social em razão da pandemia⁶, minhas ações aconteciam prioritariamente dentro de casa. Porém em determinado momento do trabalho eu senti a necessidade de me deslocar para outro lugar, foi então que comecei a desenvolver uma relação com a Praia do Laranjal (Pelotas-RS).

⁶ No primeiro trimestre de 2020 o mundo presenciou a propagação e aumento dos casos de pessoas infectadas com o vírus Sars-Cov, o que gerou a pandemia Covid-19 que se estende até o momento.

Esse deslocamento dos experimentos para a praia contribuiu de modo significativo no trabalho, pois por se tratar de um local com características semelhantes à Playa Pascual (localidade de *Ciudad del Plata* onde se encontra o alojamento do *América Unida*), mesmo distante eu me sentia conectada com aquele universo. E assim, os fatores naturais – areia, água, sol, vento – e os fatores ativados pela memória em razão da semelhança do local, também funcionavam como estímulos nessa criação.

(3) laboratório criativo a partir da ideia de dramaturgia da memória, adotando um método de seleção e sorteio de perguntas articuladas a situações vivenciadas no AU, e posterior experimentação.

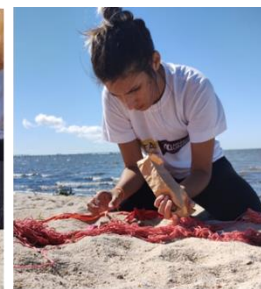
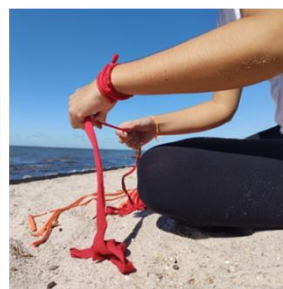
Na terceira etapa de experimentações desenvolvi um laboratório criativo com base na perspectiva da dramaturgia da memória (SANCHEZ, 2010). A partir da seleção e sorteio de perguntas-estímulo comecei a compor transformando situações em movimento. As perguntas foram elaboradas a partir de uma atividade de integração realizada no *América Unida*, desta atividade resultaram algumas frases as quais utilizei neste experimento.

Sobre os processos criativos desenvolvidos sob a perspectiva da dramaturgia da memória, Sanchez (2010) irá dizer que mobilizamos:

[...] a memória via pensamento, provocada pelo estímulo-tema, busco a eliminação de estereótipos e chavões, reconhecendo que os conteúdos que emergem do inconsciente devem ser relacionados, expressando o sentimento de pertencimento em uma construção poética (SANCHEZ, 2010, XVI).

Desta forma utilizei sete frases daquela atividade, como minhas perguntas ou estímulos-tema e a partir do sorteio de cada uma, criei sequências ressignificando as minhas memórias em movimento.

Nesta etapa começaram a surgir novos significados dentro do processo. Os objetos que antes haviam sido fotografados voltaram a participar da cena em relação direta comigo. Aqui comecei uma ideia de narrativa encadeando as sequências que estavam se formando. E da mesma forma que na experiência anterior, após a experimentação em casa me desloquei para a praia.



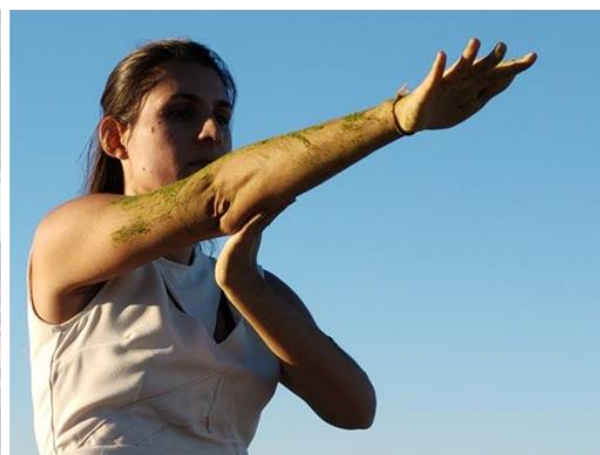
Figuras 8, 9, 10 e 11 – Exercícios a partir da Dramaturgia da Memória. Fotografia: Jéssica Carvalho, 2021 (fig. 8 e 9), Ludmila Coutinho, 2021 (fig. 10 e 11).

Diante dessas etapas de experimentos pude perceber que busquei nas minhas vivências e memórias do e no *América Unida* estímulos para a criação. Isso aconteceu tanto no trabalho inicial com os objetos, como também na identificação e ressignificação dos movimentos levados à cena e por fim, utilizando as frases de uma atividade como estímulo.

A partir dessa percepção, entro na fase final de experimentos onde procuro reunir todas essas experiências trazendo para a minha construção criativa pontos de conexão entre o universo do *América Unida* e eu. Deste modo, consigo entender minhas ações sob a perspectiva da etnoperformance.

Na união dos experimentos considerei fatores como corpo, gesto, movimento e memórias, e cheguei em um ponto ao qual foi possível resgatar o trabalho com os objetos, com a dança e com as sensações extra-cena. Os elementos que se (trans)formam na etnoperformance, surgem de um processo individual que é originado de um universo plural e coletivo. Sendo este um processo de criação, construção, experimentação e transformação de um corpo dançante que se sente afetado e estimulado por outros corpos, outras danças, outras vivências.

No percurso de criação da etnoperformance, inicialmente havia sido pensada a sua apresentação como uma obra ao vivo. No entanto, na ressignificação dos experimentos aproximei-me da linguagem da fotoperformance, que tem como resultado quatro séries que trazem em imagens a minha leitura dos elementos culturais que compõem o *América Unida*.



Figuras 12, 13, 14 e 15 – Experimento de Etno-Fotoperformance. Fotografia: Ludmila Coutinho, 2021.

Na obra de etno-fotoperformance a qual denominei “*Toda la piel de América en mi piel*”⁷ apresento através das quatro séries a minha relação com o *Encuentro América Unida*, percorrendo um caminho que traz o meu encantamento pelas coreografias que vi, vejo e participo em cena; a minha relação com a diversidade cultural latino-americana que se apresenta naquele ambiente; as celebrações à *Pachamama* e o contato com as energias da natureza; e a ideia de pertencimento a esse lugar que procura não delimitar fronteiras.

4. Considerações finais

O processo de experimentos me conduziu para um lugar o qual recorri às minhas memórias e vivências como estímulos criativos que deram margem à diferentes estratégias artísticas de criação. Procurei perceber como e de que forma

⁷ A frase refere-se a um trecho da 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 como muito significativa por falar da união e relação entre os povos latino-americanos.

eu me comunico inspirada no universo do *América Unida* considerando corpo-gesto-movimento. Ao olhar este universo como um campo potente para a criação, percebo que nós, enquanto seus participantes, somos afetados pelos outros corpos, pelas outras danças e também pelo ambiente de intercâmbio cultural que se forma durante os dias de encontro e que se mantém em continuidade quando estes dias acabam.

A minha pesquisa inicia a partir da imersão nesse ambiente, enxergando-o pelo viés da etnografia e a medida em que avanço, percebo que ela se desdobra também através da auto-etnografia pois sou parte deste ambiente. E em conjunto com a metodologia etnoperformativa, desenvolvo o trabalho não somente com a observação, escrita e reflexão, mas também impregnada das vivências naquele ambiente, produzindo a partir do que ele me provoca, ativando todos os sentidos.

Deste modo, as diferentes estratégias artísticas que utilizo nesse percurso se completam e constituem em uma base para a criação que se desdobra na etnoperformance apresentada sob a forma de etno-fotoperformance.

Beliza Gonzales Rocha - autora
UFPeI
beliza.gr@gmail.com

Mestranda no PPGAV da UFPeI, na Linha de Pesquisa Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano. Bolsista CAPES. Licenciada em Dança (UFPeI) e Bacharel em Teatro - Direção Teatral (UFRGS). Integrante do Grupo de Pesquisa OMEGA - Observatório de Memória, Educação, Gesto e Arte (UFPeI). Bailarina, Produtora e Vice-Diretora na Abambaé Companhia de Danças Brasileiras.

Thiago Silva de Amorim Jesus - orientador
UFPeI
thiago.amorim@ufpel.edu.br

Professor Adjunto do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas-UFPeI/RS no Curso de Dança - Licenciatura e no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - PPGAV. Doutor em Ciências da Linguagem pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da UNISUL - Universidade do Sul de Santa Catarina e Licenciado em Dança pela Universidade de Cruz Alta-RS. É Coordenador do Núcleo de Folclore da UFPeI - NUFOLK e Coordenador do Projeto de Pesquisa Poéticas Populares na Contemporaneidade. Vice-Líder do Grupo de Pesquisa OMEGA - Observatório de Memória, Educação, Gesto e Arte (UFPeI/CNPq). Diretor Geral e Artístico da Abambaé Companhia de Danças Brasileiras.

Referências:

- DANTAS, Mônica. 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, Mônica. Ancoradas no corpo, ancoradas na experiência: etnografia, autoetnografia e estudos em dança. **Urdimento**. Florianópolis, v.2, n.27, p. 168-183, dez., 2016.
- FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: repetição e transformação**. 2 ed. São Paulo: Annablume, 2007.
- FORTIN, Sylvie. Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. **Cena**. Porto Alegre, n. 7, p. 77-88, 2009.
- GRAVINA, Heloisa. **Ser da Praça: Performance-Etnografia na Praça da Alfândega**, Porto Alegre. Porto Alegre, 2006. 138 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Instituto de Filosofia e ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre-RS, 2006.
- GRAVINA, Heloisa. **Por cima do mar eu vim, por cima do mar eu vou voltar: políticas angoleiras em performance na circulação Brasil-França**. Porto Alegre, 2010. 336 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre-RS, 2010.
- SANCHEZ, Lícia Maria Morais. **A dramaturgia da memória no teatro-dança**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- SANTOS, Camila Matzenauer; BIANCALANA, Gisela Reis. Autoetnografia: um caminho metodológico para a pesquisa em artes performativas. **Revista Aspas**. São Paulo, v. 7, n. 2, p. 83-93, 2017.
- WACQUANT, Loïc. **Corpo e alma: notas etnográficas de um aprendiz de boxe**. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 2002.

PROJETO FOLK COVID: Diagnóstico internacional sobre os impactos da pandemia do COVID-19 em contextos folclóricos

Carmen Anita Hoffmann (UFPel)
Felipi dos Santos Corrêa (UFPel)
Stefanie Müller (FURB)

Dança e(m) Cultura poéticas populares, tradicionais, folclóricas, étnicas e outros
atravessamentos

Resumo: Este artigo visa apresentar a fase inicial do projeto de pesquisa FOLK COVID: Diagnóstico Internacional sobre os Impactos da Pandemia do Covid-19 em Contextos Folclóricos, sendo uma ação universitária de investigação do campo afetado pela Pandemia do COVID19, mediante análise de contextos folclóricos em diferentes países e continentes. O projeto iniciou em meados de 2020, vem organizando e articulando para a instrumentalização e coleta de dados, para desenvolver as primeiras análises dos impactos gerados pela pandemia neste contexto. Promovido pela Universidade Federal de Pelotas, por meio do Grupo de Pesquisa OMEGA, em parceria com o Núcleo de Folclore da UFPel – NUFOLK (Centro de Artes) e com o projeto de pesquisa Poéticas Populares na Contemporaneidade. Tem como parceiros externos ABRASOFFA – Associação Brasileira de Organizadores de Festivais de Folclore e Artes Populares (São Paulo) e com apoio de diferentes universidades e instituições dentro e fora do Brasil como a FURB – Universidade Regional de Blumenau (Santa Catarina), a UPV – Universitat Politècnica de València (Espanha), a Abambaé Companhia de Danças Brasileiras (Pelotas/RS) e a Asociación Civil América Unida (Ciudad del Plata/Uruguai).

Palavras-chave: COVID-19. Contextos folclóricos. Impactos.

Abstract: This article aims to present the initial phase of the research project FOLK COVID: International Diagnosis on the Impacts of the Covid-19 Pandemic in Folkloric Contexts, being a university research action in the field affected by the COVID19 Pandemic, through the analysis of folkloric contexts in different countries and continents. The project started in mid-2020, has been organizing and articulating for the instrumentalization and collection of data, to develop the first analyzes of the impacts generated by the pandemic in this context. Promoted by the Federal University of Pelotas, through the OMEGA Research Group, in partnership with the Folklore Nucleus of UFPel – NUFOLK (Arts Center) and with the research project Popular Poetics in Contemporaneity. Its external partners are ABRASOFFA – Brazilian Association of Folklore and Popular Arts Festival Organizers (São Paulo) and with the support of different universities and institutions inside and outside Brazil such as FURB – Regional University of Blumenau (Santa Catarina), UPV – Universitat Politècnica de València (Spain), Abambaé Companhia de Danças Brasileiras (Pelotas/RS) and Asociación Civil América Unida (Ciudad del Plata/Uruguay).

Keywords: COVID-19. Folk contexts. Impacts

3219

1. Sobre o projeto

O presente projeto de pesquisa se constitui em uma ação universitária de investigação do cenário afetado pela Pandemia do COVID-19, mediante a análise de contextos folclóricos em diferentes países e continentes. A ação é promovida pela Universidade Federal de Pelotas, por meio do Grupo de Pesquisa OMEGA – Observatório de Memória, Educação, Gesto e Arte e do Núcleo de Folclore da UFPel – NUFOLK (Centro de Artes), em parceria com a ABRASOFFA – Associação Brasileira de Organizadores de Festivais de Folclore e Artes Populares (São Paulo) e com apoio de diferentes universidades e instituições dentro e fora do Brasil como a FURB – Universidade Regional de Blumenau (Santa Catarina), a UPV – Universitat Politècnica de València (Espanha), a Abambaé Companhia de Danças Brasileiras (Pelotas/RS) e a Asociación Civil América Unida (Ciudad del Plata/Uruguai).



Figura 1 – Logo desenvolvida para o projeto FOLK-COVID em 2020

O estudo visa mapear, analisar e refletir sobre os impactos da pandemia do Covid-19 em contextos folclóricos, especialmente no que se refere à realização e/ou adaptação dos mesmos, sua continuidade e/ou postergamento, bem como refletir acerca dos possíveis impactos sofridos e a projeção de desdobramentos para o futuro. Trata-se de uma pesquisa quanti-qualitativa com realização de uma enquête online para contatar agentes que atuam em contextos folclóricos, no Brasil e no exterior, de modo a coletar dados para posterior tabulação, análise e difusão/publicação, em torno de questões que envolvem os impactos sofridos pela pandemia do Covid-19.

Quanto aos benefícios imediatos e potenciais da pesquisa aos participantes envolvidos é o acesso aos dados gerais do estudo, para podermos apresentar a instituições nacionais e internacionais para busca por políticas culturais públicas e/ou privadas que auxiliem os organizadores de eventos folclóricos, sendo um benefício para toda a comunidade, bem como a compreensão das diferentes realidades que cada evento passa. Pode, ainda, contribuir, se possível, com a gestação de políticas que minimizem possíveis impactos negativos gerados pela pandemia nos contextos folclóricos.

O projeto tem como objetivo geral mapear, analisar e refletir sobre os impactos da pandemia do Covid-19 em contextos folclóricos. Identificar eventos folclóricos com realização prevista para os anos de 2020 e 2021, com foco em festivais de folclore e mostras de artes tradicionais. Coletar informações sobre as características e realização de festivais de folclore e mostras de artes tradicionais nos anos identificados, detectar possíveis desdobramentos gerados pela Pandemia do Covid-19 nestes eventos e em sua continuidade, perceber e compreender impactos sócio-econômicos, artístico-culturais, turísticos, políticos e emocionais decorrentes do contexto pandêmico no cenário dos eventos folclóricos mapeados, divulgar o projeto e seus resultados em diferentes frentes, mediante relatórios e publicações acadêmicas que reflitam e apresentem os resultados desenvolvidos.

Diagnóstico Internacional sobre os Impactos da Pandemia do Covid-19 em Contextos Folclóricos



Português



PROJETO



TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E
ESCLARECIDO

MAPEAMENTO

FORMULARIO DE PESQUISA

BANCO DE DADOS

PUBLICAÇÕES

CONTATO

IDIOMA/LANGUAGE

- Português
- English
- Español

Figura 2 – Página inicial com menu do portal do projeto FOLK-COVID, desenvolvido em 2020 por um dos estudantes do projeto. Todo o portal pode ser acessado em português, inglês e espanhol, e está disponível em: <<https://wp.ufpel.edu.br/folkcovid/>>. Acesso em: 04 jun. 2021.

Esta pesquisa caracteriza-se por ser quanti-qualitativa quanto à abordagem e do tipo descritiva quanto aos objetivos, pois se observa, registra, analisa e correlaciona fatos ou fenômenos (variáveis) sem manipulá-los. Recolhemos dados da própria realidade do fenômeno (organizadores e diretores de eventos folclóricos) e, para tanto, a população deste estudo é caracterizada por diretores/organizadores de eventos folclóricos de todos os continentes. Para o levantamento de dados será utilizado instrumento próprio das ciências humanas, a

3222

saber, questionário, que será disponibilizado on-line em site próprio da pesquisa e por meio de nossa lista de e-mails, obtida a partir de nossas participações em festivais de folclore. Esperamos criar uma grande network, onde os participantes que responderam, possam ainda indicar outros participantes para termos uma maior abrangência em números e diferentes contextos.

2. Reflexos da pandemia no contexto cultural

O prosseguimento duradouro da pandemia da Covid-19 tem demandado atitudes radicais para a diminuição do contágio promovendo o isolamento social. Todas as restrições implementadas vêm modificando os modos de viver e impactando em diversos setores em todo o mundo, inclusive o setor cultural. Todos esses impactos globais provocam a diminuição e/ou paralisação das produções artísticas e culturais em todo o mundo, sendo assim a área de cultura como uma das mais afetadas até o momento com a pandemia. Vale ressaltar a quantidade de pessoas envolvidas neste processo, pois quando se trata de cultura falamos de todos os profissionais envolvidos nas produções e também do público, que neste caso deixa de acessar a essas fontes culturais.

Calabre (2020, p. 10) ao tratar sobre a arte e a cultura em tempos de pandemia salienta que “a chegada da pandemia e a suspensão de todas as atividades presenciais afetam o setor, que já estava desprovido de recursos, e no qual a grande maioria dos artistas e produtores se encontravam sem nenhuma reserva financeira.” E complementa

Na atualidade, o Brasil enfrenta alguns vírus que atingiram pesadamente o setor cultural. O primeiro a destacar é o coronavírus, que obrigou a adoção das medidas de isolamento social, acarretando a paralisação das atividades artísticas e culturais. Mas ele não é o único. A arte e a cultura do país vêm sofrendo ataques sistemáticos de outros vírus, como o da intolerância, o do autoritarismo, o do obscurantismo, o do conservadorismo [...] (CALABRE, 2020, p. 9)

Nesta passagem de Calabre, pode-se observar que a autora retrata ainda outros aspectos que vêm afetando o setor cultural, entretanto para este texto, vamos nos ater nos impactos oriundos da pandemia do COVID-19. Em entrevista sobre os desafios do país frente a pandemia, CALIL (2020) traz a linha de pensamento em que nada será como antes, que haverá uma ruptura nos padrões de consumo cultural, por exemplo, na indústria de shows, que passará a evitar aglomerações. É

3223

possível que eventos como a Virada Cultural e Rock in Rio estejam definitivamente fora da agenda futura.

Fato importante é que ao mesmo tempo em que setor cultural foie ainda está sendo amplamente atingindo, as produções artísticas nunca foram tão procuradas e valorizadas como fundamental durante o período de isolamento social. Sobre Calabre (2020, p.11) acrescenta que

É nesse contexto que com a chegada da pandemia – em meio à proibição das aglomerações, com a imposição do isolamento social –, a música, o teatro, a literatura, a arte em geral, foram saudadas como canais de escape fundamentais da solidão, como alimento da alma, como alento e esperança de tempos e vidas sãs. Seja através de suportes já consagrados, como os livros impressos, os CD de música, seja através da internet em um volume muito maior, ou ainda nas janelas e varandas das casas, por todo mundo, temos assistido à ampliação do consumo de produtos culturais, da valorização da cultura e do uso do tempo diário com atividades de arte e cultura.

Este cenário fez com os profissionais do setor cultural procurassem novas alternativas para manter suas atividades e também sobreviver. Muitos eventos foram adaptados para o ambiente virtual desde espetáculos, festivais, apresentações num geral, até aulas e cursos buscaram novas opções nas ferramentas online. Nesse contexto as mídias sociais como Instagram e Facebook tiveram um grande aumento no número de lives. E utilização de mecanismos como *Zoom*, *Google Meet* e *TeamLink* assumiram o lugar de salas de aulas e reuniões. Isto aconteceu também com eventos e atividades dentro contexto folclórico, contudo vale a pena ressaltar qua a experiência virtual não é a mesma oferecida presencialmente. Sobre isto Calil comenta que

[...] Um bom filme na internet não compensa um show cancelado. Nem um show gravado e disponível na internet substitui plenamente a experiência de vê-lo ao vivo. Assistir a uma peça de teatro gravada no computador nem de longe se assemelha à presença do espectador na plateia de um teatro.

Com o cenário da pandemia evoluindo de forma ainda muito vagarosa, principalmente no Brasil, ainda não é possível afirmar o futuro das produções culturais a partir de todas modificações e adaptações oriundas da pandemia. A seguir abordasse questões mais específicas do contexto em questão.

3. Contextos folclóricos investigados

Os Festivais folclóricos e populares estão conectados aos conhecimentos culturais, às festas, às lendas, aos fatos históricos, aos acontecimentos do cotidiano e às brincadeiras, entre tantos outros contextos da vida e da rotina das comunidades, sendo, geralmente, executadas em espaços públicos como ruas, praças e largos. Por vezes assumem características de evidência mais performativa e espetacular, sendo apresentados como artefato cênico em palcos, teatros, salões e picadeiros.

Folclore é o conjunto das criações culturais de uma comunidade, baseado nas suas tradições expressas individualmente ou coletivamente, representativo de sua identidade social. Constituem-se fatores de identificação da manifestação folclórica: aceitação coletiva, tradicionalidade, dinamicidade, funcionalidade. Ressaltamos que entendemos folclore e cultura popular como equivalentes, em sintonia com o que preconiza a Unesco. A expressão cultura popular manter-se-á no singular, embora entendendo-se que existem tantas culturas quantos sejam os grupos que as produzem em contextos naturais e econômicos específicos. (CARTA DO FOLCLORE BRASILEIRO, 1995)

O folclore se manifesta através de diversas formas como, por exemplo: lendas e mitos, literatura de cordel, brinquedos, brincadeiras, jogos, crenças, crendices, músicas, folguedos, culinária, medicina, entre outros. Essa sabedoria popular e aberta não é uniforme, não é igual em todo o território, variando de um país para outro, de uma cidade para outra, de uma comunidade para outra, pois sofre a influência das heranças étnicas que, ainda, se juntam às contribuições de outras raças vindas com as correntes imigratórias e das influências do meio, consideradas as exigências que as condições fisiográficas impõem ao homem, imprimindo normas e práticas indispensáveis à sua sobrevivência.

Como já mencionado, a partir da chegada da pandemia em meio à proibição das aglomerações, com a imposição do isolamento social, os eventos de música, teatro, literatura, dança e a arte em geral, foram os primeiros a pararem suas atividades e serão os últimos a retornarem, mesmo que para muitos as artes citadas acima se tornaram em vias de escape fundamentais da solidão, como alimento da alma, como alento e esperança de tempos e vidas sãs. Seja através de suportes já consagrados, como os livros impressos, os CD de música, seja através da internet em um volume muito maior, por todo mundo, temos assistido à ampliação do consumo de produtos culturais, da valorização da cultura e do uso do tempo

3225

diário com atividades de arte e cultura porém diante do quadro de completa suspensão de todas as atividades artísticas e culturais e da falta de qualquer perspectiva de retorno, assim surge para esse projeto as questões: Quais são os festivais afetados? quantos tiveram que parar de vez? Quem são esses trabalhadores da cultura por trás desses eventos? Como sobrevivem, ou não, aos tempos de pandemia? Quais são ou quais deveriam ser as ações do Estado na criação de políticas e programas públicos emergenciais para o setor da cultura? Como estão sendo pensadas as ações de futuro? Há algum planejamento de um processo de transição que permita a esses trabalhadores o retorno gradativo das atividades no fim do isolamento?

O futuro que se apresenta para o período pós pandemia é ainda muito nebuloso, não se pode nesse momento afirmar sobre como será o “novo estado de normalidade”. A cultura e a arte, que são, por natureza, atividades do encontro e das aglomerações, vivenciam um clima imenso de incerteza de quando efetivamente as pessoas poderão se reunir em grandes quantidades, quando as tradicionais festas populares vão poder voltar a ocorrer, porém sabemos que de alguma forma a cultura ela vai continuar se perpetuando pelo mundo. Para tanto a fim de identificar e analisar possíveis impactos da pandemia no contexto investigado, a seguir detalhasse as primeiras ações desenvolvidas no projeto.

4. A organização das atividades do projeto

O projeto FOLK-COVID iniciou em meados de junho de 2020, e conta com uma equipe de dezesseis integrantes entre professores, agentes culturais e estudantes de diversas cidades brasileiras, e também do exterior. Antes de começar efetivamente as atividades do projeto, foram realizadas diversas reuniões a fim de esclarecer o escopo do projeto, bem como ações e os desdobramentos desejados para este. Bem como para que todos os integrantes pudessem se apresentar e conhecer um pouco mais, para isto foram organizadas reuniões quinzenais com todos os participantes, nas terças-feiras a noite inicialmente através da plataforma *TeamLink*.

Passado esses primeiros contatos iniciais, as atividades da primeira fase do projeto foram definidas, e para que essas acontecessem foi necessário que o grupo se organizasse em equipes de trabalho para dar conta das ações a serem

3226

desenvolvidas. Primeiramente foi desenvolvido o site do projeto, bem como os materiais audiovisuais para a divulgação deste. Foi definido que um questionário seria construído para coleta de dados. Gil (2008, p. 121) conceitua questionário como uma

[...] técnica de investigação composta por um conjunto de questões que são submetidas a pessoas com o propósito de obter informações sobre conhecimentos, crenças, sentimentos, valores, interesses, expectativas, aspirações, temores, comportamento presente ou passado etc

Para a construção do instrumento, inicialmente os professores envolvidos no projeto tiveram encontros específicos para que as questões fossem construídas. O instrumento foi composto com perguntas abertas e fechada. As perguntas fechadas são aquelas em que os respondentes precisam responder escolhendo entres as alternativas elencadas, e as abertas são as que os respondentes pode responder se utilizado de suas próprias palavras (GIL, 2008).



Figura 3 – Registro de reunião realizada em 23 de abril de 2021 para discussão dos procedimentos de análise de dados. Arquivo pessoal dos autores.

Após finalizarem o desenho do questionário, três integrantes do projeto ficaram responsáveis por transpor o instrumento para um formulário digital. Muito se discutiu a respeito da melhor alternativa de plataforma e programa que poderiam ser

3227

utilizados para a coleta de dados, contudo chegou-se à conclusão de que a ferramenta mais viável seria o *Google Forms*. A ferramenta foi escolhida pois todos os integrantes do grupo possuem conhecimento desta o que facilitaria posteriormente o tratamento desses dados. Além disso, é uma ferramenta de fácil acesso e que várias pessoas já possuem familiaridade. Assim o grupo responsável criou o instrumento de coleta de forma digital, e em seguida o mesmo foi encaminhado para algumas pessoas para um pré-teste. Segundo Marconi e Lakatos (2003, p. 203) “o questionário precisa ser testado antes de sua utilização definitiva, aplicando-se alguns exemplares em uma pequena população escolhida.”

O objetivo do pré-teste realizado não foi trabalhar com os dados gerados a partir das respostas, e sim com os apontamentos feitos pelos respondentes como possíveis dúvidas geradas pela escrita das questões, formato do questionário, tamanho da ferramenta construída, entre outros. Partindo dos pontos elencados pelos voluntários que responderam ao instrumento, todo questionário foi revisado e alterado de forma que se pudesse chegar ao final da construção da ferramenta. Enquanto um grupo trabalhava nas correções e adequações do formulário digital, outros integrantes se distribuíram de forma que cada continente tivesse dois responsáveis pelo levantamento de eventos folclóricos realizados na localidade. Esse mapeamento serviu como base para distribuição do instrumento de coleta de dados.

Além da construção do formulário foi criada também uma carta de apresentação do projeto, para que os respondentes tivessem informações sobre o que o questionário se referia. Sobre esta apresentação Marconi e Lakatos (2003, p. 201) afirmam que:

Junto com o questionário deve-se enviar uma nota ou carta explicando a natureza da pesquisa, sua importância e a necessidade de obter respostas, tentando despertar o interesse do receptor, no sentido de que ele preencha e devolva o questionário dentro de um prazo razoável.



Figura 4 – Página para acesso direto ao questionário da pesquisa. Disponível em: <<https://wp.ufpel.edu.br/folkcovid/instrumento-de-pesquisa/>>. Acesso em: 04 jun. 2021

Após a construção do questionário e a carta de apresentação do projeto, novamente os integrantes se dividiram com o objetivo de traduzir os instrumentos de coleta. Como a pesquisa tem abrangência internacional, o instrumento foi disponibilizado em português, inglês e espanhol. Com o instrumento finalizado e as traduções concluídas, a ferramenta começou a ser disponibilizada para o público destinado. Assim os formulários foram enviados para os eventos mapeados, e para contatos diretos da rede de contato dos integrantes do projeto, que são envolvidos nos contextos folclóricos. Além disso, a ferramenta também foi disponibilizada nos três idiomas no site do projeto, para aqueles que acessam diretamente a página.

FOLK-COVID: Diagnóstico Internacional sobre os Impactos da Pandemia do Covid-19 em Contextos Folclóricos

Este formulário constitui-se em um instrumento de investigação do referido projeto e tem como objetivo principal "Mapear, analisar e refletir sobre os impactos da Pandemia do Covid-19 em contextos folclóricos, por meio de questionários online, bem como divulgar os resultados encontrados".

A ação é promovida pela Universidade Federal de Pelotas, por meio do Grupo de Pesquisa OMEGA – Observatório de Memória, Educação, Gesto e Arte, do Curso de Dança – Licenciatura e do Núcleo de Folclore da UFPel – NUFOLK (Centro de Artes), em parceria com a ABRASOFFA – Associação Brasileira de Organizadores de Festivais de Folclore e Artes Populares (São Paulo) e com apoio de diferentes universidades e instituições dentro e fora do Brasil como a FURB – Universidade Regional de Blumenau (Santa Catarina), a UPV – Universitat Politècnica de València (Espanha), a Abambá Companhia de Danças Brasileiras (Pelotas/RS) e a Asociación Civil América Unida (Ciudad del Plata/Uruguai).

***Obrigatório**

E-mail *

Seu e-mail

Figura 4 – Cabeçalho do questionário no *Google Forms* em português, utilizado para a coleta de dados. O instrumento está disponível em: <<https://docs.google.com/forms/d/e/1FAIpQLScE-un43bIAjYBCWjKA3Yj01UDBnYrXvPgjXpTGbaOvVbsajQ/viewform>>. Acesso em: 04 jun. 2021.

A coleta de dados aconteceu por aproximadamente três meses. Neste período o formulário foi enviado diversas vezes aos eventos mapeados, sempre reforçando a importância da participação destes para o projeto. O objetivo era atingir o total de 100 respondentes, mas foram recebidas 27 respostas. Marconi e Lakatos (2003, p. 201) apontam que essa situação é normal quando se trata de coleta de dados por questionário, “Em média, os questionários expedidos pelo pesquisador alcançam 25% de devolução”.

A partir dos dados coletados o grupo analisou em conjunto as respostas obtidas, a fim de alinhar qual caminho seria seguido para a descrição da análise dos

3230

dados coletados. No momento os dados estão sendo organizados para que em seguida se desenvolva um estudo de caráter quanti-qualitativo, mais especificamente no que diz respeito à organização de festivais de folclore e artes populares em contextos folclóricos no Brasil e no exterior, para a análise e difusão/publicação em torno de questões que envolvem os impactos sofridos pela Pandemia do Covid-19.

5. Dos desdobramentos do projeto

Na linha da investigação o desejo do projeto e com os resultados esperados, pretende-se fazer um diagnóstico dos impactos da Pandemia do Covid-19 nestes contextos, de modo a gerar um relatório que permita desenhar este cenário e possa ser divulgado a instituições e governos, criando uma rede de informações e cooperação entre os participantes. Como pensam Hoffmann e Jesus (2018), o movimento de realização de festivais de folclore tem abrangência mundial e acontece anualmente em dezenas de países em todos os continentes. Os festivais de folclore são iniciativas que visam o intercâmbio, aproximação e estímulo à tolerância e à paz mundial por meio das artes populares, proporcionando aos participantes inúmeras oportunidades de relacionamento de expressões artísticas e humanas

A partir disso constata-se, via de regra, que o sentido de fronteira está presente e expresso o mínimo possível no projeto, apesar dos corpos diferentes, com culturas, idiomas, crenças e costumes distintos. Estes lugares físicos, mas, sobretudo, os lugares simbólicos que abrem espaço para esta troca intercultural, por meio do intercâmbio de convivências e partilhas democráticas entre/com diferentes culturas, buscando a integração entre elas sem a preocupação de anular sua diversidade e fomentando o potencial criativo e vital resultante das relações entre diferentes agentes e seus respectivos contextos” (FLEURI, 2005).

Entende-se que a partir da análise da docleta de dados da primeira fase do projeto, informações extremamente relevantes sobre os eventos no contexto folclórico sejam desveladas. Menciona-se que a investigação possa produzir informações que orientem o planejamento de políticas públicas destinadas às atividades deste ramo, o qual depende quase que exclusivamente da aglomeração de pessoas para sua sustentação e também sua manutenção financeira. Com a

3231

investigação, por se tratar de um tema atual, acredita-se que a pesquisa possa contribuir para a produção de conhecimento acadêmico a respeito das manifestações folclóricas, como as danças folclóricas e os seus festivais.

Carmen Anita Hoffmann

UFPel

carminhalese@yahoo.com.br

Professora do Curso de Dança-Licenciatura e do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da UFPel/ coordenadora adjunta do Núcleo de Folclore (NUFOLK) e do projeto FOLK-COVID. Membro do grupo de pesquisa OMEGA (Observatório de Memória, Educação, Gesto e Arte) UFPel. Mestre e doutora em História/ PUCRS

Felipi dos Santos Corrêa

UFPel

felipirc@gmail.com

Acadêmico do curso de Dança Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas - UFPEL. Bolsista de Iniciação a Docência do Projeto Póéticas Populares na Contemporaneidade com vínculo no projeto FOLK-COVID. Membro do grupo de pesquisa OMEGA (Observatório de Memória, Educação, Gesto e Arte) UFPel.

Stefanie Müller

FURB

sm.stefaniemuller@gmail.com

Acadêmica da oitava fase do curso de Licenciatura em Dança da Furb, pós-graduanda em Linguagem e Poética da Dança FURB, e pós-graduada em Dança Educacional pela Censupreg. Atualmente é professora de dança contemporânea e danças Alemãs na Alameda Haus.

Referências:

CALABRE, L. **A arte e a cultura em tempos de pandemia**. Revista Extraprensa, v. 13, n. 2, p. 7-21, 20 jul. 2020. Disponível em: < <http://www.revistas.usp.br/extraprensa/article/view/170903> >

COMISSÃO NACIONAL DE FOLCLORE. Carta do folclore brasileiro. Salvador: CNF, 1995. Disponível em: . Acesso em: 15 jan. 2007. FERNANDES, F. Folclore e mudança social na cidade de São Paulo. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

DELBEM, Danielle Conte. **Folclore, identidade e cultura**. UNAR, Araras (SP), v.1, n.1, p.19-25, 2007 – Disponível em : < http://revistaunar.com.br/cientifica/documentos/vol1_n1_2007/5_folclore_identidad_e_cultura.pdf >

FLEURI, Reinaldo Matias. **Intercultura e educação**. Rev. Bras. Educ., Rio de Janeiro , n. 23, p. 16-35, ago. 2003 . Disponível em < http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-24782003000200003&lng=pt&nrm=iso >. Acesso em 02 jul. 2021.

FOLKCOVID. **Folk-Covid**. Dsponível em: < <https://wp.ufpel.edu.br/folkcovid/>>. Acesso em 04 jun. 2021.

3232

GIL, Antônio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6. ed. São Paulo: Atlas, 2008.

HOFFMANN, Carmen Anita; JESUS, Thiago Silva de Amorim. FIFAP – Festival Internacional de Folclore e Artes Populares de Pelotas: dança, educação, cultura e inserção comunitária. **V Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança. Manaus: ANDA, 2018. p. 596-602.**

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Fundamentos de metodologia científica**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2003.

SHOMMER, L.R; GUTERRES, L.S. **O Festival de Folclore de Nova Petrópolis e o Grupo de Danças Folclóricas Böhmerland: construindo memórias - 2012 -** Disponível em:

USP. **Entre viés ideológico e pandemia: cultura no Brasil enfrenta mais um desafio. Escola de Comunicações e Artes Universidade de São Paulo.** São Paulo 02 Abr. 2020 – Disponível em: < <http://www3.eca.usp.br/noticias/entre-vi-sideol-gico-e-pandemia-cultura-no-brasil-enfrenta-mais-um-desafio-0> >

Re-criação: poéticas do corpo na relação entre a dança indiana e a Umbanda

Cassiana Rodrigues Santana (Unicamp)

Marília Vieira Soares (Unicamp)

Dança e(m) Cultura poéticas populares, tradicionais, folclóricas, étnicas e outros atravessamentos

Resumo: Este projeto visa dar continuidade ao processo iniciado no mestrado, onde foram estabelecidas conexões entre a dança clássica indiana e a Umbanda por meio do atravessamento de culturas. A pesquisa anterior mostrou-se extremamente frutífera, levando à cena, o desenvolvimento prático dessas relações. Agora, elas são ainda mais aprofundadas por meio do estudo dos conceitos de *bhava* e *rasa*¹ na relação com personagens-tipo da cultura afro-brasileira. Para tal, foram escolhidas algumas entidades de Umbanda como objeto de pesquisa, a partir de um minucioso estudo de suas características simbólicas. Dessa forma, se pretende investigar como o desenvolvimento de cada *rasa* pode contribuir para o movimento expressivo do corpo dos intérpretes, transformando-o num “contador de histórias”. A proposta é transpor os conceitos da dança clássica indiana para a cena contemporânea, usando, como suporte, elementos que figuram num cenário genuinamente brasileiro, são elas: exús, pombas-giras, pretos-velhos, caboclos, malandros e crianças.

Palavras-chave: DANÇA INDIANA. UMBANDA. PERFORMANCE.

Abstract: This project aims to continue the process initiated in the master's degree, where connections were established between indian classical dance and Umbanda through the crossing of cultures. The previous research proved to be extremely fruitful, leading to the practical development of these relations. Now, they are further deepened by studying the concepts of *bhava* and *rasa* in the relationship with type characters of afro-brazilian culture. To this end, some entities of Umbanda were chosen as a research object, based on a thorough study of their symbolic characteristics. Thus, it is intended to investigate how the development of each *rasa* can contribute to the expressive movement of the body of interpreters, transforming it into a "storyteller". The proposal is to transpose the concepts of Indian classical dance into the contemporary scene, using, as support, elements that figure in a genuinely Brazilian setting. They are: exús, pombas-giras, pretos-velhos, caboclos, malandros and children.

Keywords: INDIAN DANCE. UMBANDA. PERFORMANCE.

¹ *Bhava* e *rasa* são dois dos principais elementos de construção dramática no teatro-dança clássico indiano definidos pelo *Natyasastra*, o grande tratado das artes dramáticas hindu.

1. Saudando os deuses e orixás

A proposta desse trabalho é discutir as relações entre a dança indiana e a Umbanda no processo investigativo de formação do artista da cena. Esse estudo foi iniciado no projeto de mestrado intitulado “Entre deuses e orixás: o treinamento do ator na travessia entre a dança clássica indiana e as entidades de Umbanda”, defendido em fevereiro de 2020 no Programa de Pós-graduação em Artes da Cena da Universidade Estadual de Campinas. Este projeto associava dois estilos de dança indiana a duas entidades de Umbanda por meio da investigação de qualidades de movimento que demonstravam pontos em comum: *kuchipudi*² e *mohiniyattam*³; caboclos e pretos-velhos, respectivamente. Essa pesquisa se mostrou extremamente frutífera, levando à cena, o desenvolvimento prático dessas relações. De início, a busca era por pontos de contato entre ambas as manifestações. No entanto, esse processo também revelou atritos culturais e associações que desafiavam as metodologias aplicadas, redefinindo o caminho da pesquisa, as técnicas trabalhadas e os resultados da investigação.

A partir do envolvimento com saberes tão distintos foram revelados diversos processos que não poderiam se apoiar apenas em habilidades técnicas, ou formalidades teóricas. Esses caminhos propunham trabalhar com o “acaso”, com o silêncio e com a nossa ancestralidade, desenvolvendo o autoconhecimento através do “olhar para si”. Assumindo, inclusive, o risco desse olhar, que se desloca da preocupação do “produzir”, do “para ser visto”, para voltar-se a si mesmo e descobrir outras maneiras de se expressar e de se comunicar com o outro. O desdobramento dessas descobertas foi delimitado pelo tempo do mestrado, mas despertaram essa pesquisa de doutorado, que busca o aprofundamento do estudo de dois pilares de construção expressiva da dança clássica indiana, *bhava* e *rasa*, conforme descritos

² O *Kuchipudi* é um dos oito principais estilos de dança clássica indiana e é originário do estado de Andra Pradesh, a sudeste da Índia. Essa dança se destaca por sua movimentação ágil, vibrante e vigorosa. Normalmente esse estilo é dançado por homens e mulheres e tem a qualidade de transitar entre a sensualidade e a virilidade com a mesma destreza. Por essa razão, este estilo foi escolhido para trabalhar em parceria com a pesquisa de movimento sobre os caboclos.

³ *Mohiniyattam* significa, literalmente, “dança do encantamento” e toda a sua movimentação é voltada para este objetivo: encantar, conquistar. “A palavra *Mohini* significa, literalmente, uma donzela que excita o desejo ou rouba o coração de quem a vê.” (VENU; PANIKER, 1995, p.33). Sendo dançada exclusivamente por mulheres, esse estilo é delicado e sinuoso, com grande ênfase aos movimentos de tronco, geralmente, circulares e ondulatórios. Outro fator que a destaca é o seu ritmo. Com passos lentos e graciosos, a bailarina se move pelo palco construindo e desconstruindo imagens como no vai e vem das ondas do mar. Essa relação com o tempo, associada a um intenso trabalho de tronco, foi fundamental na compreensão do jeito de se movimentar tão comum aos pretos-velhos.

no *Natyasastra*⁴. Esses conceitos estão sendo pesquisados por meio de relações com entidades da cultura afro-brasileira.

Naquele momento, a proposta era desenvolver personagens que partiriam dessas entidades, cujo trabalho corporal encontrava apoio nos estilos citados em função das características predominantes de cada um. A dança clássica foi fundamental para ancorar o treinamento físico da pesquisa, assim como, o desenvolvimento das qualidades de movimento de cada entidade pesquisada. No decorrer dos ensaios, quando os personagens começavam a ser delineados, foi possível perceber que eles começavam a demonstrar um *rasa* que os simbolizava. Para que se compreenda o que é *rasa*, é importante esclarecer sua origem, pois toda a base expressiva e interpretativa do teatro-dança clássico indiano está contida nas noções de *bhava*, *rasa* e *abhinaya*, explicitadas no *Natyasastra*. *Rasa* é a forma dada ao sentimento que se pretende demonstrar; é a estrutura estética das emoções, que poderiam ser traduzidas por *bhava*. *Rasa* significa, literalmente, sabor. Segundo Bharatamuni, os *rasas* são assim chamados, pois eles devem ser saboreados pelo espectador. Quando um intérprete está preenchido por *bhava* (emoção), ele produz um *rasa* (a expressão dessa emoção) que é então, “oferecida” ao espectador. Ao “receber” esse *rasa*, o espectador pode apreciar o seu “sabor”, completando o ciclo ação-recepção-reação. A maneira como um *rasa* é apreciado tem a ver não apenas com a forma com a qual o ator o representa, mas também com a maneira pela qual ele é degustado pelo espectador, tornando-o parte ativa da representação. No entanto, ao dizer que um ator está preenchido por *bhava*, não significa que ele esteja acessando uma espécie de memória afetiva no intuito de expressar determinada emoção. Quando o intérprete realmente compreende e se conecta com a história que ele dramatiza, ele consegue encontrar em si, o *bhava* daquilo que está representando e, conseqüentemente, expressá-lo através de *rasa*.

[...] Porque é saborosa (a expressão), ela é chamada de *rasa*. Como o prazer chega? Pessoas que comem comida preparada com a mistura de diferentes condimentos, molhos etc, se forem sensíveis, apreciam os diferentes gostos e sentem prazer com isso (ou satisfação); da mesma forma, espectadores sensíveis, após apreciarem as várias emoções expressadas pelos atores através de palavras, gestos e sentimentos,

⁴ O *Natyasastra* é considerado um dos tratados mais antigos das artes dramáticas e sua origem é envolta em muitos mitos. Ele contém elementos que vão desde a origem do drama à sua contribuição para a elevação dos deuses e dos homens, abarcando questões que vão da estética à filosofia. Sua autoria é atribuída ao sábio Bharatamuni. Calcula-se que o texto tenha sido compilado entre os séculos II A.E.C a séc II E.C.

sentem prazer etc. Este sentimento (final) dos espectadores é aqui explicado como *rasas* de *Natya*. (BHARATAMUNI, 1986, p.55, tradução livre).⁵

Durante o processo prático da pesquisa de mestrado, permitimos que os *rasas* envolvessem todo o nosso corpo, pois eles modificavam não apenas o nosso rosto, mas nossas posturas, ritmo, tônus muscular, olhar. Deixar que eles invadissem a cena tornou-se uma forma de compreender melhor a história e a personalidade das figuras (pré-personagens) que eram desenvolvidas. Naquele momento, os *rasas* variavam de acordo com as situações propostas, pois pretendiam desenhar a trajetória daqueles personagens, mas não, necessariamente, defini-los. A partir dos *bhavas*, ou seja, das emoções e experiências de cada um, os *rasas* apareciam e desapareciam contribuindo para as nuances de cada papel. No entanto, ao analisarmos o processo de construção da cena, percebemos o quanto ele se assemelhava à estrutura de composição coreográfica da dança clássica indiana. Tornou-se clara a conexão com a maneira com a qual os intérpretes costumam assumir diversos personagens a partir da modulação de sua expressão facial (*rasa*), do preenchimento dessa expressão (*bhava*) e da interpretação pessoal do artista da cena (*abhinaya*)⁶. Os gestos também encontraram grande correspondência na codificação de personagens, por meio dos *mudras*⁷, com os gestos das entidades que se manifestam nos terreiros de Umbanda, indicando a origem ou característica do guia incorporado.

O código gestual na dança indiana traz muitos pontos de contato com os das manifestações de Umbanda, pois os *mudras* têm a mesma função de representação simbólica dos gestos vistos nos médiuns. O desenho das mãos, geralmente, tenta se aproximar da imagem que representa seja em *mudras* de uma mão ou na combinação delas, porém essas combinações podem variar entre a semelhança com o “real” e com o “ideal”. [...] Então, da mesma maneira que os gestos têm a sua independência de significações, eles abrem a possibilidade para diversos desdobramentos a partir de sua

⁵ No original: “Because it is enjoyable tasted, it is called *rasa*. How does the enjoyment come? Persons who eat prepared food mixed with different condiments and sauces, etc, if they are sensitive, enjoy the different tastes and feel pleasure (or satisfaction): likewise, sensitive spectators, after enjoying the various emotions expressed by the actors through words, gestures and feelings feel pleasure, etc. This (final) feeling by the spectators is here explained as (various) *rasa*-s of *natya*.” (BHARATAMUNI, 1986, p.55).

⁶ Segundo o *Natyasastra*, o grande tratado das artes dramáticas hindu, a raiz *ni* significa “carregar” e o prefixo *abhi*, significa “em direção a”. Ou seja, o objetivo de *Abhinaya* é levar a emoção ou sentimento em direção à audiência; ele é o veículo usado pelo intérprete para o despertar de *rasa* e *bhava*. No *Natyasastra* estão descritos os quatro principais grupos de *Abhinaya*. São eles: *Angika* (corporal); *Vachika* (verbal); *Aharya* (visual: maquiagem e figurinos); *Sattvika* (emocional). Assim, cada um deles desenvolverá um aspecto do trabalho do bailarino fazendo uso de outros elementos (subcategorias) para tal.

⁷ Gestos codificados das mãos. Também chamados de *hastas*.

simbologia. (RODRIGUES, 2020, p.91-92).

2. O corpo da emoção

A experiência vivida no trabalho teórico-prático do mestrado foi fundamental para sedimentar esta proposta de pesquisa que, mesmo que já viesse sendo elaborada há alguns anos, ainda não encontrava o embasamento necessário para tomar forma. Ao nos debruçarmos sobre os fundamentos da dança clássica indiana e sobre a história e estrutura de formação da religião Umbanda, as conexões entre ambas foram ficando cada vez mais claras. Os pontos de contato entre as duas manifestações foram descritos na dissertação supracitada, sendo concretizadas por meio da elaboração de um treinamento físico e de um trabalho prático, apresentado na defesa da mesma. Ao perceber que a pesquisa poderia (e deveria) ter continuidade, em função da riqueza de caminhos apontados, voltamos ao antigo interesse de trabalhar com os princípios de *bhava* e *rasa* na construção de personagens arquetípicos. No entanto, no decorrer deste percurso acadêmico, percebemos que não poderiam ser quaisquer personagens, mas que deveriam ser figuras que tivessem conexão com a nossa realidade pessoal, que fizessem parte da raiz cultural brasileira, o que justifica a escolha das entidades de Umbanda.

A primeira razão que nos conduziu a esta pesquisa foi o desejo de colocar em prática uma forma de trabalhar a expressividade do corpo do intérprete de um lugar pouco comum. Ao menos, no Ocidente. Não pretendemos estabelecer diferenças nas relações Ocidente-Oriente partindo de comparações de qualidade ou eficiência de propósito no teatro-dança. São apenas vertentes e apontamentos que visam enriquecer o repertório do artista da cena que, munido de um vocabulário corporal e pessoal, pode fazer as escolhas que melhor lhe aprouver. O estudo sobre os conceitos de *rasa* e *bhava* vem contribuir com essa ideia. Apesar do treino dos *rasas* estar muito vinculado à expressão facial do bailarino, ele está intimamente ligado à compreensão dos sentimentos e emoções que estes representam. Para que um intérprete seja capaz de produzir um *rasa* genuinamente, ele precisa estar absolutamente preenchido por *bhava* (emoção), o que não significa “sentir” a emoção que ele representa, mas sim, compreendê-la em sua totalidade. Por isso, o treinamento dos *rasas*, conhecido como *navarasa* (nove sabores), é longo e

3238

delicado, pois exige um aprofundamento e dedicação do intérprete que vai muito além do virtuosismo técnico.

Rasa é o resultado cumulativo de *Vibhava* (estímulo), *Anubhava* (reação involuntária) e *Vyabhicari bhava* (reação voluntária). Por exemplo, quando vários condimentos e molhos e ervas e outros ingredientes são misturados, um sabor (diferente do sabor individual de cada componente) é sentido, [...] da mesma forma com diferentes *bhavas* (emoções), o *Sthayi bhava*⁸ torna-se um “gosto” (*rasa*, sabor, sentimento). (BHARATAMUNI, 1986, p.55, tradução livre).⁹

Essa ideia, fundamentada no *Natyasastra*, é pesquisada por muitos artistas em todo o mundo. Apesar de seu fundamento estar vinculado à cultura hindu, seus princípios ultrapassam fronteiras, pois reforçam o quão profunda é a relação do intérprete com aquilo que ele expressa e com o espectador, elemento fundamental para que se complete o ciclo de representação. Trabalhar sobre esses conceitos não significa apropriar-se deles para colocá-los a serviço de um interesse pessoal. É importante compreender e aceitar que existe algo que faz parte de uma realidade única, da vivência e crença de um povo que não é transmitida pelos livros ou pelos mestres, está em sua raiz e ancestralidade. Porém, podemos nos propor a estudar e entender seus fundamentos e razões de ser. Nosso conhecimento pode enfrentar limites, mas isso não nos impede de sempre tentar ampliá-lo, desde que isso seja feito com o devido respeito. Esses princípios não são meras ferramentas para o desenvolvimento artístico do intérprete, eles são caminhos de aprendizado. Por isso, este projeto se propõe a aprofundar o estudo sobre *bhava* e *rasa*, e não a produzir fórmulas a partir delas. O treino prático desses conceitos exige compromisso e dedicação por estar inteiramente associado à compreensão dos sentimentos e emoções representadas. Segundo a “Teoria de Rasa”, descrita no *Natyasastra*, nós teríamos oito *rasas* principais (já que a nona, *shanta*, foi acrescentada mais tarde a esse grupo), sendo algumas derivadas das outras: *sringara* (amor), *vira* (heroísmo), *raudra* (ira), *bibhatsa* (nojo), *hasya* (ironia), *karuna* (tristeza, compaixão) *adbhuta* (encantamento) e *bhayanaka* (pavor). Essa derivação é definida pelo tratado justificando que a ironia acontece quando o amor é imitado; a compaixão resulta de

⁸ O *Natyasastra* define o termo *Sthayibhava* como “durable psychological states”, estados psicológicos duráveis. A pesquisadora e atriz Irani Cippiciani traduz o termo como “estado perene” (p.45).

⁹ No original: “Rasa is the cumulative result of Vibhava (stimulus), Anubhava (involuntary reaction) and Vyabhicari bhava (voluntary reaction). For example, just as when various condiments and sauces and herbs and other materials are mixed, a taste (different from the individual tastes of the components) is felt, [...] so also along with the different bhava-s (emotions) the Sthayi bhava becomes a “taste” (*rasa*, flavour, feeling).” (BHARATAMUNI, 1986, p.55).

uma situação terrível; um feito heroico produz encantamento e tudo que é nojento e repulsivo, provocará desavença. (BHARATAMUNI, 1986, p.54). A seguir podemos ver a representação dos nove *rasas* principais, porém, é importante destacarmos que os *rasas* são expressões em movimento e, portanto, a fotografia é apenas uma tentativa de capturar a essência de cada um. Na Índia, inclusive, é comum encontrarmos cartões postais com imagens dos nove *rasas* sendo representados por bailarinos ou pinturas.



Fig.1: Sringara (amor)¹⁰.



Fig.2: Vira (heroísmo).



Fig.3: Raudra (ira).



Fig.4: Bibhatsa (nojo).



Fig.5: Hasya (ironia).

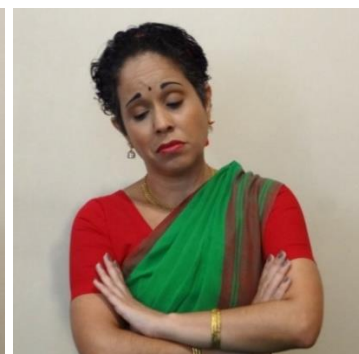


Fig.6: Karuna (tristeza).



Fig.7: Adbhuta (encantamento).



Fig.8: Bhayanaka (pavor).



Fig.9: Shanta (paz).

Muitas vezes, o treinamento se inicia de maneira absolutamente mecânica, sem muita explicação do mestre, nem muito envolvimento pessoal do

¹⁰ Todas as imagens são representadas pela intérprete Cassiana Rodrigues. Fotos: Domenica Santana.

discípulo com as expressões faciais que tenta repetir. O professor não diz ao aluno o que ele deve sentir, ou expressar, apenas ensina um *rasa* de cada vez, explicando o seu significado e conduzindo o aluno à forma que ele deve encontrar. O mestre entende que ele não pode ensinar o discípulo a sentir, mas apenas conduzi-lo ao encontro daquelas emoções e sentimentos. Normalmente passam-se anos e muitas coreografias até que um bailarino comece efetivamente a “vivenciar” os *rasas*. Somente quando a técnica está realmente introjetada, e a coreografia bem compreendida, é que *bhava* e *rasa* entram, finalmente, em comunhão. Quando isso acontece, o aluno pode deixar-se preencher pelas intenções daquilo que “diz”, ou melhor, dança.

A dança deve ter outra razão além de simples técnica e perícia. A técnica é importante, mas é só um fundamento. Certas coisas se podem dizer com palavras, e outras, com movimentos. [...] É aí que tem início a dança, e por razões inteiramente outras, não por razões de vaidade. [...] É preciso encontrar uma linguagem com palavras, com imagens, movimentos, estados de ânimo, que faça pressentir algo que está sempre presente. Esse é um saber bastante preciso. Nossos sentimentos, todos eles, são muito precisos, mas é um processo muito, muito difícil torná-los visíveis. (CYPRIANO, 2005, p.27).

Vale ressaltar que, uma das principais características da dança clássica indiana, é a sua conexão com o drama. As coreografias (ou *items*) são divididas em *Nritta*, *Nritya* e *Natya*. *Nritta* é o que chamamos de dança pura ou abstrata. Seu objetivo é levar beleza à *performance*. (BHARATAMUNI, 1986, p.36). *Nritya* é a dança expressiva. Nela, a expressão facial e gestual começa a gerar significados, com o objetivo de provocar estados emocionais. *Natya* corresponde à representação propriamente dita. Em *Natya*, dança e drama ocupam o mesmo lugar: a dança é dramatizada e o teatro, dançado. No entanto, a proposta deste estudo não é criar coreografias para levar o intérprete à experiência de *rasa*, mas promover essa experiência por meio da relação com as figuras representadas pelas entidades selecionadas. O trabalho sobre *bhava* e *rasa* se dá pelo corpo e suas poéticas e, por isso, a importância de aproximar esses conceitos de referências brasileiras, do “corpo brasileiro”. A conexão com figuras como os pretos-velhos, caboclos ou malandros vai muito além do viés religioso¹¹, pois estão conectadas à história do

¹¹ Vale ressaltar que esta é uma pesquisa de cunho artístico e não religioso. As entidades pesquisadas foram selecionadas por sua riqueza de representação e pela associação que encontrei com a cultura brasileira. Em respeito à religião Umbanda, fazemos esse esclarecimento, para que seja possível separar a leitura simbólica dessas entidades de crenças pessoais, que estão vinculadas às manifestações ritualísticas.

próprio país. Em alguns casos, essas entidades podem ser associadas a pessoas ou personagens locais, como no caso dos malandros, muito vinculados à boemia carioca. Mas em outros, falam da formação do povo brasileiro, fundamentada, essencialmente, na tríade: brancos, negros e índios.

3. “Pisa na linha de Umbanda”¹²

Ao entrarmos em contato com a Umbanda começamos a pesquisar as conexões que percebíamos entre as manifestações de terreiro e a construção simbólica de personagens na dança indiana. Ambas usam o apoio da emoção, da expressão facial e do gesto na identificação das entidades e na construção de personagens. É claro que o caminho percorrido por cada manifestação é bem diferente e essa diferença foi particularmente pesquisada durante o mestrado. No entanto, é possível perceber que, da mesma maneira que os *rasas* são associados a determinadas deidades na dança indiana, eles também podem ser associados a algumas entidades de Umbanda a partir de suas características predominantes. É comum que alguns mestres de dança indiana associem um *rasa* ao seu discípulo, pois eles entendem que o *rasa* é a síntese da essência de cada um e se manifesta por meio de nosso comportamento e expressão. Seguindo a ideia de que “cada pessoa possui um *rasa*”, podemos pensar que cada entidade também pode ter, sendo representada em sua essência simbólica. Especialmente se considerarmos que as entidades se manifestam de maneira arquetípica, assim como os *rasas* durante o treinamento.

Há diversas formas teatrais que usam máscaras como símbolos das particularidades dos personagens que as carregam (como é o caso da *Commedia dell'arte*, por exemplo). De forma similar, a Umbanda traz na expressão facial do médium, alguns atributos da entidade “incorporada”. Outro fator que pode ser observado é que, geralmente, quando um ator usa máscara, todo o seu corpo se torna uma extensão dela. Não é apenas a máscara que indicará as qualidades daquele personagem, mas sua postura, seu andar, seu gestual. Todo o corpo do ator torna-se o símbolo da personalidade que ele representa. O mesmo se pode perceber nas entidades manifestadas no terreiro. Quando uma criança se manifesta,

¹² Referência ao ponto cantado “Pisa na linha de Umbanda”, ponto de louvação ao orixá Ogum. Autor desconhecido.

todo corpo do médium, muda. O encantamento que uma criança tem com o mundo aparece no seu olhar, no sorriso, em sua movimentação enérgica e alegre. Nesse caso, como seria construir a figura de uma criança investindo na pesquisa sobre o *rasa* que melhor a representa? Quais são as implicações no corpo do artista da cena, em sua expressão facial? Que máscara o corpo desse intérprete carrega quando ele delinea um personagem infantil a partir de *adbudha* (surpresa, encantamento)?

Para essa investigação, o foco da pesquisa é voltado aos tipos encontrados na Umbanda e sua fonte de riqueza cultural. Reais ou míticos, os guias da Umbanda são representações simbólicas da mistura do povo brasileiro, unindo raças, gêneros e classes sociais. Se a arte é para todos e se a cultura, junto à educação, é um pilar fundamental para a construção da identidade de um povo, nada mais justo do que verter essa pesquisa aos representantes da história de nosso país: negros, índios, malandros, crianças, exús e pombas-giras. Essas entidades são organizadas dentro de signos e suas representações pertencem, essencialmente, à história e ao imaginário da cultura nacional como bem exemplifica a antropóloga Maria Helena Villas Bôas Concone, referindo-se aos caboclos e pretos-velhos:

De onde vêm esses grandes tipos? São evidentemente retirados da realidade nacional. Do nosso ponto de vista, é exatamente aqui que está o grande interesse da religião umbandista: o fato de mergulhar tão profundamente na realidade brasileira, de buscar aí sua fonte de inspiração, transformando em símbolos figuras do cotidiano popular e buscando a seu modo o seu significado mais profundo. (CONCONE, 2004, p.282).

Outro princípio que contribuiu para a escolha dessas entidades foi o fato de elas encontrarem correspondências em grande parte dos terreiros espalhados pelo país. A Umbanda não possui uma unidade de crença ou filosofia. Quanto mais terreiros forem revelados, tantas serão as diferenças entre eles, pois seus fundamentos estão ancorados na regionalidade, ancestralidade e conduta espiritual dos dirigentes de cada casa. “A Umbanda é uma religião em processo, autoconstruindo-se a partir da sua própria prática religiosa dentro da dinâmica de uma tradição oral multicultural.” (LIGIÉRO; DANDARA, 2013, p.14). A partir do estudo sobre os nove *rasas* e sobre as entidades mais conhecidas nos terreiros de Umbanda, foram feitas as seguintes correspondências:

Rasa	Correspondência	Entidades
<i>Sringara</i>	Amor, felicidade, contentamento	Malandros
<i>Karuna</i>	Tristeza, melancolia, compaixão	Pretos-velhos
<i>Hasya</i>	Humor, desprezo, ironia	Pombas-giras
<i>Roudra</i>	Raiva, ira	Exús
<i>Bibhetsa</i>	Nojo, repulsa	-
<i>Bhayanaka</i>	Medo, susto	-
<i>Vira</i>	Heroísmo, poder	Caboclos
<i>Adbhuta</i>	Surpresa, encantamento	Crianças
<i>Shanta</i>	Paz, serenidade	-

Tab.1: Quadro de correspondência entre os *rasas* e entidades de Umbanda pesquisadas.

Essas associações foram feitas por uma perspectiva pessoal, a partir da observação e experiência dentro e fora dos terreiros de Umbanda. Porém, é absolutamente plausível que outras correspondências sejam feitas. Inclusive, aproveitamos para esclarecer a razão de não associar os *rasas bibhetsa, bhayanaka* ou *shanta* a nenhuma entidade. Em função de essas correspondências estarem associadas a entidades que se apresentam como guias espirituais, não foi possível encontrar entre as mesmas, um comportamento ligado ao medo ou a repulsa. No entanto, são sentimentos que, transportados à cena, podem aparecer em qualquer personagem, de acordo com a situação na qual se encontram. Já *shanta* possui algumas particularidades. Em primeiro lugar, esse *rasa* foi adicionado aos oito anteriores tardiamente. Mesmo dentro da dança clássica, há pessoas que não admitem *shanta* como uma das nove expressões, pois consideram que ele não é uma *rasa* em si, mas sim, a união de todos os outros. Sob esse ponto de vista, acredita-se que só após a compreensão e sublimação de todos os outros sentimentos e emoções é que a pessoa poderia finalmente encontrar essa paz e, portanto, compreender *shanta* em toda a sua amplitude. Ou seja, partindo desse princípio, entende-se que cada um possui um *rasa* que lhe representa, que sintetiza as suas principais características. Porém, quando compreendemos que *rasa* pode simbolizar diversos *bhavas* (emoções), percebemos que esse olhar não é uma forma de “rotular” uma pessoa, mas, ao contrário, de entender quais são os símbolos que

revelam a sua essência, desvendando diversas camadas que compõem cada um, inclusive, socioculturais. É justamente desse ponto que parte essa pesquisa, da revelação dessas camadas que são despertadas pelo exercício de *rasa* em contato com o estudo simbólico dos arquétipos de Umbanda.

É importante reforçar que a ideia aqui não é deslocar *bhava* e *rasa* de seu contexto original para colocar a serviço de uma outra coisa, até porque, isso não seria possível. A partir do momento em que se retira esses conceitos da sua construção e propósitos originais, eles se tornam outra coisa e, compreendê-los, implica não apenas uma profunda experiência dentro da estrutura de construção dramática da dança indiana como, também, uma forma de olhar a vida. Em outras palavras, esses conceitos passam por atravessamentos filosóficos e espirituais que nascem em um determinado contexto, de uma determinada cultura, que já é, por si mesma, bastante extensa e complexa. Nós podemos tentar nos aproximar ao máximo desses conceitos como artistas, estudantes, pesquisadores, mas sempre reconhecendo que há limites. *Bhava* e *rasa* nos livros são conceitos muito precisos, mas na prática, eles são uma experiência, uma forma de experimentar o mundo, de olhar “para dentro” enquanto olhamos “para fora”. Não é à toa que a tradução literal de *rasa* é “sabor”, pois é algo que se deve saborear, experimentar. Então a pergunta dessa pesquisa não é “como eu posso usar *bhava* e *rasa* no meu trabalho como intérprete?”, até porque, atualmente, já temos condições de perceber o quanto isso pode resvalar numa forma de apropriação cultural. Quando nós simplesmente arrancamos uma coisa do seu contexto original para colocar “a serviço de”, começamos a transitar num lugar, no mínimo, nebuloso. Ao longo desta pesquisa entendemos que a pergunta é outra: “o que eu posso aprender com esses princípios? Quais os saberes que eles contêm dos quais eu posso, respeitosamente, me aproximar?”. Reconhecendo, inclusive, as fronteiras culturais que nos separam. E é nesse lugar que mora a grande beleza do caminho expressivo da dança indiana, pois esses conceitos não são meramente artísticos, ainda que eles estejam absolutamente fundamentados no *Natyasastra*. Mas eles trazem “algo a mais”, que é essa outra maneira de olhar a vida, de refletir o mundo. E no caso do *Natyasastra*, também, de construir um novo pensamento, uma nova cultura, uma nova Índia. Inclusive, essa é uma questão intracultural sobre a qual muitos artistas indianos (e estrangeiros) vêm se debruçando, por estar relacionada aos caminhos “formativos” e “destrutivos” de sua própria história. Enquanto estrangeiros, nós podemos conceituar

e teorizar muitas vezes essas ideias, mas existe um lugar que nós não conseguimos atravessar, esse lugar da cultura, que é algo que não se aprende, se vivencia.

Consideramos importante reconhecer que há infinitas maneiras de olhar e experimentar o mundo. Há muitas “cosmovisões” e “cosmo-percepções” da vida e a nossa perspectiva é apenas uma delas. Portanto, seguindo essa ideia, nos propomos a tentar entender o que nós podemos aprender com esses conceitos a partir da nossa corporalidade. Não apenas do ponto de vista artístico, mas sobre nós mesmos. *Bhava* e *rasa* também são caminhos de autoconhecimento e contemplação. Quando nós começamos a entender isso, passamos a observar as pessoas, as situações, as manifestações nos rituais de Umbanda de uma maneira completamente diferente. Pudemos ver que eles não são conceitos num pedaço de papel, mas são uma maneira de estar e de ver o mundo: é como você se manifesta, é como você se expressa, é o seu caminho. Essa outra forma de pensar/sentir nos ajudou muito a ver as entidades que pesquisamos por um prisma muito mais generoso, porque ao invés de restringi-los a determinados rótulos e clichês, pudemos começar a observá-los em muitas camadas. Até porque, muitas vezes, esses *bhavas* (emoções) são despertados por uma memória muscular, que é acessada no movimento, mas é independente do sentimento expresso. Eles podem, inclusive, ser acessados por memórias que talvez nem sejam individuais, mas coletivas, ancestrais, e que, de alguma maneira, permeiam a nossa história corporal. O acesso pelo movimento também pode promover o contato com essas emoções, mas por essa memória física, não afetiva, pois são coisas diferentes. Elas podem, ou não, se atravessar, mas são diferentes. No entanto, na dança indiana, não buscamos uma memória afetiva. Primeiro porque isso significaria a exaustão emocional do intérprete e, segundo, porque seria cenicamente inviável. Às vezes, temos uma contagem em 8 tempos e precisamos abarcar quatro ou cinco expressões diferentes em apenas uma frase rítmica e isso precisa ser feito de forma bastante precisa. Para que a comunicação seja feita, para que a história seja contada, todos esses *rasas* têm que ser muito bem delineados e devem ser expressos com a mesma verdade. No entanto, falamos aqui de uma verdade “cênica” e não emocional. O intérprete deve ter liberdade para usufruir da história que ele está contando, porque é assim que ele vai encontrar as suas nuances. Se o bailarino ficar fechado numa forma, ele corre o risco de enrijecer a sua performance e, em alguns momentos, não se comunicar mais com aquele que assiste. Quando

3246

isso acontece os *rasas* perdem o seu propósito, pois o “sabor” se dá e se completa na recepção do espectador, que será preenchido por *bhava* e devolverá esse sentimento/emoção para o bailarino. É um movimento cíclico de retroalimentação. Se houver um corte em um dos lados desse processo, a expressão morre. E a comunicação também.

4. A travessia entre culturas

Esta é uma pesquisa *intra* e *intercultural* e, por isso, propomos as seguintes hipóteses: a relação entre culturas pode ser um caminho de cruzamentos sem que uma seja, necessariamente, subjugada a outra; os ritos religiosos contribuem na formação de uma identidade cultural, tendo em vista que, tanto a dança indiana, quanto a Umbanda, possuem sua origem numa tradição devocional; a pesquisa sobre entidades de Umbanda pode reforçar a identificação de tipos genuinamente brasileiros, mas que podem, de alguma maneira, dialogar com outros povos; os conceitos de *bhava* e *rasa* podem ser confrontados com outras culturas sem, necessariamente, perder sua essência.

Para dar suporte à teoria e prática desta pesquisa, o material bibliográfico será dividido em três partes: uma dedicada aos estudos sobre a dança clássica indiana, tanto no aspecto cultural quanto técnico; outra dirigida à história e fundamentos da Umbanda; e, a última, voltada a autores que investiram sobre a pesquisa de treinamento técnico do intérprete em relações interculturais.

5. Metodologia

Esta é uma pesquisa aplicada, com contornos etnográficos e que se baseia num olhar fenomenológico (FORTIN; GOSSELIN, 2014) sobre duas culturas distintas. Ela visa investigar dois princípios considerados, neste projeto, complementares: a estrutura de construção dramática encontrada nos fundamentos da dança clássica indiana e a representação arquetípica de entidades de Umbanda em seu contexto ritual. A partir da observação, análise e estudo dessas duas manifestações, artística e religiosa, pretende-se promover o diálogo entre ambas com o intuito de investigar seus pontos de contato, troca e conflito na criação artística. Para tal, foram selecionados os seguintes procedimentos metodológicos: pesquisa bibliográfica; pesquisa de campo; treino prático e registro escrito e áudio

3247

visual. A análise dos resultados será feita a partir dos dados coletados ao longo da pesquisa.

Autor: Cassiana Rodrigues Santana
Unicamp
c211378@dac.unicamp.br

Bacharel em Artes Cênicas pela Unirio (2005), Mestra em Artes da Cena pela Unicamp (2020) e doutoranda na mesma Universidade. Desde 2000 dedica-se a estudar formas de teatro-dança através de pesquisas voltadas ao corpo e seus caminhos de expressão tendo iniciado, em 2002, a prática da dança indiana. Atua como atriz, bailarina, professora, coreógrafa e pesquisadora.

Co-autora e orientadora: Marília Vieira Soares
Unicamp
mvbaiana@gmail.com

Dra. em Educação FE-Unicamp (2000), Mestre em Artes Cênicas Eca-USP (1996) e professora colaboradora do Programa em Artes da Cena do Instituto de Artes da Unicamp. Especialista em dança Indiana no estilo Odissi - Konark Natya Mandap (1999). Criadora do núcleo de pesquisa Cia Pallavi e do Enapedin (Encontro nacional de pesquisadores em dança indiana).

Referências

BHARATAMUNI, **The Natya Sastra**. Translated into English by a board of scholars. New Delhi: Sri Satguru Publications, 1986.

CIPPICIANI, Irani. **Abhinaya: a construção de um corpo narrativo**. Curitiba: Editora Prismas, 2016.

CONCONE, Maria Helena Villas Bôas. Caboclos e pretos-velhos na Umbanda. In: PRANDI, Reginaldo (org.) **Encantaria brasileira: o livro dos mestres, caboclos e encantados**. Rio de Janeiro: Pallas, 2011, cap. 9, p.281-303.

CYPRIANO, Fabio. **Pina Baush**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

FORTIN, Sylvie; Gosselin, Pierre. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. **Art Research Journal**. Brasil, vol.1, nº1, p. 1-17, Jan./Jun. 2014.

RODRIGUES, Cassiana. **Entre deuses e orixás: O treinamento do ator na travessia entre a dança clássica indiana e as entidades de Umbanda**. Campinas, 2020. 148f. Mestrado em Artes da Cena. Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2020.

VENU, G; PANIKER, Nirmala. **Mohiniyattam: The Lasya Dance**. Kerala: Natana Kairali, 1983.

Onde ela foi parar? - videodança, política cultural e ausência no bairro Mucuripe/CE

Circe Macena de Souza (IFCE)

Rony Cardoso Marques (IFCE)

Dança e(m) Cultura poéticas populares, tradicionais, folclóricas, étnicas e outros atravessamentos

Resumo: Este trabalho apresenta questionamentos sobre a ausência de políticas culturais para salvaguarda das manifestações populares tradicionais pertencentes ao bairro do Mucuripe, em Fortaleza - Ceará. O processo investigativo resulta na criação de uma videodança, cuja produção foi incentivada a partir do trabalho de conclusão da disciplina Políticas Culturais, do Curso Técnico em Dança da Escola Porto Iracema das Artes. A videodança foi produzida nas areias da praia do Mucuripe e traz a questão “Onde ela foi parar?”, fazendo referência a política cultural e suas ausências. No Mucuripe, muitas manifestações populares tradicionais estão semidesaparecidas, tanto pela falta de incentivo à arte e à cultura quanto pela especulação imobiliária sofrida pela comunidade.

Palavras-chave: MUCURIPE. PATRIMÔNIO CULTURAL IMATERIAL. POLÍTICA CULTURAL. SALVAGUARDA. VIDEODANÇA

Abstract: This work presents questions about the absence of cultural policies to safeguard the traditional popular manifestations belonging to the Mucuripe neighborhood, in Fortaleza - Ceará. The investigative process results in the creation of a videodance, whose production was encouraged from the conclusion work of the Cultural Policies discipline, from the Technical Course in Dance at Porto Iracema das Artes School. The videodance was produced on the sands of Mucuripe beach and brings up the question “Where did it end up?”, referring to cultural policy and its absences. In Mucuripe, many traditional popular manifestations are half-disappeared, as much due to the lack of incentive to art and culture as for the real estate speculation suffered by the community.

Keywords: MUCURIPE. INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE. CULTURAL POLICY. SAFEGUARD. VIDEODANCE.

1. Mucuripe e a memória de suas tradições culturais

Mucuripe, solo indígena do litoral da cidade de Fortaleza – Ceará. O bairro antigamente era uma vila de pescadores, que foi substituída pelo concreto devido à luta desigual contra a especulação imobiliária na região, que tira a comunidade do seu território para dar espaço a empreendimentos, como:

3249

restaurantes, fábricas, hotéis e demais habitações com vista para o mar, localizados na Avenida Beira Mar de Fortaleza.

Além de ser um território litorâneo que abriga a majestosa presença do mar, o Mucuripe é um local de muita arte e cultura. Já foi música na poesia sonora de Belchior e Fagner, já foi tema de filmes e documentários, abrigando muitas outras narrativas. Mas a única narrativa que o Mucuripe não consegue contar é a de suas próprias tradições culturais.

Fandango, Cana Verde, Coco e Pastoril são nomes de algumas manifestações culturais cearenses. Todas já foram presença forte na vida da comunidade de todo o Mucuripe. Suas danças e músicas, que estiveram presentes no passado, hoje são apenas memórias em alguns antigos moradores e familiares de brincantes. Então nos perguntamos: quem protege o patrimônio imaterial? Onde estão as políticas que salvaguardam os saberes e fazeres tradicionais?

Essas perguntas transpassam a poética de uma videodança que criamos no contexto da disciplina de Políticas Culturais, dentro do Curso Técnico em Dança da Escola Porto Iracema das Artes. O trabalho final da disciplina envolvia a produção de um material que dialogasse com as discussões feitas em sala, com os textos estudados e com a vivência artística de cada aluno. Em vista disso, a materialização artística do nosso trabalho surgiu a partir dos textos dessa disciplina e da dissertação de uma das artistas para o Mestrado Profissional em Artes do IFCE, cujo título é “Embarcados – Corpos em criação a partir da memória do Fandango do Mucuripe – Ceará”.

Essa pesquisa compartilha a criação do espetáculo “Corpos Embarcados”, que utiliza o Fandango como matriz estética de criação para apontar questões importantes do Mucuripe, como a exploração do trabalho pesqueiro e a especulação imobiliária, por meio da Dança, da Música e do Teatro. Além da partilha do processo criativo, essa investigação documenta um pouco da memória do Fandango Cearense, que hoje não é mais vivenciado pela comunidade, estando presente apenas na memória de quem viu e de Manoel Honorato dos Santos, o único brincante ainda vivo.

O Fandango é uma manifestação popular tradicional que narra histórias de uma embarcação cristã em alto-mar. Sua dramaturgia divide-se em três atos: no primeiro, ocorre um conflito com um marinheiro mouro; no segundo, acontece um conflito natural onde a embarcação sobrevive a uma grande tempestade; e, no

terceiro ato, os marinheiros perdidos encontram seu porto, passando por conflitos internos e com a própria fé.

Da família da Nau Catarineta, da Barca e da Marujada, o Fandango faz parte do que a professora Lourdes Macena (2014) chama de Danças Dramáticas do Ciclo Marítimo, divisão que inclui essas danças que possuem narrativas de histórias do mar em sua dramaturgia. Apesar de todas essas manifestações terem narrativas específicas sobre marinheiros em seu eixo dramático, todas elas possuem muitas diferenças entre si.

É comum pensar que Fandango e Nau Catarineta são uma mesma manifestação, porém são distintas. A Nau Catarineta é uma dança dramática cuja dramaturgia é dividida em jornadas, possui personagens distintos do Fandango, como a Saloia (única personagem feminina), os personagens cômicos Vassoura e Ração, entre outros. Essa confusão pode acontecer devido ao navio da manifestação cearense do Fandango se chamar Nau Catarineta e ser mencionado em diversas canções do auto.

No Ceará, podíamos encontrar o Fandango nas cidades de Aracati, Granja, Paracuru e na capital Fortaleza, mais especificamente no bairro do Mucuripe, onde mora Manoel Honorato dos Santos, popularmente conhecido como Manoel Pelé. Seu Manoel participou do Fandango quando tinha 14 anos em 1957. Seu personagem era um cabo, o guarda da maruja, que vendia contrabando no navio, que era um cenário construído pelos integrantes para as apresentações, como destaca a autora Circe Macena em sua dissertação, após entrevistas com Manoel:

A brincadeira acontecia dentro de uma carcaça de navio confeccionada por eles. Os participantes tinham duas fardas, uma branca e uma azul. Eles escolhiam qual queriam usar, mas geralmente usava-se a branca. Os personagens mouros tinham um figurino diferente de cor azul com um pano vermelho na cabeça e uma cinta na cintura. No Fandango, quando a embarcação chegava em Portugal, apareciam um Rei e dois vassallos, que também tinham vestimentas características desses personagens. (SOUZA, 2019, p.37-38)

Manoel, pescador aposentado, quando criança atuava entre cantorias e dançadas nas praças, nos teatros, na beira da praia. Viveu um cabo da maruja ao lado de outros generais e de marinheiros mouros. Participou do Fandango comandado pelo pescador João do Ouro e, antes dele, por Crispim Emiliano. Homens do mar que encenavam histórias de outros homens do mar.

3251

Hoje, o que fica dessa embarcação cênica são as memórias de uma nau perdida além-mar, como tantas outras que foram cercadas pelas paredes de concreto, mas que com muita luta e diálogo com moradores, são pouco a pouco salvaguardadas por pesquisadores, professores e artistas. Aqui, buscaremos compartilhar o que aprendemos dessas manifestações, a fim de tocar outras memórias, outros corpos.

Além do Fandango, outra manifestação popular tradicional do Mucuripe era a Cana Verde, que, segundo Sousa (s/d apud Joaquim Ribeiro, 1997), é um tipo de dança minhota¹ de origem portuguesa surgida das zonas de vinhedos que pensavam a cana verde como “vinhas doentes”. Assim, o termo Cana Verde, ou Caninha, não tem nenhuma relação com o produto cana-de-açúcar, mas sim com uma espécie de bebida típica que posteriormente também daria nome a dança popular. Migrando da terra lusitana para o Brasil, através de colonizadores, a dança foi rapidamente adaptada ao clima rural das zonas canavieiras por similaridade entre o termo Cana Verde e o produto brasileiro cana-de-açúcar. Atualmente, no Brasil, a Cana Verde ainda apresenta características distintas de acordo com o estado que se encontra. Além da Cana Verde, que era realizada na praia do Mucuripe, pode-se encontrar a Cana Verde cearense nas praias do Iguape, Marjolândia, Aracati e em Tibau, fronteira com o Rio Grande do Norte.

Segundo Gertrudes Ferreira dos Santos, também conhecida como Dona Gerta, que foi a mestra² guardiã e detentora dos conhecimentos da Cana Verde no bairro do Mucuripe, em um registro sonoro feito para a pesquisa de Sousa (s/d), a brincadeira foi introduzida no Ceará, por volta de 1919, pelo português João Francisco Simões, sendo seu sucessor Pedro Mãe Chica, popularmente conhecido como “Chico Man Chico”. Depois o legado foi passado para “Zeca Três Vêis”. Este perpassando a brincadeira para José Ferreira dos Santos, que dançava a Cana Verde desde os 15 anos. Anos depois, José Ferreira dos Santos casou-se com Dona Gerta, que se envolveu totalmente com a Cana Verde na confecção dos figurinos, aprendendo sua música, encenação, história e significado simbólico. E, como uma forma de manter viva a lembrança de seu marido, Dona Gerta preservava a

¹ Relativo ao Minho, província histórica da região do Norte de Portugal.

² Segundo o Projeto de Lei Nº 1.176, de 2011, os Mestres da Cultura, também chamados de Patrimônios Vivos da Cultura, 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.

brincadeira para gerações futuras. Porém, após o falecimento da mestra, em 15 de agosto de 2014, a brincadeira deixou de ser realizada completamente, permanecendo viva apenas na memória dos brincantes.

Tendo em vista o registro historiográfico da Cana Verde, sua origem lusitana, posterior migração e adaptação para terras brasileiras, e, em específico, cearenses, a Cana Verde ainda possui características outras de acordo com o território que a brinca. Por exemplo, na praia do Iguape, o Mestre Edvar Elias conduz uma brincadeira com bastante presença masculina, na qual as dançadas se dão entre palmeios e cantorias. Já no Mucuripe era diferente e, para resgatar a brincadeira a partir da memória e da oralidade, a principal fonte de referência é a filha de Dona Gerta, Maria José Ferreira dos Santos, conhecida como Mazé, que também participava efetivamente da manifestação.

Segundo Alencar e Barroso (2013), a Cana Verde do Mucuripe expressava, através de movimentos, passos, gestos, ritmos, coreografias e sentimentos, formas simbólicas do jeito de ser do grupo social em que estava inserida. Tratava-se de uma brincadeira popular que vivenciava a festa de um casamento, com suas figuras típicas e com seu enredo, que incluía, além das canções de louvor, um baile nupcial. Vestidos a caráter, os convidados adentravam a brincadeira, enquanto personagens, misturando improvisação e passos fixos.

Outra manifestação popular tradicional do Mucuripe era o Coco, que é uma dança tradicional do Nordeste brasileiro de origem afro ameríndia. Nasce das canções de trabalho em toda a região. Por isso, assume características plurais nas diversas comunidades que o dançam. Dessa forma, podemos encontrar grupos bem distintos entre si, mesmo sendo de uma mesma manifestação. Diz-se que o Coco surgiu

Da ocupação em quebrar o coco, horas e horas a fio, nasceu uma cantiga de trabalho, ritmada pela batida das pedras quebrando os frutos. Posteriormente, se transformou em dança e começou a surgir uma variedade de temas e formas de coco que se espalharam por todo o Estado. Daí se falar em Coco de Praia, Coco do Sertão, Coco Gavião, que embora apresentem nomes diferentes, mantêm a mesma forma rítmica e, às vezes, apresentam diferenças quanto à participação do elemento feminino e a dança de pares conjuntos. (1978, s/p)

Pesquisadores apontam que o Coco surge no século 17. Quanto à localidade, alguns citam em Pernambuco, outros Alagoas, definindo também o Quilombo dos Palmares como o território exato do surgimento dessa brincadeira.

3253

Mas, particularmente, como destacar tão exatamente o surgimento de uma brincadeira que é presente em todo o território nordestino? Geralmente os estudos das danças tradicionais nordestinas são centralizados no eixo Pernambuco – Maranhão, tampouco destacam a presença do Ceará como território dessa brincadeira.

As brincadeiras de Cocos nordestinas têm como principal característica o sapateio e o improviso (seja no verso cantado ou no corpo), mas podem ser encontradas em diversos formatos: dançadas em roda, em pares, em semicírculos, em fileiras, entre outras. A forma como essas danças acontecem também são distintas, podendo ser bem coreografadas ou dançadas em forma de disputa/jogo.

No Ceará, encontramos grupos do litoral ao sertão, percebendo grandes diferenças em cada localidade seja no figurino, nas canções, na forma de se apresentar, nos passos e gestualidades. Os grupos de cocos que se localizam no litoral do Estado também são chamados de Cocos de Praia. Já os localizados no sertão são denominados Cocos de Sertão. No Mucuripe, tínhamos um coco de praia. Hoje restam apenas histórias.

A última manifestação popular tradicional sobre a qual discutiremos e era presente no Mucuripe é o Pastoril, que é uma dança dramática do ciclo natalino que se desenvolve a partir da caminhada das pastorinhas a Belém para ver o nascimento do menino Deus. Nessa jornada, surgem diversos personagens para acompanhá-las, assim como acontecimentos descritos nos textos bíblicos se entrecruzam na sua história. Como a professora Lourdes Macena explana:

Resultou de louvações e cantos que, no passado, eram feitos na véspera do Natal para celebrar e perpetuar imagens da história do nascimento do filho de Deus. Sua representação é dividida em atos ou cenas com o nome de jornadas, episódios envolvendo fragmentos do que ficou das janeiras e antigas pastorais, que consistiam em cantos feitos em frente ao presépio, em uníssono, por grupos representando pastores. (SOUZA, 2014, p.152)

As pastorinhas se dividem nas cores azul e encarnado (vermelho), cantam e dançam acompanhadas de personagens como: Diana (pastora que fica no centro e representa os dois cordões³), florista, camponesa, borboleta, pastores, cigana, os três Reis Magos, José, Maria e o Menino Deus. É comum grupos de pastoris colocarem em suas encenações passagens bíblicas, trazendo então personagens como Herodes, soldados romanos, entre outros.

³ Fila na qual os brincantes se posicionam.

No passado cultural do bairro do Mucuripe, existiam, no mínimo, dois grupos de pastoril que se faziam presente na comunidade: um deles era o pastoril da conhecida *Dona Maria Tresvêz*, mãe de Manoel Honorato dos Santos, brincante de Fandango, e de Regina Honorato dos Santos, que brincava pastoril com a mãe no quintal da sua casa, local onde aconteciam ensaios e apresentações de diversas manifestações locais.

O autor Blanchard Girão, em seu livro *Mucuripe: de Pizón ao Padre Nilson* (1998), faz entrevistas com moradores do bairro a fim de registrar e resgatar diversas memórias importantes do local. Na voz do antigo morador Valdeliz Balaio, Blanchard destaca a relevância de Zé Taé, importante personalidade da história do Mucuripe:

‘No tempo dele o Mucuripe era outro. Muito melhor. Era um bairro alegre, cheio de festas por toda parte! Os pastoris de fim de ano, os fandangos, os cocos, uma variedade de danças e festas que só ele sabia promover e produzir.’ Assim Valdeliz Balaio traça um rápido perfil de José Jacinto – o popular e querido Zé Taé, uma das figuras mais marcantes do Mucuripe de outrora. (GIRÃO, 1998, P.44)

Na obra de Blanchard, podemos nos aproximar de quem foi Zé Taé e de sua importância para o bairro. A sua morte também provocou o fim das manifestações. Mas onde estava o Estado no apoio as festividades promovidas por Zé Taé e pela igreja? Onde está a salvaguarda ao patrimônio cultural imaterial do Mucuripe?

Atualmente essas manifestações aqui destacadas existem apenas nas memórias dos antigos brincantes e/ou moradores. Essas brincadeiras foram desaparecendo do cotidiano da comunidade. Segundo diálogos com pesquisadores, como a professora Lourdes Macena, o Fandango se apresentou uma última vez aproximadamente na década de 90, já o Coco não se houve falar há muito tempo. O pastoril foi junto com o falecimento de Dona Maria Tresvêz. Assim como a Cana Verde que, após o falecimento da Mestre Dona Gerta em 2014, deixou de ser vivido pela comunidade.

É importante frisar que uma manifestação só deixa de existir depois que a última memória sobre ela deixa de vagar sobre a terra. Assim, temos muitas memórias vagando por aí, ganhando corpos e ressignificando realidades.

Hoje, em algum momento de qualquer dia, Regina Honorato canta as músicas do pastoril de sua mãe e exhibe seu pandeiro para visitas. Manoel Pelé volta

3255

a brincar ao lembrar as canções do Fandango, seus personagens e suas memórias da infância nessa e em outras brincadeiras. Mazé Costa, filha de Dona Gerta, ainda leva para onde consegue as danças e canções da Cana Verde e segue compartilhando o saber herdado de sua matriarca. Enfim, ainda é possível resgatar a vida dessas manifestações para o cotidiano do Mucuripe.

2. Política Cultural e Ausência

As políticas públicas são direitos assegurados pela Constituição Federal de 1988. A Seção II da Constituição Federal é destinada à Cultura. O parágrafo 1º do artigo 215 legisla que “O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais.” No entanto, há uma divergência entre o que está escrito no documento que estabelece o Estado de Direito Democrático e o que aconteceu e acontece na prática no bairro do Mucuripe de Fortaleza - Ceará.

Estudamos e vamos focar somente em um exemplo dessas ausências das políticas públicas culturais, porém o bairro em questão pode servir como uma metonímia para o país inteiro. Segundo Rubim (2007), a história das políticas culturais do Estado nacional brasileiro podem ser condensadas pelo acionamento de expressões como: autoritarismo, caráter tardio, descontinuidade, desatenção, paradoxos, impasses e desafios.

Portanto, infelizmente, diferentemente do que está escrito na lei, o Estado não protegeu as manifestações das culturas populares tradicionais que estavam presentes e ativas no Mucuripe. A ausência da defesa e da valorização do patrimônio cultural desse bairro levou ao semidesaparecimento das manifestações que enriqueciam e tornavam o Mucuripe um bairro que transpirava cultura.

Na década de 80 do século XX, houve um apoio da prefeitura para o restabelecimento dessas manifestações não só no bairro do Mucuripe, mas em toda Fortaleza, como conta Blanchard

Na década de 80, o então secretário de Cultura, Barros Pinho, tentou um esforço para resgatar as tradições culturais próprias dos nossos bairros. Foram criados os Centros de Cultura Popular, responsáveis por um movimento restaurador das artes do povo, aquilo verdadeiramente nascido da criatividade popular, na dança, na música, na capoeira, no teatro, nas artes plásticas. O fandango, como a Caninha Verde, a dança dos cocos e

3256

outras reapareceram no Centro Cultural do Mucuripe, que funcionava na Praça Nossa Senhora da Saúde, defronte à Igreja. Ia tudo muito bem, mas mudou o Secretário e o que chegou não tocou a coisa pra diante. Tinha outros planos. Nunca mais se falou nisso, pois sem apoio, nestes tempos de dinheiros poucos, não se consegue fazer nada. (GIRÃO, p.62/63. 1998)

Esses centros culturais eram chamados de Centro de Ativação Cultural (CAC). O pesquisador Oswald Barroso, em matéria escrita para o jornal O POVO⁴, em 2016, dá detalhes sobre esse projeto. Primeiramente foram criados seis CAC's no Ceará. Em Fortaleza, existiam nos bairros do Pirambu e Mucuripe. Estes não desenvolviam atividades culturais, mas sim forneciam lugar e outros apoios para que as manifestações já existentes pudessem acontecer.

Os CAC's já foram uma iniciativa de salvaguarda, através dos quais a Secretaria da Cultura buscou apoiar, sem nenhum recurso, os grupos tradicionais. Porém, essa iniciativa não passou de uma mera tentativa de salvaguardar o que era vivo na comunidade, pois, provavelmente, o principal apoio que esses grupos precisavam era de recurso financeiro que pudesse ajudá-los, além de uma maior visibilidade do Estado, para que a comunidade notasse a importância das danças, músicas e seus Mestres.

Manoel Pelé, brincante do Fandango, em entrevistas realizadas para a dissertação já mencionada, nos contou que sua mãe pediu o tecido emprestado em uma loja para poder fazer o primeiro figurino do filho. Após o falecimento de Dona Gerta da Caninha Verde, figurinos foram encontrados por moradores no lixo.

Nesse cenário de empobrecimento cultural e artístico que o bairro vem sofrendo, os governantes não fomentam a cultura como deveriam, não reconhecendo que investir em cultura significa investir também em emprego e renda.

Atualmente a política cultural mais forte, no Estado e no município, é a política de editais de prêmios e fomentos. Coletivos, comunidades tradicionais, grupos artísticos e os trabalhadores dos mais diversos segmentos da cultura se inscrevem nos mais variados editais como: edital das artes, edital mecenas, edital de ciclos festivos (Carnaval, São João, Natal, etc.), editais de ocupação de espaços públicos, prêmio culturas indígenas, prêmio expressões culturais afro brasileiras do

⁴ Matéria de 15 de agosto de 2016, de Oswald Barroso para o jornal O Povo. "Memórias mais ou menos sentimentais da Secult CE". Disponível em: <<https://www20.opovo.com.br/app/opovo/vidaearte/2016/08/15/noticiasjornalvidaearte,3647224/memorias-mais-ou-menos-sentimentais-da-secult-ceara.shtml>> Acesso em: 28 de jun. 2021

Ceará, prêmio pontos de cultura, edital dos tesouros vivos, edital cultura infância, edital cinema e vídeo, entre outros.

No Ceará, temos a Lei Estadual dos Tesouros Vivos (Nº. 13.842, de 27 de novembro de 2006,) lei pioneira no Brasil, que reconhece Mestres e Mestras dos saberes e fazeres da Cultura Tradicional Popular. Por meio desse edital, o Estado já contemplou 80 Mestres e Mestras da Cultura, Grupos e Comunidades Tradicionais, sendo eles mestres do saber do corpo, das mãos, da oralidade, da música, da religiosidade, entre outros. Também concedeu Título de Notório Saber por meio da Universidade Estadual do Ceará (UECE).

Mesmo sabendo que política cultural não é concurso, acreditamos que esses editais são um ponto positivo na construção dessa política na cidade e no Estado do Ceará. O ideal seria que todos os artistas tivessem algum tipo de apoio para criação de obras, manutenção e difusão de repertório. No entanto, essa não é a realidade, pois os trabalhadores da cultura precisam “disputar entre si” sua classificação no fomento. Mesmo quando passam nesses editais, precisam atravessar diversas burocracias, problemas ligados a questões orçamentárias, pois, muitas vezes, há uma demora no repasse da verba, entre outros problemas.

É preciso que as secretarias e o Estado compreendam que política cultural não é somente política de editais. É necessário que entendam que os editais não são acessíveis. A linguagem jurídica não deveria ser a linguagem principal de um edital que visa contemplar propostas artísticas. É importante lembrar que temos ainda, no nosso país, uma grande parcela de pessoas que não se alfabetizaram. Mestres e Mestras da cultura tradicional seguem não tendo acesso e sendo, por muitas vezes, ludibriados por produtores caluniosos.

São muitas questões que carecem de estudos para que respostas práticas sejam acionadas, a fim de que se construa uma política cultural de fortalecimento, evitando o desaparecimento das potencialidades culturais em diversas localidades, como aconteceu no bairro do Mucuripe, que ainda sofre da ausência de ações governamentais. É necessário que se faça tais estudos para que essas ações contribuam com a comunidade. No que tange essas questões, a autora Simone Zárate (2010) afirma que:

O conjunto de intervenções que integra uma política cultural é norteado por estratégias; tais estratégias, bem como as intervenções derivadas destas são interdependentes, sistêmicas; são definidas de acordo com o contexto no qual estão inseridas e estão diretamente relacionadas aos processos de

3258

produção simbólica. Ainda que exercidas (e necessárias) em âmbito federal e estadual, é na cidade - onde se vive o cotidiano - que os processos simbólicos são produzidos. Daí a necessidade de políticas culturais locais subsidiadas por diagnósticos, considerando a lógica de que intervenções são realizadas por algum motivo e com algum objetivo. (ZÁRATE, 2010, s/p)

Portanto, é através dos estudos da dinâmica cultural do próprio local que poderemos perceber quais estratégias de intervenções poderão ser feitas. Com isso, é preciso conhecer de perto a sua própria cidade e suas tradições, para que se possa fazer uma política cultural que de fato sirva à comunidade. É necessário que possamos pensar quais as necessidades culturais de cada localidade. Compreender tais necessidades fará com que a maneira que aplicamos as políticas culturais possa ser mais efetiva.

Em meio a tantas questões que fortemente nos afetam, estávamos assistindo às aulas da disciplina de Políticas Culturais, ministradas pelo Professor Gyl Giffoni, no Curto Técnico em Dança, na Escola Porto Iracema das Artes. Na disciplina, o professor lançou uma proposta de avaliação final de forma livre, em que cada aluno poderia realizar uma atividade a partir do que lhe afetou durante as aulas, seja uma produção textual ou artística. Diante das nossas insatisfações a respeito da ausência de políticas culturais para salvaguarda no bairro do Mucuripe, realizamos a criação de uma videodança.

3. Onde ela foi parar? – do questionamento à videodança

A obra parte da questão “Onde ela foi parar?”, fazendo referência a política cultural em forma de manifestação política de resistência, para fazer questionamentos a respeito do desaparecimento da política que fomentava as potencialidades artísticas do bairro do Mucuripe.

Por ser um local muito valorizado nos âmbitos turístico e comercial, o bairro sofre com a especulação imobiliária, potencializando o desaparecimento das manifestações tradicionais. Associado a isso, as políticas culturais também se encontram escassas.

A partir dessas questões, manifestamos de forma poética através da videodança, que a arte e a cultura nesse local, mesmo sem os incentivos que eram para ser garantias da população, resistem minimamente e merecem respeito. Ainda há tempo de salvaguardar os saberes e fazeres tradicionais que se encontram semidesaparecidos.

A videodança “Onde ela foi parar?” tem a concepção dos autores deste artigo, Circe Macena e Rony Marques, artistas da dança que integram o Grupo Miralra⁵ (LPCT/IFCE), o Grupo de Estudos em Cultura Folclórica Aplicada (IFCE/CNPQ)⁶ e a Companhia Barlavento⁷. A gravação e edição foi feita pelo músico e produtor audiovisual Gabriel Ponciano e está disponibilizada no YouTube⁸, conforme pode ser visualizado no QR-Code abaixo:



Figura 1: QR-Code que dá acesso direto a videodança “Onde ela foi parar?”

A gravação da videodança foi realizada nas areias da praia do bairro, próximo ao Mercado dos Peixes, local que se encontra em risco, pois está sendo privatizado. Ao som das ondas da praia do Mucuripe, a imagem do vídeo aparece gradualmente e mostra um recorte de uma paisagem cheia de barcos flutuando ao mar. Quando a voz in-off começa com a pergunta “Onde ela foi parar?”, a dançarina surge do lado esquerdo do vídeo e começa a dançar um coco com bastante leveza. Conforme apresenta a figura abaixo:

⁵ Grupo artístico dirigido pela professora Lourdes Macena. É um Laboratório de Práticas Culturais Tradicionais do IFCE campus Fortaleza. Para mais informações acesse: <http://www.digitalmundomiraira.com.br/>

⁶ Grupo de estudos com liderança dos professores: Lourdes Macena e Nonato Cordeiro, que desenvolve estudos científicos a partir dos saberes e fazeres tradicionais.

⁷ Companhia fundada por Circe Macena, que desenvolve espetáculos em dança e teatro, utilizando matrizes estéticas da cultura tradicional popular, como o espetáculo *Corpos Embarcados*. Mais informações em: <https://ciabarlavento.com/>

⁸ MACENA, Circe; MARQUES, Rony; PONCIANO, Gabriel. “Onde ela foi parar?” Disponível em: <https://youtu.be/-qJqDra3Q2g>



Figura 2: Imagem extraída da videodança. Acervo dos autores

A voz in-off segue falando que “ela dançava um coco nas areias dessa praia. Ela dançava e mobilizava o que entendia por arte e cultura.” Dessa forma, a dançarina continua dançando despretensiosamente o coco nas areias da praia do Mucuripe.

Ao longo do vídeo, o texto acompanha a dança nesse cenário praieiro de ausências. Chegando perto do fim, a dançarina desaparece pelo lado direito do vídeo, e a voz ainda continua atribuindo, aparentemente, ao corpo que dança características políticas de luta e resistência. No final, quando a dançarina desaparece completamente, o texto da voz fala “há muito tempo que ela não pisa mais nessas areias” e revela, finalmente, sobre o que estava falando, dizendo “o nome dela era Política Cultural. Onde será que ela foi parar?”

A principal motivação poética do texto que aparece na videodança é uma figura de linguagem ou, mais especificamente, uma figura de pensamento, chamada personificação. Essa figura de linguagem também pode ser chamada de prosopopeia ou animismo. Com ela, podemos “personificar”, ou seja, dar vida a seres inanimados. Podemos usá-la para atribuir sensações, sentimentos, comportamentos, características e/ou qualidades essencialmente humanas aos objetos inanimados ou seres irracionais.

No caso da videodança, todas as atribuições que aparentemente eram feitas ao corpo que dançava estavam relacionadas ao conceito de Política Cultural. Então, as ações “dançar”, “mobilizar”, “investir”, “habitar” e tantas outras ditas no texto estavam se referindo, na verdade, à Política Cultural.

Essa primeira referência textual, quando a voz diz “ela dançava um coco nas areias dessa praia” e aparece uma mulher dançando um coco nas areias de uma praia, em que o fruidor é levado a acreditar, é construída a partir do auxílio visual. Dessa forma, o texto perde seu sentido primordial e seu impacto fora desse contexto.

Além da construção dessa poética, ligando o visual e o textual (por meio sonoro), ainda propomos a composição de uma estética que, pela disposição dos elementos, tensiona questões envolvendo corpo e política. Os elementos que compõem a videodança (o local, a dançarina e sua história de pesquisa com o bairro, a dança que foi feita pelos pés de quem já carrega uma história com a Cultura Popular Tradicional, os barcos dos pescadores ao fundo, o jogo de sentidos que é feito pelo texto em contato com a imagem, etc.) vão além da pergunta “Onde ela foi parar?”.

Quanto a corporeidade, a dançarina, Circe Macena, propõe dançar um Coco, improvisando passos do Coco do Iguape, já que desconhece o Coco do bairro. Como a principal característica do Coco cearense é o sapateio, ela corporifica uma relação entre o seu corpo, o sapateio e a praia. Na gravação, ela conhecia o texto, mas não o escutava. Organizou o tempo que deveria entrar, permanecer em tela e sair, mas sem ouvir o texto, apenas compreendendo o seu conteúdo. O dançar ia sendo construído a medida que se dava a relação entre corpo-dança, corpo-praia e todos os elementos que a compõem, como: o vento, o sol, a areia e a sonoridade do ambiente.

Ao dançar, o seu corpo ia tecendo relações com esse corpo da praia. Aos poucos ia precisando de mais resistência para dançar com o sol, suportar o peso das pernas ao pisar na areia e seu calor.

A construção improvisacional de sua dança se dava com a compreensão da sua relação com as palavras que personificavam a política cultural. Para Circe, pensar um corpo resistência era se ver usando um short curto, que mostrasse o balançar de suas pernas ao dançar. Pensar um corpo-cansaço era não esconder o peso e a exaustão, na medida em que se dançava. Seu corpo sofrimento era a dança dos seus joelhos doloridos, que resistindo, continuavam.

Como já foi dito, à princípio, “ela” parece referir-se a dançarina. Logo após, o fruidor descobre que “ela” refere-se ao conceito de “Política Cultural”. No entanto, não queremos parar somente aí. Queremos usar essa pergunta e fazer

outras: Onde os CAC's foram parar? Onde o Fandango, a Cana Verde, o Coco e o Pastoril foram parar? Onde os antigos brincantes dessas manifestações foram parar?

4. Considerações Finais

Este trabalho reflete a relação entre arte e política, quando traz uma criação artística que surge a partir de questões sociais que nos atravessam. Também exemplifica a união entre ensino, pesquisa e criação, no modo que esse trabalho é acionado por meio de uma disciplina.

Não somos moradores do Mucuripe, mas, como cearenses que somos, nos afetamos com as questões que envolvem o bairro e nossa identidade cultural. Com isso, levamos suas questões para este evento nacional de pesquisadores em dança e por onde mais este trabalho chegar.

Aprendemos o Fandango a partir dos estudos da professora Lourdes Macena, que, no Grupo Miralra, compôs essa dança dramática a partir das suas pesquisas com o Mucuripe e com a praia do Iguape. Esse encantamento com a brincadeira nos gerou revolta por saber que não podemos mais encontrá-la sendo vivenciada pela comunidade. Principalmente, por saber que é nosso direito ter o nosso patrimônio salvaguardado.

Atualmente, buscamos levar o Mucuripe e suas questões conosco, por onde passarmos. Seja por meio de congressos, eventos, ou pelo espetáculo *Corpos Embarcados*, ou pelo espetáculo infantil que estamos criando. Além disso, estamos desenvolvendo um documentário sobre o Fandango e pretendemos dar segmento a esse material audiovisual que compartilhamos neste trabalho.

É preciso, urgentemente, salvaguardar os saberes e o afeto por eles, pois esses homens e mulheres detentores dessas memórias brincantes ainda estão vivos, ainda poderão retomar sua festa e sua dança.

Circe Macena de Souza
IFCE

circemacena@gmail.com

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

3263

Técnica em Dança pela Escola Porto Iracema das Artes (2019). Pesquisadora do
Grupo de Estudos em Cultura Folclórica Aplicada IFCE/CNPQ
Rony Cardoso Marques
IFCE

ronycmarques@mail.com

Dançarino e brincante no Grupo Miralra. Graduado em Licenciatura em Letras pela
UECE. Pós-graduando em Artes na Educação: Dança, Música e Teatro pela
FAVENI. Pesquisador no Grupo de Estudos em Cultura Folclórica Aplicada
IFCE/CNPQ.

Referências:

ALENCAR, Shirley; BARROSO, Oswald. Tradição e Memória: A dança da Cana-Verde do Mucuripe do Mucuripe – CE como elemento de aprendizagem, reinterpretação e recriação de grupos artísticos. UFSC- Florianópolis, 2013. **Anais Eletrônicos do XVI Congresso Brasileiro de Folclore**. Disponível em: <https://bityli.com/Htms0>

BRASIL. **Constituição (1988)**. Constituição da República Federativa do Brasil. Brasília, DF: Senado Federal: Centro Gráfico, 1988. Página 111.

GIRÃO, Blanchard. **Mucuripe**: de Pizón ao Padre Nilson. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 1998.

MARQUES, Rony Cardoso; SILVA, Richard Gabriel Ponciano; SOUZA, Circe Macena. Companhia Barlavento. Disponível em <<https://youtu.be/-qJqDra3Q2g>> Acesso em: 06 de jul. 2021. “Onde ela foi parar?”. Videodança. Veiculado em: 27 maio. 2021. Dur: 2m42s.

RUBIM, Antônio Albino Canelas. Política Cultural no Brasil: tristes tradições, enormes desafios. In: BARBALHO, Alexandre. RUBIM, Antônio Albino Canelas (Orgs.) **Políticas Culturais no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2007. 13-36.

SOUZA, Circe Macena de. **Embarcados**: corpos em criação partir do Fandango do Mucuripe/CE. Fortaleza, 2019. Dissertação de Mestrado em Artes. Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará. Fortaleza, 2019.

SOUZA, Maria de Lourdes Macena de. **Sendo como se fosse: as danças dramáticas na ação docente do ator-professor**. Tese (Doutorado em Artes) - Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, Brlo Horizonte, 2014.

SOUZA, Maria de Lourdes Macena de. **Dossiê para a candidatura de Dona Gerta**. s/d. Disponível em: <https://bityli.com/1t8FD>

ZÁRATE, Simone. Novos fluxos, planejamento estratégico e políticas culturais em Santo André. 2010. UFBA - Salvador, 2010. **Anais Eletrônicos do VI Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura**. Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/wordpress/24364.pdf>. Acesso em: 05/07/2021.

A indumentária no corpo que samba na roda do Recôncavo Baiano

Clécia Maria Aquino de Queiroz (UFS)

Dança e(m) Cultura poéticas populares, tradicionais, folclóricas, étnicas e outros
atravessamentos

Resumo: Este artigo, resultado da minha tese de doutorado em Difusão do Conhecimento (UFBA), aborda a indumentária utilizada pelas sambadeiras no samba de roda e sua relação com os corpos que sambam nessa manifestação cultural. Aqui serão abordados diversos trajes e adereços utilizados na contemporaneidade, trazendo o contexto histórico da sua utilização e sua configuração na cena do samba, como um elemento que ajuda a criar uma ambiência e se traduz como um prolongamento do corpo que samba. A pesquisa de abordagem qualitativa, teve como aporte teórico-epistemológico a Etnocenologia. A metodologia foi participativa e colaborativa e contou, além de pesquisa bibliográfica, registros fílmicos, fotografias, entrevistas, com a convivência com 20 mulheres sambadeiras de 15 localidades do Recôncavo da Bahia. Para auxiliar na compreensão histórica dos trajes utilizados pelas sambadeiras e sambadores, os estudos de Braudel (2005), Raul Lody (2015) Barba e Savareze (2012), Pierre Verger (2012). No que concerne ao entendimento do corpo que samba, foram importantes as pesquisas de Daniela Amoroso (2009) e Katharina Döring (2012, 2016) e, sobretudo, os depoimentos dos sambadores e sambadeiras.

Palavras-chave: INDUMENTÁRIA. SAMBA DE RODA. DANÇAS TRADICIONAIS. DIFUSÃO DO CONHECIMENTO

Abstract: This article, a result of my doctoral thesis in Dissemination of Knowledge (UFBA), addresses the clothing used by sambadeiras in samba de roda and its relationship with the bodies that samba in this cultural manifestation. Here, I addressed various costumes and props used in contemporary times, bringing the historical context of their use and their configuration in the samba scene, as an element that helps to create an ambience and translates as an extension of the samba body. The qualitative approach research had as theoretical-epistemological contribution of the Ethnocenology. The methodology was participative, collaborative, and included bibliographical research, film records, photographs, interviews, and the coexistence with 20 sambadeira women from 15 locations in the Recôncavo da Bahia. To assist in the historical understanding of the costumes used by sambadeiras and sambadores, I used studies by Braudel (2005), Raul Lody (2015) Barba and Savareze (2012), Pierre Verger (2012). With regard to the understanding of the body that samba, the research by Daniela Amoroso (2009) and Katharina Döring (2012, 2016) was important and, above all, the testimonies of the sambadores and sambadeiras.

Keywords: CLOTHING. SAMBA DE RODA. TRADITIONAL DANCES. DISSEMINATION OF KNOWLEDGE

1. Introdução

Este artigo, resultado da minha tese de doutoramento defendida no Programa Multi-institucional e Multidisciplinar em de Difusão do Conhecimento (UFBA), aborda a indumentária utilizada pelas sambadeiras no samba de roda e sua relação com os corpos que sambam nessa manifestação cultural. Aquilo que era no passado a roupa utilizada por mulheres e homens no seu cotidiano ou ainda nos seus momentos de festa comunal, passou aos poucos a se constituir em um elemento identitário, que caracteriza os grupos que praticam essa manifestação cultural.

O samba de roda é uma manifestação expressiva humana, desenvolvida e praticada historicamente no Recôncavo Baiano e que envolve, ao mesmo tempo, múltiplas linguagens, todas igualmente importantes, como a música, dança, literatura expressa nas letras das canções, atreladas também a outros elementos, entre os quais, uma indumentária que guarda relações com tradições dos antepassados e que é detonadora de movimentos corporais. E é a esse recorte da indumentária que este trabalho se reporta.

A pesquisa, de natureza qualitativa, teve como aporte teórico-epistemológico a Etnocenologia, perspectiva pluridisciplinar internacional que tem como objeto as práticas e comportamentos humanos espetaculares organizados (PCHEO), compreendendo-as dentro do seu contexto social e considerando o aspecto global das mesmas, onde estão inclusas as dimensões espirituais, emocionais, somáticas e cognitiva. Ao abordar as etnocenas do samba de roda, os princípios da Etnocenologia, nos quais as atividades simbólicas não existem independentemente de um “corpo”, ajudam a compreender as implicações cognitivas e psíquicas que existem nas atividades corporais e no entendimento da espetacularidade dessas cenas, onde a indumentária é um elemento fundamental.

A metodologia utilizada foi participativa e colaborativa e contou, além de pesquisa bibliográfica, documental, registros fílmicos, fotografias, entrevistas e a convivência com 20 mulheres sambadeiras de 15 localidades do Recôncavo da Bahia. Descendentes de africanos transladados para o Brasil, essas mulheres têm suas histórias marcadas pelas dificuldades de sobrevivência da grande maioria dos afrodescendentes em um país organizado por formas desiguais de distribuição de renda e dos acessos. Em comum, possuem muitas similaridades nas suas vivências,

3266

mas o amor ao samba e o desejo de preservar a memória dos seus antepassados é o que mais as identificam. E a indumentária é um importante elo de ligação entre passado e presente.

Este trabalho transita, pois, pelas diversas indumentárias utilizadas pelos grupos de samba, e revela que elas são uma linguagem em si, imbuídas de informações históricas, religiosas e culturais, trazem referências étnicas e guardam a memória de enfrentamentos, pertencimento, resistência e superação vividos por nossos antepassados. Essas informações são traduzidas nos têxteis e estilos dos trajes, no uso ou não de chinelos, nos adereços utilizados. As estéticas desses trajes também perpassam por questões de status e prestígio, além de estarem condicionadas às possibilidades econômicas dos grupos.

Para auxiliar na compreensão histórica dos trajes, os estudos de Braudel (2005), Raul Lody (2015) Barba e Savareze (2012), Pierre Verger (2002) foram grandes aportes. No que concerne ao entendimento do corpo que se move no samba, foram importantes as pesquisas de Daniela Amoroso (2009) acerca samba de roda de Cachoeira e São Félix e as análises criteriosas da pesquisadora Katharina Döring (2012, 2016). Mais ainda, os depoimentos dos sambadores e sambadeiras foram as vozes principais do trabalho.

2. Óia a saia dela, ô diê¹

Uma indumentária transforma o corpo daquele que a usa. Ao olharmos uma sambadeira movendo-se numa roda do Recôncavo Baiano, as dimensões, cores, tipos de tecidos das suas vestes riscam o espaço e nos causam diferentes sensações. Quem é das Artes Cênicas sabe que o figurino é uma extensão do corpo do artista. Como lembra Barba e Savareze (2012), o figurino pode ser usado como um “parceiro vivo” de quem atua, que permite que sejam visualizados os equilíbrios precários, as oposições na dança, assim como os complexos movimentos criados para o espetáculo. Mas antes de pensarmos no efeito que ele pode trazer numa apresentação de samba de roda, procurarei refletir sobre a indumentária em si

¹ Verso de um samba de roda que D. Estelita de Souza, Juíza Perpétua da Irmandade da Boa Morte, falecida aos 105 anos, gostava de cantar (informação fornecida pelo historiador Luís Cláudio do Nascimento, em entrevista concedida em 25 de maio de 2015).

enquanto um elemento que nos permite compreender um corpo, enquanto lugar de representação e de reconhecimento.

Ao falar sobre a história das roupas no seu livro *As estruturas do cotidiano*, Braudel (2005) aborda o número de informações que trazem, desde os custos de produção, processos de fabricação, fixidez ou diálogo cultural até transformações políticas e sociais, que se tornam parte dessa compreensão. E chama atenção para o quanto o desejo de usar a roupa no Ocidente se relaciona com promoção social. E no samba de roda não é diferente. Tecendo considerações sobre isso, analisarei aqui alguns tipos mais comuns utilizados por suas praticantes.

O primeiro, é o típico “de baiana” (turbante, camizu, bata, joias, saia rodada colorida e em ocasiões especiais pode ser branca). Indo ao encontro do argumento de Braudel, esse traje luxuoso, típico do *Grupo Samba de Roda Suerdieck* de Dona Dalva, em Cachoeira, mas também comum a outros grupos de samba de roda do Recôncavo – sofrendo algumas pequenas variações – traz em si referências étnicas, religiosas, profanas, culturais, incluindo 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 passaram a utilizar parte do vestuário de seus rituais, desde o século XIX, cujas peças receberam cores variadas e diferentes modos de utilização, de acordo com as divindades aos quais elas se prestam. A indumentária tornou-se linguagem, que se decodificada, embute uma diversidade de elementos ancestrais que fazem sentido para seus adeptos.

Contudo, se nos voltarmos para o samba de roda, D. Dalva (2018) comenta que o traje “de baiana” não era comum entre as sambadeiras nas suas apresentações públicas e que foi idealizado por ela, em 1972, quando na ocasião a equipe técnica da Bahiatursa, órgão da administração pública estadual responsável pelo turismo naquela ocasião, 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. Ela, então, resolveu vestir as sambadeiras do seu grupo com traje “de baiana”, baseada na tradição da Irmandade da Boa Morte², da qual a sua avó havia

² 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 religiososafró-brasileiros.

pertencido enquanto viva. Nos dias de agosto, quando ocorrem as festividades de Nossa Senhora da Boa Morte, há um momento em que as irmãs celebram entre elas a assunção da virgem, realizando um samba de roda em traje “de baiana”. E assim como naquela confraria de mulheres, também no *Suerdieck* esse traje possui cores variadas: a cor branca é usada para as ocasiões especiais, de gala; nos outros dias, as sambadeiras podem vestir saia colorida, sendo que não há uma uniformização. As cores e motivos de estampa das saias, panos da costa, torços diferem umas das outras, assim como o tipo de tecido, corte da bata e os colares, pulseiras, brincos. Cada uma delas é única dentro de um padrão de traje, o que vai diferir de muitos grupos do Recôncavo, como veremos posteriormente.

O discurso de Dona Nicinha³ também confirma que a utilização, no samba, do traje usado pelas mulheres nos candomblés da Bahia foi algo concebido na década de 1970. Em entrevista que me concedeu, ela informou que foi em janeiro de 1979 que passou a vestir o seu grupo com esse tipo de indumentária, por causa também de um convite repentino para uma apresentação pública na tradicional festa de Nossa Senhora da Purificação, em plena praça, onde estariam presentes cantores famosos e autoridades públicas. Como não tinham roupa para apresentarem-se, ela decidiu pedir trajes emprestados às praticantes dos candomblés do seu círculo de amizade. Devido ao sucesso obtido com isso, desde então passaram a se vestir dessa maneira.

Na mesma direção, o grupo Raízes de Angola, surgido no final da década de 2010, justifica o uso do traje “de baiana” pela falta de vestes adequadas para apresentações e também pelo fato de suas integrantes serem praticantes do candomblé, como nos informa D. Biu⁴, uma das suas sambadeiras:

Raízes de Angola nasceu com a roupa do candomblé. A gente não tinha a saia do samba, então, a gente como Raízes de Angola faz parte do candomblé, então, a gente nascemos, fizemos, dançamos com a roupa do candomblé, porque é raízes, é samba raízes, então, raízes do caboclo, raízes do samba e Raízes de Angola é samba. (REIS, 2018)

O costume do uso de joias e de vestes caras como as utilizadas pelas irmãs da Boa Morte e depois adotadas por D. Dalva ou D. Nicinha nos seus grupos (embora nestes as joias sejam substituídas por bijuterias), remonta ao século XVII.

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

⁴ Berenice Borges dos Reis, conhecida como D. Biu, sambadeira. Entrevista realizada em 24/04/2018. .

De acordo com Lody (2015), o uso de joias de crioula em ouro, prata e prata dourada é fruto de uma tradição milenar portuguesa de base greco-romana, sendo que no norte de Portugal usava-se uma profusão e variedade de colares no colo das mulheres. Por sua vez, Verger (2002) faz alusão ao fato dos senhores de escravos na Bahia demonstrarem a sua riqueza exibindo os seus cativos, sendo que algumas mulheres cativas se tornavam suas amantes ou esposas e eram ornamentadas com ricas rendas e enfeites de ouro. Isso tornou-se motivo de preocupação “com os bons costumes” da sociedade colonial, o que faz com que, em 1718, o rei de Portugal proibisse que as escravas se vestissem de seda, linho ou ouro, a fim de evitar que esses ornamentos incitassem o pecado.

No século XIX, contudo, a utilização de saia, bata, torço e pano-da-costa – uma adaptação das vestes das africanas mulçumanas aos modelos da colônia portuguesa⁵ – era já, então, parte do cotidiano da mulher negra escravizada ou liberta baiana, que mercava e vendia seus quitutes nas feiras e nas ruas. Esse traje, que se tornou conhecido como *roupa de crioula* ou *estar de saia*, vai ultrapassar os limites da Bahia e será observado nas mulheres negras baianas que migraram para o Rio de Janeiro no final do século XIX e princípio do XX e ali trabalhavam vendendo mingaus e comida nas ruas, distinguindo-se das demais mercadoras.

A negra da Bahia era facilmente reconhecida pelo seu turbante, como também pela altura exagerada de suas mantas de seda; o resto de sua roupa compunha-se de uma blusa de musselina bordada, sobre a qual era colocada uma faixa cujos riscos caracterizavam a fabricação da Bahia. A riqueza da blusa e a quantidade de joias de ouro eram os principais objetos de sua elegância” (VERGER, 2002, p. 553).

Essa indumentária veio mais tarde a se tornar característica de uma das alas das escolas de samba da capital carioca, em homenagem às “tias baianas”, que trouxeram algumas práticas culturais do seu Estado, dentre elas o samba de roda, que, em diálogo com outras formas musicais dentro das casas delas, ganhou novos contornos e tornou-se um dos símbolos de identidade nacional.

Nas escolas carnavalescas, o traje passou a ser rotulado de “baiana” e ganhou outras características, sendo (re) interpretado a cada desfile. Do mesmo modo, foi utilizado por diversas vezes por intérpretes brancas internacionais e

⁵ As saias rodadas e volumosas são um legado do barroco europeu, adquirido da moda francesa (saia à francesa), e as batas largas são fruto da influência mulçumana, assim como o uso dos turbantes (ou torços) oriundo do Oriente Médio, adotado como símbolo de religiosidade, disseminado entre diversos povos africanos e introduzido no Brasil no período da escravidão. (VERGER, 1992; FALCÃO, 1942; LODY, 2015; IPHAN 6, 2007)

nacionais em montagens do teatro de revista no Brasil. Uma delas foi Carmem Miranda que, apesar de não ter nenhum tipo de ligação com as tradições da Bahia, passou a adotá-lo em suas performances, sob as mais diversas (re) invenções, a partir da sua gravação, em 1939, da canção *O que é que a baiana tem?*, de Dorival Caymmi.

A figura da baiana trazida por Caymmi naquela canção vai além da representação da mulher herdeira da religiosidade e receituários ancestrais africanos que transitam ainda hoje nas ruas da Bahia. Ela reforça uma simbologia que parece ter existido no imaginário social brasileiro, desde o tempo da Colônia, e que alimentou o desejo de mulheres, incluindo as não negras das distintas classes sociais e que fez inclusive com que a Princesa Isabel saísse trajada como tal na Europa, num baile de máscaras na ocasião da sua viagem de núpcias. A simbologia da “mulher independente, da rua, do trabalho, da luta, da lascívia, do desacato, do fetiche, do encantamento.” (NUNES NETO, 2013, p. 48).

Os poderes públicos locais souberam aproveitar parte dessa simbologia para agregar valor ao turismo da Bahia, já na ocasião cantada em verso e prosa na literatura e no cancionário popular como a “terra da felicidade”, onde as “mulatas” e “morenas frajolas” e “dengosas” faziam parte do seu encantamento. O traje, que foi aos poucos estilizado, tornou-se “típico” e passou por um processo de institucionalização e intervenção municipal e estadual para a sua obrigatoriedade, a partir da década de 1960 e, em 2013, o seu uso tornou-se obrigatório, através de uma portaria municipal, que foi reiterada em 2015, pautada no reconhecimento do ofício das baianas de acarajé como patrimônio imaterial do Brasil em 2005.

Ora, se a utilização do traje “de baiana”, há cerca de 40 anos, pelo grupo *Suerdieck* de D. Dalva, teve uma necessidade consciente de estreitamento de laços com antepassados familiares próximos, como mencionado em alguns parágrafos anteriores, possivelmente esse imaginário cultural que o traje possui dentro e fora da Bahia, que perpassa ainda por valores como prestígio, identidade e ancestralidade africana no Brasil, foi também motor da sua adoção por aquele e outros grupos da região. Isso fica evidente no depoimento de D. Bibi, uma das sambadeiras do grupo:

(...) Quando eu tô de baiana, eu me sinto poderosa, princesa e tal e tem uma certa magia nessa indumentária, que você vai nos lugares, tanto você chama atenção, as pessoas te admiram, seja pela roupa, os colares e tal, porque tem todo um conjunto, como também você abre caminho, nossa, todo mundo quer deixar a baiana passar, todo mundo quer tirar uma foto

3271

com a baiana, é uma coisa assim muito gostosa, de estar. (CONCEIÇÃO, 2018)

Dona Rita da Barquinha, de Bom Jesus dos Pobres, também deixa claro que o uso do traje resulta do entendimento do que ele representa simbolicamente para o Estado da Bahia:

Eu não visto de baiana por causa do candomblé, eu me visto de baiana porque eu resolvi fazer uma coisa diferente para destacar, e me vesti de baiana porque é uma figura da Bahia. Eu estou representando o samba da Bahia. Eu tô representando a baiana. (SANTOS, 2018).⁶

Para além da preservação da tradição dos ancestrais e de símbolo identitário da Bahia, o uso do traje de baiana por alguns grupos nos dias atuais, apesar do altíssimo custo que isso representa, segundo Any Manuela, neta e herdeira dos saberes de D. Dalva, reflete também uma convicção que muito se aproxima do argumento de Braudel anunciado no princípio desta seção: a de que essa indumentária guarda em si um conjunto de informações históricas, religiosas, culturais e, sobretudo, simbologias de luta, de pertencimento, de resistência e transcendência de obstáculos.

3. Pisa na barra da saia, ô iaiá!

Nessa sessão abodarei três outros modelos de traje utilizado pelas mulheres. O primeiro deles é similar às “bainas”, mas não nos moldes das vestes dos candomblés. A saia tem o comprimento mais curto e sem muita roda, feita de um tecido mais simples e bastante comum entre os grupos do Recôncavo: a chita. O segundo tipo, bem comum entre grupos de samba mirim, a exemplo do *Samba Mirim Vovó Sinhá*, de Saubara, adota saia rodada e bata, sendo que a primeira é mais curta, um pouco acima dos joelhos, e a segunda, um *tomara que caia*, que deixa os ombros e colo à mostra. Na cabeça, uma faixa ao invés de torço.

Há um terceiro modelo, também muito presente entre os grupos, que mantém a saia rodada, mas sem preenchimento do volume com anáguas, e não utiliza torços ou faixa na cabeça. No lugar da bata, uma camisa de malha com o nome do grupo. É o caso de Dona Fiita⁷ do *União Teodorense*, de Teodoro Sampaio.

⁶ Dona Rita da Barquinha, em entrevista concedida a esta autora em 8 de agosto de 2018 na casa dela em Bom Jesus dos Pobres.

⁷ Dilma Ferreira Alves Santana, sambadeira de Teodoro Sampaio, conhecida como Dona Fiita, que junto com o cantador de chula Paião, lidera o *Grupo de Samba de Roda União Teodorense*.

Ela alega que no seu grupo ninguém se veste de baiana. Trajam-se como as mulheres da sua comunidade sempre o fizeram e adotam a camisa para dar uma identidade ao grupo.

O seu depoimento, assim como o de D. Zélia do Prato⁸, aponta para uma uniformização recente dos grupos com trajes de baiana. D. Zélia conta que sua mãe era sambadeira em São Francisco do Conde e, no tempo dela, sambava-se de vestido. E mesmo atualmente, no grupo em que atua, o *Samba Coral das Marisqueiras e Pescadores*, ela é a única que atua vestida com trajes de baiana tradicional. As outras mulheres vestem saias, mas nada de anáguas rodadas. Do mesmo modo, naquele município, o grupo *Samba Chula Filhos de Zé*, idealizado e coordenado por D. Jane⁹, filha do tocador de viola Zé de Lelinha, também utiliza vestidos rodados, na busca de seguir o costume das antigas sambadeiras do local.

Por sua vez, o sambador Paião¹⁰, de Teodoro Sampaio, me comentou numa entrevista, que na década de 1950, a saia que sua avó, sua mãe e as outras mulheres da sua comunidade usavam para sambar não era a mesma do cotidiano. Era a “saia do samba”: grande e rodada com uma bata completando o figurino. Ele também revela que, naquela época, os pais viajavam de trem para os carurus em outras localidades, levando a roupa do samba num bocapiu de palha. Isso me faz crer que no início do século XX, pelo menos naquela região e suas proximidades, a indumentária da roda de samba não incluía anáguas volumosas, que caracterizam o traje típico da baiana, pois as mesmas não caberiam no mencionado bocapiu.

O que observo, então, tanto nas cenas que presenciei nas diversas localidades onde estive durante a pesquisa, assim como nas diversas fotos e filmes sobre o samba de roda a que tive acesso, é que existe um elo, um elemento comum às indumentárias das sambadeiras: a saia rodada (ainda que ela seja parte de um vestido). Com mais ou menos volume, com ou sem anáguas, nos calcanhares, abaixo ou acima dos joelhos, a roda da saia é um elemento que complementa a performance das mulheres. É ela que favorece seus giros, criando um círculo em torno dos corpos, elemento que configura o espaço e caracteriza a expressão artística realizada por elas. É evidente que por envolver o samba de roda uma

⁸ 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).

⁹ Edneuzza Joana dos Reis, conhecida como Jane.

¹⁰ Carlos Bispo dos Santos (Paião) em entrevista realizada em 18 de agosto de 2018 em sua casa no município de Teodoro Sampaio (BA).

performance participativa dos seus praticantes, vamos encontrar nos seus eventos diversas mulheres trajando calça comprida, short e mesmo vestido ou saia sem volume algum. Sem contar os homens que também frequentam os sambas e dançam nos *corridos* e muitas vezes nas *chulas* por desconhecimento do seu ritual performático. Mas as integrantes dos diversos grupos e das comunidades de samba usam e sabem da importância da saia. Algumas vezes presenciei o empréstimo dessa peça realizado a alguém que não a havia trazido e que manifestava o desejo ou mesmo estava convidada para sambar.

Um outro elemento que dá identidade à indumentária do samba de roda 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 mercados europeus no século XVIII com o nome de *chintz* e vendida ao lado de outras especiarias caras asiáticas. Logo tornou-se muito apreciada pela qualidade da fixação da estampa no tecido, através de um extrato vegetal, o mordente, que impedia que as cores se misturassem na ocasião do tingimento, lavagem e secamento.

De acordo com Göbel e Fraga (2014), a chita chegou ao Brasil através dos portugueses, na segunda metade do século XIX, num período em que a indústria têxtil encontrava-se em pleno vapor. Aqui no país, foi estampada sobre um “tecido base” de algodão fininho e de tramas irregulares, o morim, e para esconder sua fragilidade e transparência, os motivos florais ganharam contornos pretos e cores mais vivas – vermelho, amarelo e azul – adicionadas de outras.

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. Essa atração me parece ser proveniente do fato de Pernambuco e Bahia terem sido importantes centros de cultura algodoeira, dispondo a cidade de Valença (BA), no século XIX, de acordo com Freire (2008), de uma grande fábrica de algodão, possivelmente a melhor do Brasil na época, sendo todo o trabalho de estamparia feito por negros. Então, o

acesso ao tipo alegre da chita pelos praticantes dos folguedos populares – que eram africanos ou afrodescendentes – era direto.

Os avanços tecnológicos terminaram por trazer outros têxteis sintéticos mais finos e modernos da Europa e da China para o mercado brasileiro, e a chita caiu em desuso do cotidiano das pessoas a partir de 1950. Retornou, contudo, em 1970, após um episódio em que roupas desse tecido foram presenteadas a embaixadores num desfile em Nova Iorque produzido por Zuzu Angel. Nos tempos atuais, ela é mais utilizada em artigos e peças de decoração do que como vestuário, sendo suas estampas transplantadas para tecidos mais finos. Entretanto, embora outros tecidos com estampa de flores que conseguem dar mais volume, como o “gurgurinho”, se misturem a ela nas vestes das sambadeiras, a chita ainda se destaca como um dos elementos identitários do samba de roda do Recôncavo, pois, como dizem Göbel e Fraga (2014, p. 43), “estampas falam, cores suspiram, mas só a chita canta e dança”.

Faz-se mister dizer, contudo, que a permanência do uso da chita e ainda a adoção de tecidos de qualidade inferior, geralmente lisos e de aparência acetinadas, por grupos de localidades menores da zona rural estão associadas à falta de recursos financeiros. Observei que quanto mais os grupos se organizam internamente e têm acesso ao conhecimento de mecanismos de patrocínio, de elaboração e realização de projetos ou mantêm parcerias com órgãos públicos ou privados, acadêmicos e ainda com visitantes de fora do município, no Brasil e no exterior, mais eles incrementam suas indumentárias, o que ratifica o argumento de Braudel de que o desejo de vestir roupas está relacionado com promoção social. O vestir-se com mais ou menos luxo aqui está diretamente implicado com as condições sociais, econômicas e de conhecimento do valor e prestígio que é creditado ao grupo também a partir da estética que ele apresenta.

Chamo atenção também para os fios de conta usados no pescoço de muitas sambadeiras e para a presença ou ausência de pulseiras e anéis nos dedos. Ao contrário de sambadeiras como Dona Nicinha, Dona Biu ou Dona Zélia, que sempre estão repletas de adornos nas mãos, algumas mulheres de fato não se ocupam em colocá-los. Quanto aos fios de conta, eles são verdadeiros textos visuais, como os definem Lody (2015), que revelam valores sociais, religiosos e estéticos. Feito de contas de materiais diversos com cores geralmente associadas a divindades do panteão afro-brasileiro dos candomblés, eles possuem significados

3275

especiais, que estão impressos mesmo na sua feitura artesanal, passam por rituais de sacralização e fazem parte da vida cotidiana de lazer, do trabalho ou do sagrado nos terreiros. No samba de roda, muitas das sambadeiras são adeptas das religiões afro-brasileiras, e o uso dos fios se relacionam com seus orixás, inquices ou voduns. Mas várias delas se dizem católicas e admitem que os utilizam apenas por questões estéticas.

Em relação aos pés, algumas sambadeiras os mantém descalços. Ao contrário de muitos grupos que adotam um chinelo de couro coberto na ponta, conhecido como chinelo *changrin*, os pés nus pisando o barro ou o cimento no samba é bastante comum entre as suas praticantes. Um dos motivos para isso pode ser encontrado nas palavras de D. Bui (2018), do grupo *Raízes de Angola*, quando diz que o “samba pra mim é raízes, é samba no pé. É descalço, pra gente sentir o prazer, o amor da terra.” Esse sentimento encontra fundamento religioso nas diversas nações dos candomblés, que têm a terra como algo sagrado, a morada dos ancestrais, devendo-se respeito a ela. O estar descalço também é um sinal de humildade.

Mas, por outro lado, vale lembrar que durante o período colonial e imperial no Brasil não era permitido o uso de sapatos para os escravizados. Sua utilização era um sinal explícito de liberdade, embora Matos (2008) nos lembre que esse rigor era menor em relação às mulheres, e que a algumas delas era consentido o uso de chinelas baixas de couro que cobriam as pontas dos pés. Ora, essa informação pode nos ajudar a traçar relações tanto do não uso, que pode ser fruto de um costume de estar sem sapatos na vida social cotidiana e, naturalmente, o ato de sambar estaria incluso, como também do uso do *changrin*, que teria sido adotado por ser o único permitido para utilização das mulheres. Porém a relação com a terra não pode ser descartada, uma vez que a história do samba de roda revela muitas relações dessa expressão cultural com o candomblé.

4. A barquinha cheia de vela

Nesta seção, me reportarei a um elemento da indumentária do samba de roda, a barquinha à vela, que é transportada na cabeça durante o ato de sambar. Folgado antigo praticado entre trabalhadores que vivem da pesca e do marisco no rio Paraguaçu, tem sido mantido por Dona Rita, de Bom Jesus dos Pobres, que ficou

3276

conhecida como a Mestra da Barquinha. Esse objeto não é parte de um malabarismo a que se presta a sambadeira e nem um adereço para deixar a cena mais interessante ou aprazível para os que participam da roda. Como nos lembra Lody (2015, p. 21), “os conceitos de beleza e de estética estão profundamente relacionados aos conceitos de pertencimento.” Portar a barca na cabeça é “viver e transmitir esse belo”. D. Rita Santos (2018) conta-nos que vivenciou essa tradição na sua infância, apesar de ter saído de Bom Jesus ainda com cinco anos de idade para morar em Salvador, quando sua mãe foi trabalhar naquela cidade como doméstica. Lá cresceu, casou-se, teve quatro filhos, mas sempre ia passar férias em sua terra natal, onde frequentava os carurus, as rezas de Santo Antônio, Santa Bárbara, Cosme e Damião e acompanhava a comunidade na festa da barquinha. Após separar-se do marido, há cerca de 40 anos, retornou à sua terra natal para trabalhar e retomou – ou reinventou – a antiga tradição da barquinha, buscando dar continuidade a sua prática que já não estava mais acontecendo. Segundo seu depoimento,

Essa tradição da barquinha acontece no dia 31 de dezembro. [...] era feita com as pessoas antigas daqui, que eram pescadores e marisqueiras. [...] Eu não criei, isso aqui é uma tradição mais antiga, e eu acompanhava pequena, e essas pessoas que fazia essa manifestação, hoje não existe mais ninguém. A história da Barquinha é que aqui foi um meio de transporte, a gente não tinha estrada. [...] Então no dia 31, à noite, a gente sai e bota essa barca no mar, em agradecimento a tudo, né. De ter os pescadores indo buscar seu sustento, as mulheres ir pescar, conseguir trazer seu sustento pra casa e não acontecer nada de mal ao pescador, um barco virar, morrer afogado ou um peixe pegar um pescador. Então, isso é em agradecimento à rainha do mar. (SANTOS, 2018)

Convicta da importância, para sua comunidade, da continuidade dessa tradição, com seu sapateado seguro e ritmado, Dona Rita, desfila na roda não apenas o seu talento *coreo-musical*, que é imenso. Executando o seu *miudinho* enquanto equilibra 7,5 kg da barquinha, adereço essencial que complementa o seu traje “de baiana” sambadeira, ela demarca um território de identidade vivido no seu corpo, reafirmando assim as palavras de Lody (2015, p. 26) quando diz que “a indumentária é um território de identidade experimentada no corpo.” São séculos que navegam em solo firme junto com ela. Um passado de marisqueiras e pescadores, de negros e negras que lutaram pelo sustento, expostos ao sol, tempestades, para garantirem os seus próprios sustentos e o das suas famílias. Na barquinha carregada de flores e

mimos para a dona das águas, transitam religiosidade, esperança, fé, gratidão e celebração pela vida.

Entretanto, Dona Rita comenta que nos últimos anos, por falta de recursos financeiros, nem sempre tem conseguido realizar as festividades do dia 31 de dezembro em Bom Jesus dos Pobres. Mas, independentemente dessa data, leva sua barca para fora do seu município, do Estado e do país, correndo rodas de samba durante o ano, promovidas por órgãos públicos, privados e, sobretudo, por grupos de capoeira com os quais traçou amizade dentro e fora do país.

Esse ato de carregar a barca na cabeça não apenas revive o folguedo dos antepassados dos pescadores e das marisqueiras, mas também um costume usual entre os negros e negras cativos durante o período colonial e imperial. Pierre Verger (2002, p. 534) traz, em seu livro *Fluxo e Refluxo: Do tráfico de escravos entre o golfo do Benin e a Bahia de Todos os Santos dos séculos XVII a XIX*, uma observação do cônsul britânico na Bahia em 1860, James Wetherell, que descreveu esse tipo de transporte de cargas:

Do contínuo costume que têm de carregar coisas sobre a cabeça, o porte do corpo é muito reto. As mulheres em particular são muito hábeis; uma laranja, uma xícara de chá, uma garrafa, uma vela acesa, tudo é colocado sobre a cabeça, e assim as mãos ficam livres. As coisas parecem ser carregadas com a mesma segurança colocadas sobre a cabeça nua ou sobre o lenço que serve de turbante. (VERGER, 2002)

Donald Pierson também comenta sobre esse costume ainda no início da década de 1940, na Mata Escura, um bairro da capital baiana:

[...]. Durante o dia, passavam ao longo do caminho em frente da casa homens, mulheres e crianças de todas as idades, a maior parte descalça ou calçando simples tamancos, trazendo muitas vezes na cabeça, com facilidade, cestas ou bandejas de doces, frutas, legumes ou flores [...] De aparência notável eram muitas das baianas que passavam – pretas altas e graciosas, acostumadas desde a infância a carregar com facilidade grandes pesos na cabeça [...] (PIERSON, 1971, p. 102).

Como uma dessas senhoras hábeis de que falam Wetherell e Pierson, que portam com facilidade objetos pesados sobre um pano enrolado como um pequeno turbante, como se fosse uma pluma, trajando-se como uma baiana do século XIX, Dona Rita nos presenteia com o passado e permite-nos navegar nele e deixa-nos envolver pela brisa suave que assopra as ricas histórias travadas entre homens, mulheres peixes e mariscos, abençoadas por lemanjá.

Ainda uma última observação a fazer acerca da indumentária é que muitas vezes ela é feita pela própria sambadeira. E nesse fazer envolve a escolha do tecido adequado, do modelo da saia, camisa ou vestido, a combinação de cores, a escolha de um adereço, que pode ser um bico, uma renda, uma fita. Ainda quando o traje é feito por outra pessoa, o zelo com aquela peça que será vestida reflete o cuidado com o nome do grupo e com o encontro com o outro, além envolver um fazer artístico, como observa Any Manuela de Freitas se reverendo a sua avó, D. Dalva:

(...) Minha vó costurar nessa idade! A forma de costurar, então, os cuidados que ela tem! Então, tem história, tem símbolos, tem muitas expressões que estão ligadas a essa atividade [samba]. E costurar é um trabalho artístico, como que a roupa vai ficar, como pregar os bicos, por exemplo[...] tem umas costuras que são manuais e tem um significado pra isso. (FREITAS, 2018)

Finalizo este artigo pontuando que o que se pode observar a partir do que foi aqui exposto é 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 das tradições de antepassados, que se diferenciam de acordo com as localidades onde residem os grupos, mas guardam em comum a utilização de cores vibrantes na maioria dos trajes e, sobretudo, a roda da saia ou do vestido.

Considerando a história de luta pela sobrevivência do samba de roda na sociedade baiana, podemos afirmá-lo como um ato de resistência. Por outro lado, ele também é arte, onde a dança, a música, literatura, a indumentária se conjugam para um momento descontraído e realizado por prazer e divertimento. Assim, o samba de roda consegue atingir o que Deleuze chama de "duas faces do ato de resistência", por ser humano e também um ato de arte. E, em se tratando da indumentária, a estética adotada pelos grupos vai além de uma palavra de ordem ou transmissão e propagação de uma informação. Ela é uma forma de expressão de um sentimento de pertença, de identidade.

Clécia Maria Aquino de Queiroz
UFS

cleciaqueiroz@gmail.com

Licenciada em Dança pela UFBA, Mestre em Artes pela Howard University (EUA) e Doutora em Difusão do Conhecimento (UFBA). Seu mestrado utiliza o arquétipo de Oxum para performances e o doutorado analisa as práticas cênicas do samba de

3279

roda. É Professora do Departamento de Dança da UFS, líder do Grupo de Pesquisa Encruzilhada. Além de dançarina, é cantora e atriz premiada, com 4 CDs solo.

Referências:

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

AMOROSO, Daniela M. **Levanta mulher e corre a roda**: dança, estética e diversidade no samba de roda de São Félix e Cachoeira. 2009. Tese (Doutorado) - Escola de Teatro/Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

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

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

CADENA, Nélon. O hábito de usar chapéu de palha. **Blog Ibahia**, Salvador, 25. jul. 2013. Disponível em:

<<http://blogs.ibahia.com/a/blogs/memoriasdabahia/2013/07/25/o-habito-de-chapeu-de-palha/>>. Acesso em: 15.jul.2017.

CONCEIÇÃO, Beatriz. **Beatriz da Conceição**: depoimento [28/05/2018]. Sambadeira do Grupo de Samba de Roda Suerdieck. Entrevistadora: Clécia Queiroz. São Félix [s.n.], 2018.

DÖRING, Katharina. **A Cartilha do samba chula**. Salvador: Natura Musical, 2016.

FRÓES BURNHAM, Teresinha. Complexidade, multirreferencialidade, subjetividade: três referências polêmicas para a compreensão do currículo escolar. In: BARBOSA, Joaquim Gonçalves (org.). **Multirreferencialidade nas ciências e na educação**. São Carlos: Editora da UFSCar, 1998. p.35-55.

FREITAS, Any. **Any Manuela Freitas**: depoimento [23/04/2018]. Sambadeira do Grupo de Samba de Roda Suerdieck. Entrevistadora: Clécia Queiroz. Cachoeira [s.n.], 2018.

FREITAS, Dalva. Dalva Damiana de Freitas: depoimento [28/05/2018]. Sambadeira do Grupo de Samba de Roda Suerdieck. Entrevistadora: Clécia Queiroz. Cachoeira [s.n.], 2018.

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

LODY, Raul. **Moda e História**: As indumentárias das mulheres de fé. São Paulo: Editora SENAC, 2015.

LUZ, Maria Eunice. **Maria Eunice Martins Luz**: depoimento [27/4/2018]. Sambadeira do Grupo Samba de Nicinha. Entrevistadora: Clécia Queiroz. Santo Amaro da Purificação [s.n.], 2018.

MACEDO, Sidnei R. Por uma epistemologia multirreferencial e complexa nos meios educacionais. In: BARBOSA, J. (org.) **Reflexões em torno da abordagem multirreferencial**. São Carlos: EDUFSCAR, 1998.

MATOS, Consuelo A. **A Bahia de Hildegardes Vianna**: Um estudo sobre a representação de mulheres negras. 2008. 120 f. Dissertação (Mestrado em Estudo de Linguagens) – Universidade do Estado da Bahia - Departamento de Ciências Humanas, Salvador, 2008. Disponível em:

3280

- <<https://www.yumpu.com/pt/document/read/14783492/a-bahia-de-hildegardes-vianna-um-estudo-ppgel-uneb>>. Acesso em: 12.ago.2018.
- NUNES NETO, Francisco A. As mulheres de saia como ícones identitários e de identificação em Salvador: Trajetórias femininas negras em Salvador. In: **Interfaces Científicas - Humanas e Sociais**, Aracaju, v.1, n.3. p. 41-50, jun. 2013. Disponível em: <<https://periodicos.set.edu.br/index.php/humanas/article/download/776/446>>. Acesso em: 15.jul.2017.
- PIERSON, Donald. **Branco e pretos na Bahia**: Estudo de contato racial. 2ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1971.
- REIS, Berenice. **Berenice Borges dos Reis**. depoimento [24/4/2018]. Sambadeira do Grupo de Samba de Roda Rita da Barquinha. Entrevistadora: Clécia Queiroz. São Francisco do Conde [s.n.], 2018.
- SANTANA, Dilma. Dilma Ferreira Alves. depoimento [23/04/2018]. Sambadeira do Grupo de Samba **Chula União Teodorense**. Entrevistadora: Clécia Queiroz. Teodoro Sampaio [s.n.], 2018.
- SANTOS, Berenice. **Berenice Borges dos Santos**.
- SANTOS, Maria Rita. **Maria Rita Silva Machado dos Santos**: depoimento [12/4/2018]. Sambadeira do Grupo de Samba de Roda Rita da Barquinha. Entrevistadora: Clécia Queiroz. Bom Jesus dos Pobres [s.n.], 2018.
- SOUZA, Zélia. **Zélia Maria Paiva**: depoimento [27/07/2018]. Sambadeira do Grupo de Samba de Roda Samba Chula de São Braz. Entrevistadora: Clécia Queiroz. São Braz [s.n.], 2018.
- VERGER, Pierre. **Fluxo e Refluxo**: Do tráfico de escravos entre o golfo do Benin e a Bahia de Todos os Santos dos séculos XVII a XIX. Salvador: Corrupio, 2002.

Em casa, um cantinho escondido de memória vira dança Reflexões sobre dinamismo de aulas e criação artística inspirados nas danças populares, em tempo remoto

Eleonora Gabriel (Professora Associada DAC-EEFD/UFRJ)
Frank Wilson Roberto (Professor Adjunto do DAC-EEFD-UFRJ)

Dança e(m) Cultura poéticas populares, tradicionais, folclóricas, étnicas e outros
atravessamentos

Resumo: Nesse trabalho, pretendemos apontar e confrontar as possibilidades metodológicas que historicamente foram sendo construídas para o trabalho com as culturas populares na graduação de diferentes cursos da Escola de Educação Física e Desportos da UFRJ e as adaptações que foram implantadas experimentalmente a partir da condição única e irreversível de realização de trabalho de forma remota, através do uso das tecnologias de informação e comunicação. Para tanto, recorreremos a um breve relato histórico e apresentamos e analisamos as experiências realizadas nas aulas ministradas desde o início da pandemia causada pelo Coronavírus e da implantação das atividades de ensino de forma remota.

Palavras-chave: Culturas populares. Pandemia. Escola de Educação Física e Desportos. Memória. Ensino remoto.

Abstract: In this work, we intend to point out and confront the methodological possibilities that have historically been built to work with popular cultures in the graduation of different courses at the UFRJ School of Physical Education and Sports and the adaptations that were experimentally implemented from the unique and irreversible condition remotely, through the use of information and communication technologies. To do so, we used a brief historical report and presented and analysed the experiences carried out in the classes given since the beginning of the pandemic caused by the Coronavirus and the implementation of remote teaching activities.

Keywords: Popular Cultures. Pandemic. Escola de Educação Física e Desportos. Memory. Remote teaching

Introdução

“Nesses tantos dias, quando nossa casa virou nosso mundo,
descobrimos pedacinhos de memórias escondidas de cada um.
Percebemos que elas estão no nosso corpo, na nossa história
e precisam passear nas lembranças e imaginações e nos fazerem dançar.
Dançar, dançar é preciso.
Carregar quem está perto para dar um “rolê” no bom, na riqueza,
no ouro da luz que ilumina as corporeidades de quem está lá no outro lado da tela,
em suas próprias casas.”
Eleonora Gabriel

3282

Neste artigo queremos refletir sobre esse novo tempo de sermos professores de danças populares em um curso de formação em Dança. “Abre a câmera, deixa eu te ver. Vem me ver e os outros... e vamos dar as mãos...”, de mentirinha, mas com a força da vontade de ser coletivo, estar junto e brincar. Tentar ...A alegria vira um tempero que vem lá do fundo. Vem nos salvar e nos clamar um *guarnicê*.

Antes do final da primeira semana de aulas de março de 2020, a determinação de que tudo fosse paralisado em função de uma pandemia impôs a nós, integrantes do corpo social da Universidade Federal do Rio de Janeiro e quase toda a população mundial um desafio inédito. Primeiro, um isolamento, distância dos estudantes, dos colegas e do nosso espaço sagrado de aulas, ensaios e demais atividades. Depois, perceber que aquilo duraria muito além do que qualquer expectativa apontava. Assim, foram instauradas novas linguagens, novos meios e uma revisão completa das formas de ação que havia nos conduzido até aquele momento.

Será que dá para exercer a doce tensa missão e prazer de ser educador olhando mil telinhas, “*fotinhas*,” às vezes de outros tempos e espaços, mas que representam outro alguém?

Quando nos percebemos dançando no meio da sala, nosso novo espaço sagrado de viajar, em um instante pensamos: “aquele ali está me vendo? Estará dançando ou lavando a louça? Ou rindo de mim? (já seria ótimo). Neste mais um período de tentativas de oferecer e trocar com tantos meninos e meninas as culturas das vidas, acreditamos que o que chamamos de “pesquisa sobre si” possa ser uma companhia, um acolher da solidão e a gente entender que somos tantos, e não estamos sós...pelo menos nesse momento de investigar, cutucar nossas histórias. E ficar curioso, característica raiz de um pesquisador. (BRANDÃO, STRECK, 2006).

A curiosidade pode ser uma grande parceira. Ahh... os parceiros, o que seria de nós sem eles. Pais, parentes, amigos, animais e coisas da casa. Podem ser muitos, pode ser um, posso ser eu e minhas *tralheiras*. Procurando algo escondido e cada dia achamos um pouco. Um colher de memórias pra colorir o presente e incorporar as ancestralidades que nos habitam... E virar dança.

Caminhos das culturas populares na Escola de Educação Física e Desportos

Olhando para trás e vendo como tudo isso começou na Escola de Educação Física e Desportos, retornamos ao momento da criação do primeiro curso da antiga Escola Nacional de Educação Física e Desportos (ENEFD) em 1939 e a pioneira presença de uma jovem professora em um corpo docente formado majoritariamente por homens ligados às áreas médica e militar. A professora Helenita Sá Earp¹ foi responsável pela implantação de disciplinas ligadas ao movimento poético do corpo, destoando dos gestos atléticos e esportivos, naturais às demais práticas.

Conforme destaca Darido e Rangel (2005), a concepção de educação física da época relacionava-se diretamente aos ideais do Estado Novo e projetava “(...) *uma perspectiva eugênica, higienista e militarista, na qual o exercício físico deveria ser utilizado para aquisição e manutenção da higiene física e moral (Higienismo), preparando os indivíduos fisicamente para o combate militar (Militarismo).*”

A presença da professora Helenita foi fundamental na gestação de uma marca importante dessa instituição: a inserção da Dança na formação de professores de Educação Física. Ao longo do tempo, essa ação se mostrou integradora de outras agentes em torno da ideia da dança como potencial ligado à Arte e à Educação.

Em 1943, depois de tantas experiências libertadoras nas salas de aula, foi criado o **Grupo Dança**, primeiro grupo artístico universitário que abriu caminho para a solidificação da dança como o espaço de diálogo dos corpos com a Arte. Possibilidades novas, afinal, como afirma Helenita, “todo corpo pode dançar”.

Esse olhar era um refresco em tempos duros de guerras. Como superar isso? Olhando para nosso povo, nossa cultura, em contraponto a qualquer ideia hegemônica. A recém criada Unesco anseia por isso e passa a debater a adoção de políticas internacionais que estimulassem a **implantação de mecanismos para documentar e preservar tradições que, avaliavam, estariam em vias de desaparecimento**. O Brasil responde prontamente a esse apelo, criando em 1947, a Comissão Nacional de Folclore, órgão ligado à Unesco.

¹ Maria Helena Pabst de Sá Earp, professora emérita da EEFD/UFRJ

Com isso, o campo da cultura no Brasil avança na direção de olhar e valorizar as suas culturas populares, com a adesão de muitos intelectuais e artistas que são estimulados em suas criações e reflexões pela rica cultura brasileira. Esse movimento reforça as ideias trazidas pelo Movimento Modernista Brasileiro. Inicia-se o que Vilhena (1987) chama de Movimento Folclórico Brasileiro.

Assim, as manifestações da cultura popular passam a integrar os conteúdos das disciplinas e são trazidas como motivações para as criações do Grupo Dança, a partir do início nos anos 1950². As produções coreográficas têm como base as lendas, os contos, a capoeira, o coco e outras danças regionais. Com esse repertório, o Grupo Dança faz uma excursão por universidades norte americanas, com muito êxito, apontando caminhos de diálogo entre a dança contemporânea e as manifestações culturais tradicionais.

Nessa trajetória, há um crescimento do número de docentes e da organização das disciplinas ligadas à dança no curso de Licenciatura em Educação Física. Esses fatos construídos ao longo de quase trinta anos levaram, a partir da Reforma Universitária em 1968 e o estabelecimento de uma organização das escolas e institutos em departamentos, à criação de um departamento específico para a Dança, o Departamento de Arte Corporal³.

Como exemplo dessa solidificação, a vinda de uma professora específica para a área das danças folclóricas, Sonia Chemale, representou um marco pioneiro, levando ao curso a linguagem das culturas populares. A presença de Sonia representou a ampliação de um espaço não só de ensino.

Nascida em Osório (RS), foi uma pesquisadora, artista, agente cultural e participou de um movimento importante de reconstrução da cultura tradicional gaúcha, junto com figuras icônicas desse movimento como Barbosa Lessa e Paixão Côrtes. Fundou o primeiro Centro de Tradições Gaúchas em Osório, o “Estância do General Osório”.

Sua presença como professora da EEFD potencializou suas formas de ação, mantendo suas pesquisas, suas relações com as comunidades tradicionais, a produção de material didático, de obras de arte e de criação nas danças folclóricas.

² VIEYRA, Adalberto (editor); MEYER, André e EARP, Ana Célia de Sá. Helenita Sá Earp: Vida e Obra. Edição 1 - Volume 1. Rio de Janeiro, 2019. Registro na Biblioteca Nacional - Prefixo Editorial: 902221. ISBN: 978-65-902221-0-7

³³ A EEFD é organizada em seis departamentos – Lutas, Ginástica, Jogos, Corridas, Biociências e Arte Corporal.

Fundou, em 1971, o Grupo de Danças Folclóricas da UFRJ, integrando estudantes que passam a compartilhar as pesquisas realizadas pela grande artista, pesquisadora e agente cultural. Com o Grupo, estende para outros espaços dentro e fora da universidade, a linguagem das danças populares, revelando seu caráter lúdico, social, educativo e político. Em um curto período o grupo se apresentou em filmes, novelas, festivais culturais e jornadas de Arte.

Esta ampliação dos estudos das culturas populares levou à formação de uma geração de estudantes que passaram a multiplicar esses saberes e práticas nas diferentes áreas de atuação da Educação Física – escolas, clubes, academias, projetos sociais, etc. Isso representou uma capilarização importante na rede de ensino do Rio de Janeiro.

Esse trabalho ressoa até hoje na UFRJ através do grande acervo de materiais de diferentes naturezas – trajes, músicas, partituras, livros, imagens, instrumentos musicais, objetos de artesanato e principalmente dos saberes plantados que são conduzidos nos dias de hoje por sua grande discípula, Eleonora Gabriel⁴. Em 1990, o Grupo de Danças Folclóricas da UFRJ passa a se chamar Companhia Folclórica do Rio-UFRJ, agora como um projeto apoiado pelo Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Artística e Cultural da UFRJ.

A continuidade e ampliação dessas ações tornou a inserção dos saberes das culturas populares nos currículos de novos cursos uma condição importante. Alterações nas diretrizes e nos parâmetros curriculares da Educação fizeram com os currículos de formação superior sofressem alterações para integrarem conteúdos como obrigatórios onde antes eram optativos. E inseriu como optativos em carreiras que passavam ao largo de tais temas.

Entre essas alterações legais podemos citar a elaboração dos Parâmetros Curriculares Nacionais, a construção do Núcleo Curricular Básico Multieducação no Rio de Janeiro e as leis de obrigatoriedade do ensino da história da África e dos povos indígenas⁵.

Os fatos históricos apresentados até aqui apresentam personagens e procedimentos que construíram uma tradição própria dos docentes da disciplina de Folclore Brasileiro do Departamento de Arte Corporal da EEFD nas relações das

⁴ Professora Associada da Departamento de Arte Corporal, onde ministra as disciplinas ligadas às culturas populares e coordena projetos de pesquisa e extensão.

⁵ Leis nº 10.639 de 2003 e 11.645 de 2008.

culturas populares para a formação de graduandos. Todo esse trabalho foi sempre baseado nas vivências práticas que traziam para as salas de aula gestos, ritmos, musicalidade, poesia, dinâmicas coletivas e individuais, cores, cheiros e sabores pesquisadas/os nas comunidades tradicionais, seus mestres populares e demais brincantes. Tudo acontece baseado na interdisciplinaridade entre música, dança, teatro, artes visuais, poesia, literatura, comunicação, entre outras possibilidades.

O trabalho integra as práticas pedagógicas em sala de aula, as pesquisas e diversas formas de ações de extensão, seguindo uma proposta central da universidade pública de interrelação entre ensino, pesquisa e extensão.

O caminho do aprendizado através da vivência e da experimentação levou os docentes responsáveis a criarem uma ponte entre a universidade e a sociedade produtora de tão rico material.

Danças populares em nós

Através do conhecer das danças populares e reinterpretá-las no nosso corpo, hoje, temos a possibilidade de reencontrar rastros de nós...ou não, mas com certeza nosso repertório, não só físico, social ganha um grande espaço nos sentires e empatia. Talvez uma chance de abrir o olhar e o coração para bordar tranças, onde a diferença possa ser partilhada, questionada e possamos pensar em formas de luta contra a desigualdade humana e sobre o que temos vivenciado. Talvez, possam nos fazer refletir sobre uma grande dificuldade de nossos tempos - a intolerância -, que levada a extremos nos joga nas garras da violência. Trazer para o foco as sabedorias populares dentro de uma instituição formadora de profissionais, pode abrir um caminho humanizado de respeito às diferenças e de cooperação. Em qualquer situação, falar de culturas populares, para estes pesquisadores, é fazer brilhar um olhar de sensibilidade solidária para o mundo (GABRIEL, 2017).

Por exemplo, eu canto e vc completa! (Eu)-“Caranguejo não é peixe “ (Você) Provavelmente vai cantarolar -“Caranguejo peixe é”. Esse verso de alguma forma está presente em muitos lugares, situações e na nossa memória. Para nós, uma das presenças é na dança do Caranguejo, de Tarituba-Paraty. Conhecemos o baile dos Cirandeiros com outras danças, umas sapateadas, dentro de uma sala de aula. Não poderíamos imaginar o portal que estava se abrindo ali!

Quando fomos investigar *in loco*, aquela brincadeira nos colocou em contato, nunca vivido, com uma comunidade caiçara de pescadores, a Festa da padroeira Santa Cruz, procissões de bandeiras com muitos anjinhos entre outros e percebemos, também, que existem muitas questões bastante sérias, sobretudo, em relação ao território, a posse das terras. Esse lugar e tudo que ele cria e recria de suas tradições virou um tema de pesquisa há mais de 30 anos junto a Companhia Folclórica do Rio-UFRJ, grupo que coordenamos desde 1987. Participamos ativamente no processo de reavaliação e revitalização das Cirandas locais e de alguma forma, a UFRJ pode cooperar com a resistência na luta das terras, através dos 30 integrantes da Companhia entre professores, funcionários e alunos de várias áreas de conhecimento. Isso fez crescer nosso mundo!!

Aquela expressão de cultura oral ficou expandida, virou forma de expressão artística, também dos atores da Companhia, que levam as Cirandas de Tarituba para as ruas, para os teatros dentro e fora do Brasil, mas sobretudo começou a ser entendida por seus criadores taritubenses como arte e voz da comunidade para inúmeras ações. UFRJ e cultura popular de mãos dadas para dançar Cirandas.

A Universidade e danças populares

A interação e a troca de conhecimentos entre a universidade e as fontes da sabedoria popular no ensino e criação em Dança, promovem um encontro epistêmico que se pretende circulante e dialógico. Criam-se novas experiências sensíveis que conduzem à construção de novos saberes, não apenas, coreográficos e de execução, mas também de conscientização sobre alteridades incorporadas aos movimentos dançantes e de curiosidade acerca da diversidade geradora dessas expressões artísticas, ampliando o olhar para o mundo.

Como trabalhar as conquistas das Leis 10.639 e 11.645 se nossos profissionais das instituições de ensino não tiverem essa oportunidade de serem sensibilizados para as questões que disparam isso tudo, nos nossos corações e fazem nossos corpos arripiarem com questões tão importantes?

Assim, conhecendo histórias silenciadas por tanto tempo e tendo a oportunidade de se encantar e querer “incorporar” essa forma de pensar em movimento, acreditamos poder criar nossa própria dança conectada com as histórias

3288

e sentires dos povos dentro de nós. Alexandre Carvalho, professor da EEFD-UFRJ, em uma palestra falou que antes da pessoa aprender a tocar um tambor, ele (o tambor) já tocou nela (abril, 2021).

A vivência das culturas populares brasileiras nos leva a reflexão sobre esses patrimônios imateriais ricos em plástica, coreografia, música, enfim arte, arte brasileira. As universidades têm grande responsabilidade enquanto formadora de profissionais brasileiros. Os currículos precisam ser revisitados. Será que as danças populares têm a devida valorização nos cursos de formação de profissionais de Dança, Educação Física, Terapia Ocupacional e Musicoterapia?

Observando um sub-grupo de apresentações de trabalhos de comunicação oral, nesse nosso Comitê, no Anda 2021⁶, constatamos que na maioria dos relatos, os pesquisadores contam que foram sensibilizados em suas universidades para as culturas populares, sobretudo nos cursos de Dança e Educação Física. Mesmo assim, sabemos que ainda existe uma resistência às danças dos povos nos cursos universitários e muito mais em relação às culturas populares de um modo geral, em todas as áreas de conhecimento.

Outra constatação foi que abraçamos estas sabedorias, muitas vezes, através de projetos universitários que fazem a mediação do campo com as salas de aula e saem espalhando encantos vindos da “tradução da tradição”, termo de Gustavo Cortes da UFMG (2013).

Como vimos anteriormente, a história da EEFD – UFRJ conta que a profa. emérita Helenita Sá Earp, na década de 1930, desbravou o mundo historicamente “militar” do início dos cursos de Educação Física e numa fresta trouxe a poesia, a Dança, nos cursos de Educação Física para a Universidade do Brasil (hoje UFRJ) e a flexibilização de conceitos sobre o corpo. Enxergou que muita inspiração vinha da terra e convidou prof.^a Sonia Chemale, uma dançarina e pesquisadora gaúcha, para trazer as saias rodadas, os sapateios, requebros que chegam até hoje, através da Companhia Folclórica do Rio-UFRJ, que há 34 anos desenvolve pesquisa, ensino e extensão sobre danças e folguedos, lugar de onde esses autores vieram e estão. Projetos como esse acontecem em inúmeras instituições públicas como UFMG, IFCE, UFSC, UFAL, UFPEL etc. Que venham outros e que possamos desenvolver uma política de Arte e Cultura nas instituições que tragam a valorização das

⁶ Associação Nacional de Pesquisadores em Dança

sabedorias tradicionais para a construção do conhecimento. Um Encontro de Saberes.

Renato Nogueira (2011) compara a Deusa Minerva, símbolo de sabedoria e da UFRJ representada por uma Coruja – que observa e contempla numa visada de 360°, e só alça voo no crepúsculo – e a Galinha d’ Angola – com gosto para observar e esperar, que cisca no terreiro, se mantém na terra, atada à imanência, rodante no alvorecer ou no crepúsculo, que transforma qualquer instante no melhor momento para seus movimentos, assim como as culturas populares. Como seria juntar esses pensares? Urge entendermos nossas universidades como pluriversidade de tantos epistemes de dentro e de fora e propor encontros, dialogar e formar jovens que podem ser guardiões de conhecimentos brasileiros. Grande desafio para as universidades do Brasil.

Como desenvolver estratégias de ensino universitário para que todo esse movimento aconteça neste momento pandêmico, em casa?

Passamos agora a retratar as transformações propostas a partir de um novo modo onde o virtual tomou o espaço do real como única possibilidade viável.

E agora, as telinhas

Surpreendidos pela pandemia, toda a comunidade universitária passou a se debruçar em criar estratégias para manter as atividades, fossem elas aulas, pesquisas, extensão, administrativas, etc. Depois de uma grande discussão para o estabelecimento de padrões razoáveis para a manutenção da qualidade das atividades, os cursos passaram por um Período Letivo Excepcional, sendo adotadas metodologias adaptadas ao modelo remoto. Plataformas digitais, ambientes virtuais, *lives*, *meets*, *zooms* e *webinars* passaram a fazer parte do vocabulário da universidade.

Nós, docentes das disciplinas de Folclore da EEFD, tivemos que pensar em estratégias que pudessem transmitir um conteúdo de qualidade, tendo como base a ação isolada dos alunos, trazida até nós através das pequenas telas que, muitas das vezes continham somente a foto do aluno, com dificuldades tecnológicas de abrir sua câmera e mostrar-se em movimento.

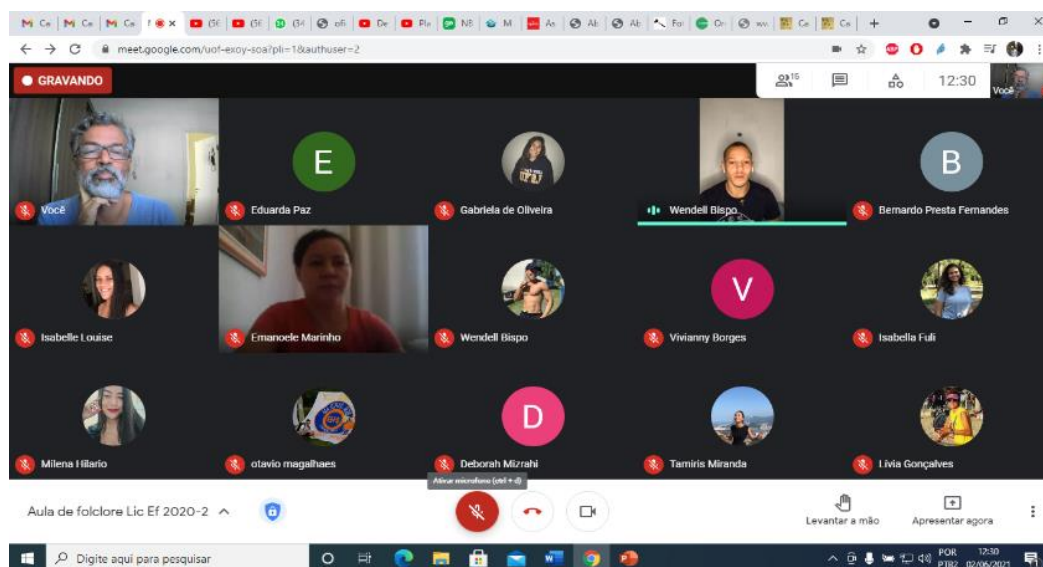


Figura 1 Imagem de uma aula da turma de Licenciatura em Educação Física

Assim, remando contra uma onda de desânimo e pessimismo, fomos buscando saídas pedagógicas criativas, imaginando a casa como cenário e a experiência individual isolada como uma alternativa positiva. Passaram a entrar em cena os objetos, a família, as memórias, enfim, a subjetividade do lar. Isso tudo levou a uma ampliação das realizações em vídeos, aproveitamento de outros eventos como conteúdo e encontros inusitados que a tecnologia da internet facilitou.

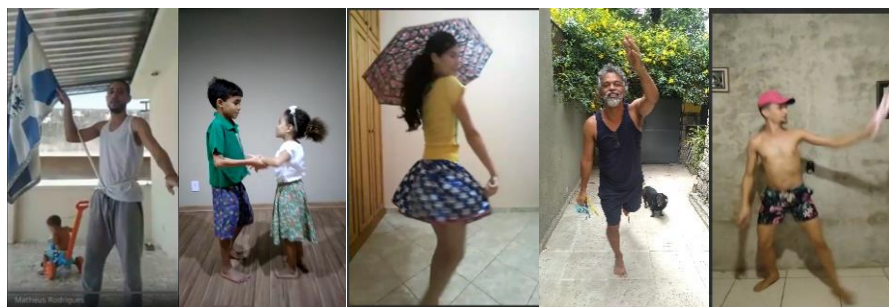


Figura 2 – Alunos e suas casas, familiares e objetos

É muito sintomático perceber como uma parcela significativa dos estudantes em processo de graduação no ensino superior de Educação Física e Dança demonstram conhecer muito pouco sobre as culturas populares brasileiras. Parece que a cultura globalizada vem cumprindo bem sua tarefa de impor padrões estéticos estranhos ao amplo repertório das manifestações culturais brasileiras. Em resposta a uma simples pergunta sobre o que conhecem ou já tiveram contato da cultura popular e do folclore brasileiro, é recorrente a resposta sobre as lendas presentes nos livros infantis e poucas manifestações de dança e música como as

quadrilhas juninas. Quando esse estudante é de fora da zona metropolitana do Rio de Janeiro ou mesmo de outro estado, esse quadro se amplia para manifestações comuns em cidades menores.

Com certeza as carreiras universitárias precisam caminhar junto à Cultura e sabermos quem somos e tudo que já temos de conhecimento na vida do cotidiano. Olhar nossas cenas culturais e do entorno onde vivemos e convivemos.

Danças populares em casa. Pesquisa sobre si e a produção fílmica

Pesquisar em si, nossas próprias histórias como a Galinha d'Angola e espalhar pela terra que pisamos e convidar a Coruja para bailar sua dança também e juntas coreografarem o pensamento, como memória em movimento, seria um caminho? Todo o pensamento é sempre uma incorporação, só é possível pensar através do corpo, não é? Como catar em casa um cantinho escondido de memória para virar dança? Um desafio para todes nós que acreditamos nesse diálogo dançante.

Neste projeto que coordenamos, inventamos uma estratégia chamada *Pesquisa sobre Si* que incentiva a sensibilização para as culturas populares.

Engraçado... precisarmos sentir que somos também do popular e que somos criadores e vivemos fatos das culturas em toda nossa história, tocados mesmo antes de nossa existência. Mesmo antes de aprender a tocar o tambor já fomos tocados por ele, lembram?

A *Pesquisa sobre Si* incentiva a investigação em nossas próprias vidas, nossa árvore genealógica, de onde viemos, como chegamos até hoje e o que nossos ancestrais dançavam, brincavam, festavam, curiosidades das famílias ou do entorno e o que de tudo isso está em nós ou não. Ontem e hoje. Culturas que nos atravessam como agentes culturais e que talvez possam abrir nosso olhar para a diversidade e as injustiças sociais. E, sobretudo, nos valorizarmos enquanto sabedores de algo que não são as instituições que vão nos ensinar. Comemorar, trazer a memória, em movimento e criar vídeos (nos tornamos cineastas) para contar essas histórias boas, ruins, tristes, muito engraçadas e inimaginadas e dançá-las.

Uma das estratégias para essa pesquisa foi falar do calendário, das comemorações que estão presentes nele e como nos percebemos estruturas e estruturantes desse aspecto tão sutilmente introjetado nas nossas histórias. Com os

3292

objetos de casa (peças de artesanato, enfeites, bonecos, alimentos, adereços, figurinos e etc.), elaboramos um vídeo que descreve criativamente o calendário e as manifestações culturais ligadas a ele⁷.

Em seguida, diante de uma lista de vídeos (da plataforma mais utilizada da internet) que abordavam expressões ligadas ao calendário de festas, perguntamos: de que maneira você se relaciona com essas manifestações culturais? E ali estavam os ciclos Natalino, carnavalesco e junino, os tantos dias de santos católicos, orixás, festas judaicas e de outras religiões e origens. Muito motivo para falar de festa, fé, comida, bebida, família, origens e ancestralidade.

Mais adiante, em outra parte da tarefa, todos puderam contar suas histórias a partir da pesquisa, fazendo composições de fotos, entrevistas, editando imagens familiares ou criações diversas. Revelou-se ali a grande capacidade criativa dos alunos. Foram inúmeros os vídeos realizados, suas memórias e outras linguagens das culturas populares, conectando textos, músicas e histórias, muitas vezes, tidas como esquecidas.



Figura 2: Vídeos produzidos por alunos/as da Educação Física e Dança

Antes disso, uma outra possibilidade do vídeo foi explorada para a composição artística de dança. Cada um sendo seu próprio cineasta, usando seu celular em seu espaço, pôde seguir um roteiro que mais tarde foi editado. Assim surgiram dois trabalhos coreográficos: “O fogo no Frevo”⁸ e “Mineiro-pau em casa”⁹. Imagens de vidas reais conectadas no virtual.

⁷ <https://youtu.be/7wW0xdd1OE>

⁸ https://www.youtube.com/watch?v=rXyt8AaMBMQ&ab_channel=BrunoTzki

⁹ Em fase de edição até essa data.

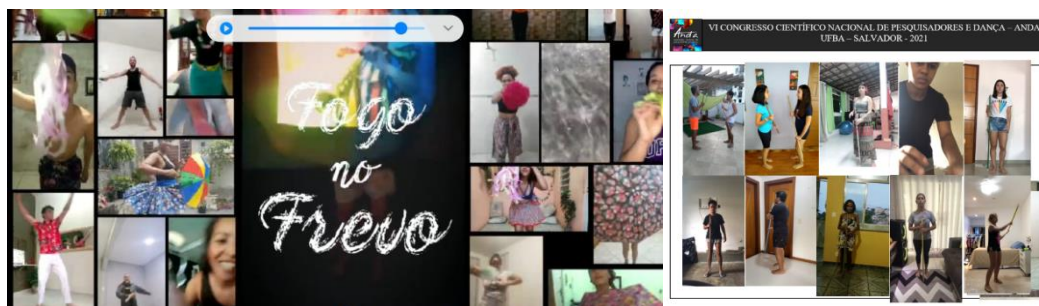


Figura 4 Coreografias montadas com as turmas

Os artistas populares da Dança na UFRJ

Nesse novo tempo conseguimos estar “mais próximos” de algumas mestras e mestres populares que não conhecíamos e reencontrar muitos. Desde 2020 realizamos lives temáticas com mais de 20. E em 2021 já encontramos com oito mestras e mestres e realizamos duas RODAS CULTURAIS. A primeira das “Mulheres Mestras” e a segunda, “Festa dos Territórios Dançantes”, com comunidades tradicionais e suas questões territoriais. Caiçaras, ribeirinhas, quilombolas e ciganas.



Figura 5 Cartaz da Roda Cultural

Ainda no segundo semestre vamos lançar uma disciplina ligada ao Encontro de Saberes, projeto do INCTI, Instituto Nacional de Ciência e Tecnologia de Inclusão no Ensino e na Pesquisa, dirigido pelo prof. José Jorge de Carvalho da UNB, no qual as instituições de ensino trazem as sabedorias populares para seus

currículos com disciplinas abertas a todos. Serão mais seis mestres e duas Rodas. Tudo fazendo parte das graduações e pós-graduações em Dança e Educação Física, Terapia Ocupacional, Musicoterapia e a quem se interessar. E todo o movimento desejoso de oferecer as mestras e mestres o título de *Notório Saber* que potencializa a participação como docentes nas instituições de ensino de todo o país.

Novas experimentações pedagógicas. E na telinha, no remoto, moto, movimento...ao vivo, *live*, junto. Diria um cirandeiro da comunidade caiçara de Paraty: “Escorrego, mas não caio, é o jeito que o corpo dá...”

Um objetivo importante é que todos saibam que nossas mestras e mestres populares, nesse caso, artistas populares da Dança, têm sofrido há muito rupturas e violências simbólicas e que mesmo as ações que salvaguardam os patrimônios imateriais não cuidam de seus protagonistas. E lembrar a todos que as manifestações artísticas das comunidades são muito mais que passos, ritmos e melodias. Tem, sobretudo, valores sociais e políticos e são instrumento de luta em defesa das terras e outros direitos cidadãos.

Como tudo isso pode ser iluminado em cada um de nós?

Precisamos aprender com as mestras e mestres a fazer um mutirão, para valorização dos saberes populares nos cursos de formação das várias áreas de conhecimento. E claro, nos cursos de Arte. Um mutirão que possamos combater as injustiças e envolvermos todos na criação de ações anti-racistas, anti-facistas, anti-intolerância religiosa, anti-vida.

As universidades tem uma importância crucial nesse processo e urge enxergar a importância e completude dos pluriconhecimentos e termos presença, nos aproximarmos e em tempos espiralados que a gente alcance o outro, com empatia, com amor, com cuidado coletivo.

As danças populares serão sempre e sempre, as danças do porvir...

Eleonora Gabriel
(EEFD-UFRJ)
lolafolc@gmail.com

Profa. Dra. em Artes (UFF e UERJ) da Escola de Educação Física e Desportos - UFRJ. Criadora e diretora artística, dançarina e cantora da Companhia Folclórica do Rio-UFRJ. Docente pesquisadora das danças e folguedos folclóricos brasileiros do curso de Dança e Educação Física UFRJ.

3295

Frank Wilson Roberto
(EEFD-UFRJ)

frankwknarf@gmail.com

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.

Referências:

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. STRECK, Danilo R. **Pesquisa participante: o saber da partilha**. Aparecida - SP: Ideias & Letras, 2006.

BRASIL. **Lei 10.639/2003**, de 9 de janeiro de 2003. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996. Diário Oficial da União, Poder Executivo, Brasília.

_____. **Lei 11.645/08** de 10 de março de 2008. Diário Oficial da União, Poder Executivo, Brasília.

CÔRTEZ, Gustavo Pereira. **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.

DARIDO, S. C. e Rangel, I. C. A. **Educação física na escola: implicações para a prática pedagógica**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan. 2005.

GABRIEL, Eleonora. **Rodas e redes de saberes e criação: o encontro dançante entre a universidade e a cultura popular, ao som da Tamborzada**. 2017. Tese (Doutorado em Artes – PPGArtes). Rio de Janeiro: Universidade Estadual do Rio de Janeiro-UERJ.

NOGUERA, Renato. **Denegrindo a filosofia: o pensamento como coreografia de conceitos afroperspectivistas**. In: **Griot** - Revista de Filosofia. Amargosa, Bahia. v.4, n.2, dezembro/2011.

VIEYRA, Adalberto (editor); MEYER, André e EARP, Ana Célia de Sá. **Helenita Sá Earp: Vida e Obra**. Edição 1 - Volume 1. Rio de Janeiro, 2019. Registro na Biblioteca Nacional - Prefixo Editorial: 902221. ISBN: 978-65-902221-0-7

VILHENA, Luis Rodolfo. 1997. **Projeto e Missão. O Movimento Folclórico Brasileiro, 1947-1964**. Rio de Janeiro: Funarte/Fundação Getulio Vargas.

Saberes populares e étnicos como Filosofia e(m) Dança: o projeto *Macumbança*

Igor Teixeira Silva Fagundes (UFRJ)

Dança e(m) Cultura: poéticas populares, tradicionais, folclóricas, étnicas e outros
atravessamentos

Resumo: Entendendo as macumbas como “ciências encantadas” (SIMAS; RUFINO, 2018a) e “filosofias populares brasileiras” (HADDOCK-LOBO, 2020a), penso a encruzilhada entre a cultura erudita, acadêmica, colonial e as culturas populares, corporais e decoloniais nas graduações em Dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Insiro as danças e sabenças das ruas, dos Brasis e das Áfricas como parte do canonicamente previsto como aula/curso de Filosofia. Situo-me na instância em que dança e filosofia, divergentes na tradição europeia, convergem nos saberes-fazeres da Grécia originária. O sentido de sabedoria é, aí, corporal e poético (JARDIM, 2004), abrindo ensejo para a produção de danças como trabalhos filosóficos. Extrapolando os limites do pensamento europeu, risco *filosofia-dança* nos atravessamentos étnicos brasileiros. Deslocada, a universidade se põe no centro de povos/corpos marginalizados. A dança não se torna objeto de estudo, ora relevante, para alguma filosofia que nela ainda não se reconheça. É a filosofia que, como termo-tabu, fica sujeita à outra palavra – macumba – politicamente em disputa. Abrange umbandas, quimbandas, candomblés, encantarias, catimbós, jongos, capoeiras, rodas de samba e outras cirandas que borram fronteiras de filosofia e dança. Sobressai o macumbeiro como o corpo sábio em meio a ruídos, ritmos, ritos, mitos como lugares de pensamento. Nomeio *Macumbança* a trama, trânsito, transe de corpos e saberes, saberes de corpos, corpos de saberes.

Palavras-chave: CULTURAS POPULARES. DANÇA. FILOSOFIA. MACUMBA.

Abstract: By understanding the *macumbas* as “enchanted sciences” (SIMAS; RUFINO, 2018a) and as “Brazilian popular philosophies” (HADDOCK-LOBO, 2020a), I am thinking the crossroads between two cultures: the high, erudite, academic, colonial one, and the popular, body, decolonial one, on the context of Dance Graduation Courses at *Universidade Federal do Rio de Janeiro*. I insert dances and expertise(s) from the streets, from Brazils and from Africas on what is canonically expected from Philosophy classes/courses. I am placed where dance and philosophy, despite diverged on European tradition, do converge on the originary Greek’s knowns-and-doings. The sense of knowledge, there, is corporal and poetical (JARDIM, 2004), giving opportunity to dance productions to be seen as philosophic works. Going beyond European thought limits, I scratch *philosophy-dance* at the Brazilian ethnical crossings. Displaced, the University puts itself in the center of marginalized peoples/bodies. Dance does not become an (seldomly important) object of study for a philosophy that still does not recognize itself on dance. It is philosophy that, as a taboo-term, gets subordinated to other word – *macumba* – politically on fight. It includes *umbandas*, *candomblés*, *encantarías*, *jongos*, *capoeiras*, *sambas*, that get dance and philosophy limits blurred. The *macumbeiro* stands out as savvy

3297

body surrounded by dins, rites, rhythms, myths as spaces of thinking. *Macumbança* is the web, traffic, trance of bodies and expertise(s).

Keywords: POPULAR CULTURES. DANCE. PHILOSOPHY. *MACUMBA*.

1. Um giro: decolonial?

O ponto de partida é a inclusão das sabenças étnicas e populares como conteúdos programáticos das disciplinas de Filosofia, Estética e Dança I e II nas graduações em Dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Minha experiência docente desde 2012 no campo me faz questionar o saber letrado eurocêntrico como o único e autêntico pensamento *fora-e-dentro* da academia.

Os projetos pedagógicos das graduações em Dança da UFRJ atendem às Diretrizes Curriculares Nacionais para Educação das Relações Étnico-raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena, nos termos da Lei Nº 9.394/96, em pelo menos 13 disciplinas, a maioria optativa. Em contrapartida, tais componentes não estão previstos na disciplina “Filosofia”. Ainda que seja ela só uma, dentre as tantas que se constituem com sabenças étnico-populares, não as verificar na viga do edifício acadêmico é sintoma de seu elitismo estrutural e racismo epistêmico. É a filosofia a viga (razão pela qual já é oferecida no primeiro período).

Como *presente de grego*, a filosofia é reiterada hegemonicamente exclusiva de uma etnia e, neste sentido, não haveria “filosofias africanas”. O argumento, se levado ao pé da letra, permitiria à filosofia ser, então, só grega e jamais, genericamente, europeia. Nem deveríamos falar em filosofias francesas, alemãs, suspeitando do sintagma “filosofia europeia” como síntese pleonástica, não estivessem aí apagadas as muitas e conflitantes europas da Europa. Elegeu-se *uma* como a oficial. Objeta-se ainda que o termo “filosofia” é limitado para abarcar tudo o que pode ser pensamento sem sua etiqueta narcisista. Durante muito tempo, defendi que o gesto de maior resistência seria ignorar o termo “filosofia” (“diminuir sua bola”, “tirar a marra” do ocidente). A diferença estaria liberta para reconhecer-se a partir de seus repertórios e não dos supositórios que imperativamente nela se introduzem.

Mais abrangente que “filosofia”, acena a palavra “pensamento” ainda polêmica: a referência a “pensamentos africanos”, “pensamentos populares” enfrenta o que, cheio de *corpo*, parece justamente *não* pensar, sobretudo sob a adjetivação “africano”, “popular”. Como tais estigmas se riscam em linhas e

3298

entrelinhas de filosofia, recobrei a necessidade política de empregar tal palavra para afirmar, como parte dela, tudo o que nela sofre descarte, até que, invadida pelo que destrata, forje – de si própria – um escape. Ao adentrarem a Casa Grande filosófica, as culturas das ruas depõem contra sua universalidade: tornam a universidade mais hóspede, mesmo a contragosto, das múltiplas vozes que pensam com todo o corpo. Chegar à *raiz da academia* é rumar à Filosofia. Não tocar o ocidente pela base é reiterar a dança à margem, mesmo que academicamente já considerada uma (sub)área de conhecimento. E mais à margem, as danças *populares, não brancas*, as quais possuem sofisticações não legíveis nem legítimas pelo cânone cênico. Taticamente ultrajadas com a armadura “filosofia” do acadêmico, mais chances têm de duelar em sua arena, de modo que dominar as regras do oponente permita brechas brincantes para rasurar sua onipotência. A marginalidade do atributo “arte” também é produto de filosofia. Não que as sabenças precisem dela e queiram ser chamadas por um nome que as consome. Mas ganham em artimanha se operam nas trincheiras, campos minados, fortalezas do acadêmico, incomodando-o onde se acha seguro quando *puro*, branco, dono do pensamento.

Quando saberes étnicos reagem ao cânone acadêmico, a tendência, desde o fim da década de 1990, é a perspectiva *decolonial*. As pesquisas de Aníbal Quijano (1928-2018) abrem caminho para um conjunto heterogêneo de contribuições teóricas, não isento de conflitos e contradições, sobre a *colonialidade*. O *colonialismo* como fenômeno histórico a precede e a origina enquanto matriz de poder. A emancipação latino-americana, no início do século XIX, desencadeou um processo de descolonização parcial, já que as repúblicas se livraram (?) da dominação política das metrópoles, mas a colonialidade continuou a ordenar tais sociedades¹.

Não há consenso sobre o emprego de “descolonial” ou “decolonial”. Para Catherine Walsh (2009), a supressão do “s” no “des-” castelhano evita a presunção de desfazer o colonial, pois se trata de reexistir com ele. Expoente do giro latino-americano, Walter Dignolo (2003) indica o “de”, em vez de “des”, para especificar os

¹ O colonialismo se refere ao período de expansão territorial dos europeus para outros continentes. A colonialidade é a continuidade, mesmo com o fim da colonização, do pensamento colonial, isto é, a *modernidade* nas dimensões do *poder* (ESCOBAR, 2005), do *saber* (LANDER, 2000), do *ser* (MALDONADO-TORRES, 2007, pp. 127-167), da *natureza* (ALIMONDA, 2011) e do gênero (LUGONES, 2008, pp. 13-64), que operam semicídio, epistemicídio, genocídio, ecocídio, feminicídio.

propósitos do Grupo Modernidade/Colonialidade². Mignolo identifica um conjunto de “práticas teóricas” na América herdeiras dos legados coloniais e que incessantemente retornam a eles, mas de maneira diferente do ocorrido na África e na Ásia. Filha do colonialismo espanhol-português e franco-britânico (e, por outra via, do imperialismo dos Estados Unidos), a América Latina não mais denunciaria os antagonismos “norte-sul”, mas agora perfuraria toda verticalidade em nome de uma horizontalidade policêntrica e polifônica, capaz de validar um *pluriverso* de epistemologias sem deslegitimar nenhuma. Desse modo, a decolonialidade dialoga criticamente com os chamados *estudos subalternos*³ e *estudos pós-coloniais*⁴, vez que os pensamentos do Sul precisam romper com a introjetada equivalência entre o *geograficamente* sublocalizado e o *hierarquicamente* submetido. Nos *estudos decoloniais*, o esquema “centro-margem” se extravia para desviar-se da ideia de “superioridade-inferioridade”, permitindo a emancipação/difusão dos múltiplos centros reexistentes no fronteiroço.

Se a fronteira se torna o lugar da experiência (reexistência), a decolonialidade a compreende como *zona de contato (e contágio)* em que não só o colonizado se delata impregnado pela cultura do colonizador, porque este também se afeta e se altera na tensão. Dessa forma, o decolonial deve suspeitar do que, nele, anuncie um “novo” discurso acadêmico (pois “discurso acadêmico” reitera e atualiza o “velho” ocidentalismo). O enfrentamento ao eurocêntrico implica um descentramento da academia: a escuta de um *fora* visa a investir, às avessas, em um *dentro* dela que a arraste para além de seus limites e bitolas epistêmicas,

² Apesar do dissenso em relação a “decolonial” ou “descolonial”, todas as contribuições demarcam as origens da modernidade na conquista da América e no controle do Atlântico pela Europa, entre o final do século XVI e o início do XVII, e não no Iluminismo ou na Revolução Industrial. A modernidade opera na estruturação do poder por meio do colonialismo e das dinâmicas constitutivas de sistema econômico em suas formas específicas de capitalização e exploração em escala global. Na modernidade como *globalização*, as relações de poder são assimétricas, o que subalterniza os povos dominados. Essa subalternização se deu tanto no controle do trabalho quanto no controle da intersubjetividade. A modernidade/colonialidade denota, enfim, o par eurocentrismo/ocidentalismo.

³ Inaugurados na Índia com as pesquisas de Ranajit Guha (apud GROSFOGUEL, 2006, pp.17-48), os *estudos subalternos* tiveram intensa influência do marxismo gramsciano. Durante a década de 1980, produziram um pensamento *sobre* os subalternos e não *a partir* dos e *com* os subalternos, reproduzindo modelos de estudos institucionalizados por outra força emergente do Norte: os EUA.

⁴ Embora surgidos durante o processo de independência dos países africanos, os *estudos pós-coloniais* advieram da produção acadêmica do denominado “Primeiro Mundo” (perfazendo, neste, um novo cânone herdeiro do pós-modernismo/pós-estruturalismo). O objetivo, desde as décadas de 1970 e 1980, era entender de que modo o mundo pós-colonial discursava a partir do olhar do colonizador (ROSEVICS, 2017). Para além do poder político, econômico e bélico das economias europeias, o projeto colonial opera na diferença da raça: no e pelo *racismo* (FANON, 2008) – o que torna premente a legitimação das epistemologias dos povos originários da América e da forçada diáspora africana.

concedendo vez e voz ao que sempre existiu (ilegítima e/ou invisivelmente), mas agora fala *com* ela sem falar *como* ela; isto é, sem redundar *objeto* (refém) dos paradigmas que sustentam e operam os mecanismos excludentes do acadêmico. Do contrário, academicizados, os saberes originários (étnicos, populares) são subvertidos, isto é, *vertidos para baixo, sobrepassados*. De novo, subalternizados. Também não se trata, pela via contrária, de subverter (submeter, subordinar) a academia, mas a transgredir, transpassar, atravessar, deixando que ela atravesse o que a atravessa. Trata-se de fazer a academia *atravessar a rua: sair!* (motivo pelo qual desponta aqui a imagem da *encruzilhada* como lugar de um *concomitante e decisivo* movimento de entradas-saídas e não de um *concordante e definitivo* movimento de instauração de uma unidade/totalidade estática, sempre-já em fuga, à revelia). A composição (contração) de academia-rua se envia *pelo* e *para o* desvio (distensão) do múltiplo, adiando qualquer ideia de uno na flexão do substantivo concreto “via”: *vias*. Se o projeto decolonial porventura se apropria, então, dos recursos do colonizador, o faz para desconstruir *por dentro* o europeísmo e, *já-fora* ao mesmo tempo, *por entre* e *transversal*, forjar uma emancipação não isenta das marcas (traumas) do encontro. Nesta suposição de que transgressão não é subversão, Luiz Rufino (2018) aposta em uma “pedagogia das encruzilhadas”:

As encruzilhadas são campos (...) onde todas as opções se atravessam, dialogam, se entroncam e se contaminam. Uma opção fundamentada em seus domínios não versa, meramente, por uma subversão. Dessa forma, não se objetiva, meramente, a substituição de uma perspectiva por outra. A sugestão pelas encruzilhadas é a de transgressão, é a traquinagem própria do signo aqui invocado. São as potências do domínio de Enugbarijó, a boca que tudo engole e cospe o que engoliu de forma transformada. (RUFINO, 2018, p. 75-76)

2. Outro giro: macumbeiro!

Rufino (2018) se vale, como signo de posituação para existências tão possíveis quanto múltiplas, tão inconclusas quanto imprevisíveis, do signo máximo da negatuação imposta pelo colonialismo enquanto racismo: *Exu* – a força motriz e matriz de tudo o que evoca e provoca, nos mitos iorubás, a (já não mais mal-dita) *macumba*. Exu diz *Elegbara*, o dono do poder mágico, da transformação e, também, *Bara*, o dono do corpo. Na *fertilidade* dos corpos, irmã da *felicidade*, Exu é o dono da alegria rara: *Odara*. Por tudo isso, transverso ao tabu, travesso no tabu, na rasura dos conceitos e preconceitos, disputa danças, jogos, como lutas. Onde houver

3301

guerra, a arma de Exu será a sapiência e traquinagem dos corpos e das ruas quando encruzadas. Exu dinamiza corpos/povos que se criam nos vazios deixados pelo Velho e Novo Mundo. Junto com Luiz Antonio Simas, Rufino chamará *terreiro* todo “mundo” quando lugar do inventivo: “campo de batalha e de mandinga” (SIMAS; RUFINO, 2018a, p. 106). Em terras brasileiras, a decolonialidade, para eles, é *ginga* – liberação *exusíaca*, ciente sempre de que o enfrentamento não oferece retorno à experiência anterior ao trauma. Diante dele e através dele, sabedorias de ginga, a exemplo das capoeiras, propõem ações de desvio e avanço, virações e rolagens de um lado para o outro, armadas e arpadas por parte de um corpo que finge que vai, mas recua, se esquivava até avançar, certo, para o *cruzo* (SIMAS; RUFINO, 2018a). Aí, o bote ou golpe não presume aniquilação daquele com quem se joga: destrona-o, sim, pela sedução, manha, drible que forjam rasteiras, mas também o engole para – face ao desencanto – devolvê-lo encantatório. Eis o *rolê epistemológico*: “Se tentar me prender, eu giro; pronto, escapuli, já estou do outro lado!” (RUFINO, 2018, p. 79).

Os capoeiras configuram *macumbeiros* enquanto lutam-dançando e dançam-jogando com e contra o desencantamento. *Dançam* porque é o *corpo* o primeiro alvo de ataque do colonialismo: na lógica servil do trabalho; na lógica do masculino projetado como virilidade dominadora (do feminino, sobretudo); na lógica religiosa que o subjuga ao pecado. O corpo é a primeira encruzilhada. Como tal, cumpre sua *possibilidade de ser*, sua *disponibilidade* para o *trânsito* e o *transe* (no sentido de estar *além* de qualquer lógica prévia e que sempre prevê um físico e/ou simbólico desmantelamento), dançando, sambando, rebolando em baile funk e demais instâncias em que perturba a colonialidade (SIMAS; RUFINO, 2018b, p. 9).

Para quem e para além de alguma *decolonialidade* como novidade conceitual, os saberes-fazeres étnicos e populares há muito produzem e pronunciam seus repertórios próprios, suas gramáticas, seus *rolês*: “Se a gente for pensar no que hoje se discute como emergência de um novo pensar, (...) decolonial, não é nada muito diferente do que os jongueiros estavam falando nos seus pontos cantados” (SIMAS; RUFINO, 2018b, p. 9)⁵. Da cultura do jongo, Rufino (2018) extrai

⁵ O novo não é a novidade. Esta sobrevive de sua ultrapassagem, efemeridade, para – enquanto *moda* e a sair de *moda* – ceder à próxima. Dessa forma, corrobora um tempo linear, evolutivo, progressivo, próprio da modernidade ocidental. Basta notar quanto uma “pós-modernidade”, uma pós-pós-modernidade; uma hiper-modernidade etc. cumprem o sempre por vir projeto moderno (existe mesmo a pós-arte em Artes!). Conceitos são novos ou antigos, mas *questões* permanecem: originárias. Por isso, o arcaico não diz o ultra-passado. No grego *arché* (de arcaico) está “princípio” não como “começo”. Este é sempre uma “origem” localizável num passado. Já “princípio” diz o

o vocábulo “cumba”, que designa aquele mais velho e versado nos encantamentos da palavra e do corpo – mesmo étimo quicongo de “macumba”, acrescido pelo “ma”, que dá o plural: o coletivo destes sábios feiticeiros porque poetas dançarinos (SIMAS; RUFINO, 2018a).

Se, em campo de batalha, o corpo ensaia um *rolê epistemológico*, em campo de mandinga, o corpo enceta um *ebó epistemológico* frente ao *carrego colonial* (RUFINO, 2018). O descarrego, aí, não supõe uma libertação do conflito, mas uma libertação – no conflito – de uma potência que o transfigura (RUFINO, 2018, p. 79-80). Essas políticas de mediação do sofrimento pela reinvenção são poderosas na medida do brincante: reexistem com “pragas rogadas, calças arriadas, tombos nas ladeiras” (RUFINO, 2018, p. 81). Risadas riscam mandingas e batalhas nos corpos em dança:

A manha dos jogos de corpo, a rítmica versada pelos tambores, a amarração de palavras, os encantos, as formas de cura, os conhecimentos do invisível, a leitura dos caroços e conchas, os transe, os sacrifícios que encantam a vida. Capoeiras, jongos, sambas, candomblés, macumbas, toda e qualquer sorte de expressões aqui recriadas. Todas essas manifestações são ressignificações a partir do recolhimento, montagem e cruzamento dos estilhaços de culturas vernaculares que foram despedaçadas ao serem lançadas em travessia. (RUFINO, 2018, p. 82).

Ao partir do – risonho, risível, ridículo? – duplo “filosofia” e “macumba”, junta-se a Simas e Rufino a produção de Rafael Haddock-Lobo (2020a), para quem “é preciso promover o giro a partir daquilo que é, ao mesmo tempo, mais próprio, mais comum, mais banal, mas também mais escondido, mais causador de vergonha, a macumba” (HADDOCK-LOBO, 2020a, p. 22). Ao mesmo tempo, o giro se dá também a partir do mais incomum, mais nobre e digno de vaidade colonial: a filosofia. É na medida em que a palavra “macumba” se dissemina pejorativa, ofensiva, frequentemente empregada para diminuir os saberes das religiosidades africanas e ameríndias encruzadas no Brasil, que Haddock-Lobo a potencializa para relevá-la ao máximo. Com frequência, os próprios macumbeiros se negam como tais: “Tem muita gente que diz: ‘eu sou espírita, não sou macumbeiro’; ‘eu sou umbandista, não sou macumbeiro’; ‘eu sou do candomblé, eu não sou macumbeiro’” (SIMAS; RUFINO, 2018b, p. 8) certamente por conta da mácula racista. Diretamente, o racismo opera na impressão da cor da pele, mas também na

príncipe, o principal, o primeiro: o que, nunca para trás, segue sempre à *frente*, perfazendo – novo, atual – o presente: O arcaico (como o aqui-agora originário) compreende o radicalmente contemporâneo.

desqualificação dos nomes e bens simbólicos daqueles a quem o colonialismo subalternizou. Por isso, um pensamento que se inscreve na rasura, na sujeira (no sentido mesmo de evitar a eugenia), requer o termo provocativo. O que suspeita, inclusive, dos simpáticos ao *babado* em sua dimensão de exótico/pitoresco, sem reconhecer macumbas como redes sofisticadas de saberes.

Ao acolher tudo o que, no Brasil, escapa a qualquer projeto totalitário de identidade nacional, a palavra “macumba” extrapola os limites do religioso para avançar na inventividade de espaços-tempos (“terreiros”, em sentido esgarçado) avessos ao terror racista/colonial, mas também alheios ao estrito fetiche ou desejo de consumo das diferenças subalternizadas. Macumba inclui, sem dúvida, as práticas religiosas afro-ameríndias (candomblés, umbandas, quimbandas, batuques, catimbós, juremas, tambores-de-mina), mas também sambas de roda e dos fundos de quintal, jongos, capoeiras e quaisquer outras cirandas que promovem epistemologias originárias das ruas, nas ruas (HADDOCK-LOBO, 2020a). Estes exemplos não só pluralizam a palavra “macumba”, pois cada um, por si só, é plural: distintos, os sambas, os candomblés; inacabadas e inacabáveis, as umbandas... O Brasil é uma incontornável encruzilhada, mas por conta de outra: o Oceano Atlântico, que encruzou culturas da Europa, África e América. Os cruzos no Brasil, do Brasil, levam adiante cruzos riscados no interior multiétnico dos continentes. A todo tempo, arriscam-se cruzos dos cruzos, *entrecruzos*, no testemunho de uma energia vital comum (“axé”, em iourbá) que reside tanto no individual quanto na coletividade dos corpos humanos e inumanos (objetos, alimentos, elementos da natureza, vestuários, movimentos, gestos). Essas redes e rodas desafiam necropolíticas estatais, respondendo-lhe com a alegria rara (*Odara*), insuportável para elas. *Odara* teima vivo o ancestral que cruzou a *kalunga* e, não “sobrevivente”, se tornou “supravivente”:

A colonização, pensada como fenômeno de longa duração, (...) gera sobras viventes, gentes descartáveis que não se enquadram na lógica hipermercantilizada e normativa do sistema. Algumas sobras viventes conseguem virar sobreviventes. Outras, nem isso. Os sobreviventes podem se tornar supraviventes – aqueles que foram capazes de driblar a própria condição de exclusão (as sobras viventes), deixaram de ser apenas reativos ao outro (como sobreviventes) e foram além, inventando a vida como potência (supraviventes). (...) É na supravivência que o malandro divino e a dona das tabernas e encruzilhadas atuam. Eles trazem em seus corpos o grande signo da malandragem, a capacidade de se adaptar aos espaços do precário (...) São os corpos de pelintras e padilhas, em interação fantástica com seus cavalos de santo, que operam na mais radical oposição ao projeto

colonial. São, por isso mesmo, talhados para o exercício sublime da liberdade. É como tal que incomodam, desafiam e, sobretudo, amedrontam os normatizados na lógica da contenção dos corpos... (SIMAS, 2021).

Quando o Caboclo das Sete Encruzilhadas “baixa” em um centro espírita de matriz kardecista, francesa, europeia, branca, nas imediações de Niterói e São Gonçalo (RJ), no período pós-abolição e primeiros decênios da república (quando o debate sobre identidade nacional ganhou curso), tal corpo/povo indígena não simplesmente reivindicou e inaugurou uma nova religião: a umbanda. Para Simas (2019), o caboclo “assentava” a brasilidade a partir das tensões, das encruzilhadas, das possibilidades caladas, dizimadas, escravizadas e ora cantadas, dançadas, em direção contrária à ideologia macho-patriarcal-euro-etnocêntrica. A narrativa plural do “ser-brasileiro” não diz respeito a nenhum passado. São demasiados presentes o Brasil originário e o Brasil oficial que silencia indígenas, caboclos, pretos, velhos, ciganos, malandros, pobres, mulheres donas do próprio corpo, crianças. Levando a *margem* para o *centro das atenções*, as umbandas disseminam *brasis com e como* centros de tensões (razão pelo qual a citada simpatia pelo exótico, enquanto “antigo”, “ultrapassado”, “primitivo”, perde a positividade quando fora de uma empatia que deflagre a contemporaneidade e familiaridade do ancestral). Por isso tudo, “macumba” é um nome-gatilho, tático, estratégico para o mais estranho e ao mesmo tempo mais familiar: um dispositivo para ativar, nas sabenças populares, o que muito recentemente se teoriza (por enquanto, decolonial), mas que, na prática originária do encante (do extraordinário no ordinário), resulta radicalmente *incolonizável*.

Frente ao *presente de negro* “macumba”, o *presente de grego* “filosofia” emerge também como gatilho para o *entre* e *trans* de academia e rua, erudito e popular, o escrito em livro e o inscrito em corpo. Se, de um lado, há a *luz* da razão acadêmica, europeia (filosofia!) e, de outro, a obscuridade ou *negror* subalterno do corporal não acadêmico, não europeu (macumba!), o atributo “negro” se expande para além da cor de pele: o colonizador chamou de negros também os indígenas aqui encontrados, conforme a cartilha dualista da “luz [brancos] *versus* escuridão [negros]”. A “iluminação acadêmica”, mesmo com a boa intenção de impedir o apagamento, não raro embranquece o que se oferece já com pensamento e repertório próprios:

Recebo muitas dissertações e teses (...) fico impressionado como o quadro teórico varia muito pouco. Você lê um e é como se já tivesse lido tudo. Entra a questão da hegemonia gramsciana, a questão do Bakhtin, a questão da carnavalização – a meu ver de uma forma muito alegórica. Então, ainda que essa bibliografia seja muito contundente, o que parece é que se fechou um modelo, cápsula epistêmica. (SIMAS; RUFINO, 2018b, p. 8).

Se o terreiro está demasiado academicizado, a tarefa urgente é *terreirizar* a academia, no sentido mesmo de “terreiro” como espaço-tempo de encantamento. O cientificismo acadêmico é puro desencanto. No Rio de Janeiro, há um bairro suburbano chamado Madureira, no qual há um viaduto cuja função é unir dois lados separados por linhas férreas. De acordo com Simas (2020a), nesse aspecto funcional, o viaduto de Madureira é só um território. Quando, excepcionalmente, se engendra sob ele um “baile charme” (a rigor, negro), a dimensão de encantamento transmuta viaduto em terreiro. O mesmo vale para a Avenida Marques de Sapucaí: inóspita, feia, sem árvores, desencantada. Mas basta uma escola de samba entrar e iniciar um desfile, que o espaço se terreiriza. Isso vale para um botequim, casa, sala de aula, congresso científico, uma página de livro, um corpo sempre quando mais vivo.

Simas (2020a) complementa que os terreiros estão sob ataque sistemático: a rua, mesmo antes da pandemia da Covid-19, deixou de ser um lugar, com voz e corpo próprios, para tornar-se apenas passagem (utilitária, mercantil) entre um ponto e outro. A habitação contundente da passagem, ou melhor, a experiência da rua como *passé*, macumba, depende de tornar o *entre* morada: lugar onde se *demora*. As ruas guardam “sabedorias de fresta” (SIMAS; RUFINO, 2018a). Dentre elas, o samba, no Rio de Janeiro, é “cultura de síncope. (...) 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 – o que faz das sabedorias de *fresta* também sabedorias de *festa*. Arremata Simas: “Tem um aforismo do [cantor] Beto sem braço que eu amo: ‘o que espanta miséria é festa’. A miséria existencial e até mesmo a miséria cotidiana” (SIMAS; RUFINO, 2018b, p. 8). Não se faz festa só porque tudo vai bem: é quando tudo vai mal – quando há miséria – que a festa advém para que sobreviventes e sobras viventes se arrisquem supraviventes. Novamente, aí, um entendimento não místico de “encantamento”: trata-se concretamente de desvelar vida no vazio, como no samba. Este vazio se desdiz *falta*, porque excesso, reserva de ser, de *possibilidade de ser*, de modo que, nunca

sinônimo de *anulação*, *negação*, firma/afirma a *macumba* sem anular/negar o ocidente, porque a encruzilhar o padecente de desencanto. Em vez de um “ou” (que substitui, subtrai e cai na escassez), o “e” (que soma, acrescenta, acumula, multiplica, leva à fartura: à fresta, à festa): “Na encruzilhada, os saberes canônicos também moram”; “em questão não a ciência moderna ocidental como um saber válido e legítimo, mas sim a totalidade dela, (...) a arrogância, a intransigência (...) quem está no terreiro inventando a vida constitui uma dimensão de existência de interação com o mundo que é *pluri*” (SIMAS, RUFINO, 2018b, p. 8)⁶.

Em uma das narrativas presentes no Ifá, sistema poético fundante da cosmovisão iorubá, encontra-se Exu como *Oritá Métà* ou *Igbá Keta*: o Senhor da Terceira Cabaça ou Senhor da Encruzilhada de Três Caminhos. Conta-se que Exu foi chamado a escolher entre duas cabaças. A primeira continha o pó mágico referente aos elementos que positivam a vida no universo, enquanto na segunda estava outro pó, referente aos elementos que negativam. Exu surpreendeu ao pedir uma terceira cabaça *vazia*. Sob seu domínio, o orixá retirou o que havia na primeira e, nesta nova, o despejou. A seguir, retirou o que havia na segunda e, na terceira, de novo, o despejou. Chacoalhando-a, soprou a mistura dos dois elementos no universo, de tal maneira que se tornou impossível afirmar o que era parte de um ou de outro, pois agora havia um terceiro elemento ou, para além do “três”, o múltiplo do sempre “+1” (Cf. RUFINO, 2018, pp. 77-79). Essa narrativa auxilia a compreender a etimologia de *Èsù* como “esfera”: unidade (circularidade) na multiplicidade (espiralação). O *sopro* (o espalhamento) da mistura depende de seu recolhimento, adensamento, concentração, *unidade*, numa “esfera” onde todo ponto, pó, no fim, é tão-só princípios. O espalhamento depende do *assentamento* da poção, sem o qual não há incorporação, trânsito, transe, abertura. Assentamento é *chão* – isso que a filosofia perdeu como *tradição ocidental metafísica*, questionada por Nietzsche

⁶ Entendo “unidade”, nos autores trazidos, como ideia/ideal de totalidade e, portanto, generalidade. No entanto, para haver o “pluri”, o plural, é preciso que o uno sempre se afirme como o sempre concreto, *singular*. Só pode haver “poéticas”, “macumbas”, “filosofias” mediante o singular “poética”, “macumba”, não como conceitos genéricos, mas nomes que guardam (liberam) *questões*. O emprego de “danças” (na abominação de “dança”) não raro esquece o já singularizado como questão para dar-se a flexão de número. Esta opera singular-plural e não, abstratamente, genérico-plural. É o emprego do artigo definido (a dança; a filosofia; a macumba; a poética) que tende à generalização (e não à toa é o artigo que flexiona “gênero”). O *pluri*, no fundo, está a pronunciar *uma* dança, *uma* filosofia, *uma* macumba: uma/um – o *uno* – como condição necessária para haver diversidade. Daí, prefiro nomes/questões originárias, em vez de conceitos (*estudos decoloniais*, por exemplo) que tendem, no plural, a cair numa abstração tão-logo substituível epistemicamente. Macumba, arcaica-nova, *permanece-muda*, cumprindo *uma* *outra* no aberto da questão, em cujo plural – macumbas – estará o concreto/singular.

(1944-1900) e Heidegger (1889-1976), mediante o originário humano como corpo, mundo e terra⁷. Defumando a filosofia na terra que tanto une os corpos quanto os diferencia em culturas, Haddock-Lobo (2019) chama Heidegger a uma rasura, aventando que, se baixasse em nossa banda, e não na Grande Europa, seria um caboclo, *ser-da-floresta*:

... seu filosofema mais significativo para nós, (...) do hemisfério sul, é aquele ao qual muitos parecem ter de se opor: para ele, Heidegger, era impossível não filosofar em alemão (...) nascido na floresta negra, só poderia filosofar desde e a partir da língua e da cultura alemã; para ele, só fazem sentido as alegorias da floresta negra, do caminho dos lenhadores, da sereia Loreley e assim por diante. (...) Mais do que um grande autor proveniente da elite, Heidegger é um pensador com os pés no chão... (HADDOCK-LOBO, 2019).

Dialogando com Jacques Derrida, Haddock-Lobo adverte que este, por sua vez, não era da floresta e, por ser do povo do Magrebe, teve sua cultura e língua destituídas pelo processo colonial. Não lhe foi deixada senão uma língua – francesa? – que não lhe pertence. Se Heidegger ainda pode se sentir em casa, em sua língua, cultura, os nascidos abaixo da linha do equador não têm nenhum tipo de propriedade, só tentativa de reapropriação em meio a invasões, epidemias, estupros, escravizações, extermínios. É preciso macumba – *jogo de invenção* – por uma cultura que esgarce e arrombe o europeísmo. A tinta branca com que o ocidente escreve sua filosofia totalitária, neutra e, no ideal de pureza, *sem cor*, sugere sua maior fragilidade: evitando o contato com o outro, para não se promiscuir, perde a possibilidade do jogo, da sujeira, do *negror*: da macumba!

Perseguindo miudeza e não enormidade, penso a partir do meu lugar, o Rio de Janeiro (e do Rio de Janeiro do tamanho miúdo de um texto, aula, corpo): filósofo macumbando por entre a academia, o mar de morros carioca, a Mata Atlântica, o samba, a umbanda. Macumba é nome possível para tal filosofia-dança das encruzilhadas, em que Ulisses, de Homero, a caminho de Ítaca, passa por Lisboa e, batizado por Cristo, avança para sertões do nordeste, Amazônia, pampas gaúchos: entrecruzos do canto das sereias gregas com as indígenas. Tal Oxóssi que, por aqui, é caboclo, sem deixar de ser odé das Áfricas (do ketu aos bantos Mukumbe, Gongo Mukongo, Kabila, Mutalambo, Nkongo Mbila, Jeje Agué): todos na

⁷ A dobra de território e terreiro se diria, no conjunto dos livros de Heidegger, coisa e obra, utensílio e obra de arte. Obra, portanto, como *acontecimento* de instauração de um espaço-tempo próprio, originário e, portanto, sempre contemporâneo. Espaço não geométrico. Tempo não cronológico. Daí, “teatro” (*theatron*), por exemplo, não se reduzir arcaicamente a um lugar geográfico, porque *obra* (instauração) de *ação* (“*drama*”, em grego), a dar-se em palco, praça, rua, roda, mata: terreiros!

flecha tupinambá. A que perfura São Sebastião e vira o agueré da bateria de uma Escola de Samba.

3. A gira filosófica

Haddock-Lobo (2020a) relembra Gerd Bornheim, filósofo brasileiro e professor da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, que defendia uma filosofia *brasileira* não porque produzida em território nacional, nem tampouco orientada para um nacionalismo, mas para a singularidade-pluralidade de nossas questões. O atributo “brasileiro” precisa abandonar a pretensão de uma *assinatura*, para referir-se a uma trama de *sotaques*. Por mais ocidentais que sejamos, não o somos para a Europa ou para a América do Norte. Elas reconhecem (melhor do que nós) que temos outros traços. Só não reconhecem a ocidentalidade como um deles, porque se trata do traço mais violento, destruidor dos demais e “é isso que transmitimos a nossos alunos, porém com a roupagem de ‘rigor’ e ‘cientificidade’, como se nos redimisse de nossa ‘origem impura’...” (HADDOCK-LOBO, 2019). Se, por uma *filosofia brasileira*, acolhem-se saberes ameríndios, africanos, afro-diaspóricos, o desafio concreto é aprender a pensar *com e por dentro* das *culturas populares brasileiras*. Pensar, sobremaneira, com o chão, os pés, as mãos, a boca, o corpo inteiro: filosofar *com* dança (e não *sobre* dança). Dançar, *já* filosofando. Do contrário, as danças, as sabenças orais e corporais redundam como *objetos* de reflexão de pensadores e artistas com acesso à linguagem da elite acadêmica. Nas macumbas, existe um Zé Pelintra, por exemplo, chamado *doutor*, como nas ruas existem os *mestres populares*. Fazer com que vozes sem vez, descreditadas ou desacreditadas, falem conosco (ou melhor: que falemos com elas) é a possibilidade de escaparmos à arrogância do “falar por”, “falar sobre”, “por cima”. A experiência de escrever a partir de dança ou sobre dança é necessária, mas não suficiente, se quisermos imperfeitamente traduzir os corpos que (se) “estudam” de outra maneira.

A filosofia brasileira (um nome para a academia, para a universidade, para nossas *danças*), sendo uma filosofia popular brasileira (na provocação do que a elite deprecia como popular) precisa ser pluralmente *dança popular brasileira* (na provocação do que a elite da dança deprecia como popular). Saberes elaborados sem depender da academia, mas esta perde por não pensar – *atravessar* – seus limites:

3309

... se conseguirmos conceber tantas outras origens para a atividade do pensar, sem pensar em quem nasce primeiro ou quem é melhor do que quem, podemos facilmente aceitar que a atividade filosófica comporte uma pluralidade de perspectivas e que, talvez, seja essa uma experiência filosófica única para a qual podemos contribuir com nossas múltiplas e singulares brasilidades. Se sempre coube aos filósofos e filósofas o direito de repensar, redefinir o que seria (...) a própria filosofia, podemos, então, lutar (...) para que o nome “filosofia” não seja a marca de uma exclusão, colonialista e epistemicida, mas que, pelo contrário, (...) seja ele mesmo a possibilidade de pensarmos (...) a experiência de nossa cultura... (HADDOCK-LOBO, 2020b).

Na insistência da *origem grega* de “filosofia”, a tradução etimológica por “amor à sabedoria”, além de mecânica, multiplica a pergunta: O que é filosofia? O que é amor? O que é sabedoria? É preciso ler a palavra grega de maneira grega e havia, em grego, pelo menos três palavras para “amor” (*philía*, *éros*, *ágape*) e três palavras para “saber” (*sophía*, *epistème*, *doxa*). Tanto se associa o sentido de “saber” a “*epistème*”, mas, na verdade, é a partir de Platão, da Academia de Platão, que *sophía* (um saber da experiência, da diferença, do corpo) se converteu em *epistème* (o saber genérico, conceitual, abstrato), retirando do poeta (cantor, dançarino) a condição de “sábio” (*sóphos*) onde e quando não havia nem há escola, academia.

Antonio Jardim (2004) nos põe nesse *giro*: mais próximo do vernáculo português “saber”, o latim *sapere* o informa gêmeo de “sabor”. O *sapiens* de *Homo sapiens* designa aquele que sabe porque sabe o sabor, porque teve ou tem contato, experiência. De modo originário, *sophía* é tanto o saber corporal (sem a divisão mente-corpo) quanto o saber poético (sem um fora-da-realidade, porque esta, em criação, é sempre possibilidade *de* e *para* possibilidade). Soma-se a isso a lembrança de que *philos*, em *philos-sophia*, designa um pronome possessivo: o amado, aí, é o apropriado, o tornado “memória”. Este “próprio” diz “pertença”. O “amigo”, sem sentimentalismo, diz aí do âmbito físico em que o pertencido e aquele a que pertence existem *reunidos*, tal como o possuído e o possuidor se agenciam no participio presente “possuente” e no substantivo “posseção”. A despeito das metafísicas da academia e de qualquer ocidente tardiamente colonizador (recentemente mobilizador de uma decolonialidade), a filosofia compreende a *posseção* – e não, como ocorreu, uma *colonização* – das sabedorias poéticas, de fresta e afeto, sem o qual não pode haver pensamento concreto. Na palavra poética, o nome não se separa da coisa que pronuncia. Testemunha-se e celebra-se esta

palavra que encanta e encarna: a palavra que é corpo. Reciprocamente, no poético, todo corpo é palavra. Ao recuperar o próprio do canto, do encanto, essa possível ontologia de “filosofia” retoma seu nexos originário com a poesia e, em giro, se conecta com o étimo quicongo de “macumba”.

A experiência *de* e com *filosofia* nos cursos de Dança libera a mão-dupla de uma experiência *de* e com *dança* nos cursos não previstos da filosofia. Quando cruzados os percursos, ambos se ferem, se diferem, se alteram e suspendem o duplo como ideia. No que resulta: peço escritas corporais como trabalhos de aula deixados em oferta a tais *encruzadas*. Esta é a *prova* – dos sabores como *saberes* – no duplo sentido de *dar o ponto* (*riscar o ponto*) da dança com *notas*, *notações*, do outrora não notável, não notório: pretos, velhos, putas, malandros, ciganos, crianças, indígenas e tudo mais que a bela-branca-e-macha filosofia rejeita como *referência*.

De volta à Haddock-Lobo (2020a), seria preciso que o “giro macumbístico da filosofia” se flexione em “gira”, sua feição mulher, mas também sua feição de roda, encontro que abre caminhos e é marcado pelo quimbundo *njira*, a derivar “pombagira” (“encruzilhada”) nos cultos anglo-congoleses. Uma das forças de rua é o inquice Bombojira, Bombojira, que *pode ser*, nos cultos bantos, a face feminina de Aluvaiá, Mavambo, deus similar ao Exu iorubá. Se, com Exu abro o giro, não fecho a gira sem que dance Pombagira. A *macumbança* exuberava quando, na encruzilhada, as forças não são binárias. Um trecho de consulta com uma entidade malandra me encontra: “Enquanto vocês deste mundo não se entenderem com o preconceito de gênero e sexualidade, matando *vidas* diferentes, baixaremos como seres “eles”, “elas”, mas somos também *nem eles, nem elas*: muitas *mortes* nascendo e aparecendo diversas” (PIVETE, 2021, a bibliografia é *aqui*). O nome *Macumbança* contrai, expandindo, isso tudo que enreda malandro Pivete, Dionísio, Cristo, Pombagira: o imprevisível. Jogo livre para o jongo. Samba de roda como reza. Ciência em prosa poética.

Igor Teixeira Silva Fagundes
UFRJ

igortsfagundes@gmail.com

Docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Dança (UFRJ).
Coordenador do Projeto de Pesquisa “Macumbança”, autor do livro homônimo.

Referências:

- ALIMONDA, Héctor (org.). **La naturaleza colonizada**. Ecología política y minería en América Latina. Buenos Aires: CLACSO, 2011.
- FANON, Frantz. [1963]. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EdUFBA, 2008.
- ESCOBAR, Arturo. **Más allá del Tercer Mundo**. Globalización y diferencia. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia. Universidad del Cauca, 2005.
- JARDIM, Antonio. Quando a paixão é filosofia. Em: CASTRO, Manuel Antonio de. **A construção poética do real**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004, pp. 91-112.
- LANDER, Edgardo (org.). **La colonialidad del saber**: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas. Buenos Aires: CLACSO, 2000.
- LUGONES, María. Colonialidad y género: hacia un feminismo descolonial. Em: MIGNOLO, Walter. (org.). **Género y descolonialidad**. Buenos Aires: Del Signo, 2008, pp.13-54
- MALDONADO-TORRES, Nelson. Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. Em: GÓMEZ; Santiago; GROSFOGUEL, Ramón (org.). **El giro decolonial**. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana – Siglo del Hombre, 2007, pp.127-167.
- MIGNOLO, Walter. **Histórias locais / projetos globais**: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- _____. La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial. Barcelona: Gedisa, 2007.
- QUIJANO, Aníbal. “Colonialidad del poder y clasificación social”. In: CASTRO - GÓMEZ, Santiago; GROSFOGUEL, Ramón (org.). **El giro Decolonial**. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana – Siglo del Hombre, 2007, pp.93-126.
- ROSEVICS, Larissa. Do pós-colonial à decolonialidade. In: CARVALHO, Glauber; ROSEVICS, Larissa (org.). **Diálogos internacionais: reflexões críticas do mundo contemporâneo**. Rio de Janeiro: Perse, 2017.
- RUFINO, Luiz. Pedagogia das encruzilhadas. **Revista Periferia**. Uma publicação eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Educação, Cultura e Comunicação em Periferias Urbanas – PPGECC/UERJ. v.10, n.1, pp. 71- 88, Jan./Jun. 2018.
- SIMAS, Luiz Antonio. **O corpo encantado das ruas**. São Paulo: Civilização Brasileira, 2019.
- _____. Bato Tambor, Logo existo. Entrevista concedida a Nathalia Zaccaro e David Carneiro. **Revista Trip**. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/trip/luiz-antonio-simas-bato-tambor-logo-existo>. Acesso em: 02/12/2020, 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, pp. 33-35, fevereiro de 2020, 2020b.
- _____; RUFINO, Luiz. **Fogo no mato** - A ciência encantada das macumbas. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.
- _____. Sobre olhar um terreiro para enxergar o país. Entrevista concedida a Leonardo Nascimento. **Suplemento Pernambuco**. Jornal Literário da Companhia Editora de Pernambuco. Recife, nº 148, pp. 8-9, junho, 2018b.
- HADDOCK-LOBO, Rafael. Por uma filosofia das matas. **HHMagazine**. Disponível em: <https://hhmagazine.com.br/809-2/>. Acesso em: 12/06/2019, 2019.

_____. A gira macumbística da filosofia. **Revista Cult**. São Paulo, nº 254, pp. 21-23, fevereiro 2020, 2020a.

_____. Por que filosofia popular brasileira? **HHmagazine**. Disponível em: <https://hhmagazine.com.br/por-que-filosofia-popular-brasileira/>. Acesso em: 22/01/2020, 2020b.

SIMAS, Luiz Antonio. Padilhas e Pelintras: a dança dos corpos encantados. **Folha de São Paulo – PIAUÍ**. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/pelintras-e-padilhas-danca-dos-corpos-encantados/>. Acesso em: 12/02/2021, 2021.

WALSH, Catherine (org.). **Interculturalidad, Estado, sociedad**: luchas (de)coloniales de nuestra época. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar - Abya - Yala, 2009.

Projetos artísticos no ambiente escolar: aprendizagens e transformações nos giros da ciranda

Jamille Machado da Rocha (UFRJ)

Dança e(m) Cultura poéticas populares, tradicionais, folclóricas, étnicas e outros atravessamentos

Resumo: o presente artigo tem por objetivo destacar as influências físicas, psicológicas e sociais que a dança folclórica Ciranda pode desenvolver nos corpos precarizados que chegam às escolas públicas do município do Rio de Janeiro. Nesta perspectiva, aponto as principais características dos discentes donos destes corpos, o papel da escola nesse processo e as possíveis intervenções que uma dança folclórica circular pode realizar em prol da construção da cultura corporal, do resgate da autoestima e da identidade dos atores envolvidos neste contexto. Tais observações foram feitas durante a realização, no ano de 2019, de uma produção coreográfica com uma turma que ministrava aulas de Dança e Educação Física em uma escola pública carioca. Em uma perspectiva praticoteórica, busquei através de palestra e roda de conversa desenvolver o embasamento necessário para o conhecimento da referida dança e também a conscientização sobre questões referentes à cidadania dos alunos, tentando, posteriormente, aliar estes conceitos à prática da Ciranda. A fundamentação teórica foi construída a partir de alguns autores que colaboraram com as minhas reflexões, a exemplo de Miguel Arroyo, Jorge Bondía, Jacques Rancière e Cáscia Frade. Diante dos bons resultados obtidos, surgiu o desejo de realizar novos projetos com as danças folclóricas circulares em ambiente escolar, porém, em meio à pandemia do vírus COVID 19, questiono: os benefícios biopsicossociais desta prática seriam alcançados em formato remoto?

Palavras-chave: ESCOLA. DANÇAS FOLCLÓRICAS CIRCULARES. CIRANDA. CORPO.

Abstract: This article aims to highlight the physical, psychological and social influences that Ciranda folk dance can develop on precarious bodies that arrive at public schools in the city of Rio de Janeiro. In this perspective, I point out the main characteristics of the students who own these bodies, the role of the school in this process and the possible interventions that a circular folk dance can perform in favor of the construction of body culture, the recovery of self-esteem and the identity of the actors involved in this context. Such observations were made during the realization, in 2019, of a choreographic production with a group that taught Dance and Physical Education classes in a public school in Rio de Janeiro. In a practical-theoretical perspective, I sought, through lecture and conversation circle, to develop the necessary foundation for the knowledge of the referred dance and also the awareness of issues related to students' citizenship, seeking, later, to combine these concepts with the practice of Ciranda. The theoretical foundation was built from some authors who collaborated with my reflections, such as Miguel Arroyo, Jorge Bondía, Jacques Rancière and Cáscia Frade. Given the good results obtained, the desire to carry out new projects with circular folk dances in a school environment arose,

3314

however, in the midst of the COVID 19 virus pandemic, I ask: would the biopsychosocial benefits of this practice be achieved in a remote format?

Key-word: SCHOOL. CIRCULAR FOLK DANCES. CIRANDA. BODY.

O corpo social no ambiente escolar

No ano de 2019, o cotidiano como docente de Dança e Educação Física na Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro, me possibilitou observar o comportamento corporal e social de uma turma que ministrava aulas, composta por alunos com idades entre doze e quinze anos e que apresentavam características que despertaram a minha atenção.

Estes discentes apresentavam corpos rígidos e limitados durante a execução das atividades práticas, além do desinteresse pelo estudo, e do relacionamento hostil com a comunidade escolar.

Com o intuito de contribuir com o futuro dos meus educandos, iniciei uma pesquisa sobre questões que faziam parte de suas vidas pessoais. Conversei com os alunos e com seus responsáveis, troquei informações com os gestores da unidade escolar e com alguns colegas de trabalho que também lecionavam para esta turma sobre o seu rendimento escolar, e como a maioria dos alunos morava perto da escola, pude sondar com os amigos e vizinhos dos estudantes como eram suas rotinas fora da escola. Ao final das averiguações constatei que eles eram vítimas de maus tratos como: violência física e/ou sexual, racismo, trabalho infantil, fome, doença e desproteção. Seus corpos e mentes chegavam precarizados à escola, e assim, manifestavam indisciplina, desatenção e intolerância, em resposta às agressões sofridas em seus cotidianos.

A escola usava a repressão e a exclusão para “resolver” os problemas causados por estes aprendentes. Suas trajetórias, necessidades e perspectivas eram ignoradas. Os seus corpos, foco de minhas observações, eram silenciados. As interrogações e apelos que vinham destes corpos eram desconsiderados por docentes e gestores durante o processo educacional, desta forma:

Os corpos estão entre os excluídos e ignorados até deslegitimados no pensamento social e educacional. Os sujeitos do aprendizado e da educação são cógitos incorpóreos. O corpo dos alunos é deixado de lado nas teorias pedagógicas da aprendizagem e da socialização. Há um

3315

desconhecimento dos corpos. Seu papel é minimizado. (ARROYO e SILVA, 2012, p. 34).

Era preciso entender que estes alunos carregavam corpos famintos, desnutridos e fragilizados para a sala de aula e que eles não apenas carregavam, mas eram estes corpos.

O corpo é pouco observado nos vários contextos em que ele atua, inclusive, na escola. A corporeidade muitas vezes se encontra aprisionada e precisa de algum estímulo que a toque e faça com que as experiências corporais vividas possam ser significativas.

Levando em conta o corpo no processo de ensino-aprendizagem, é preciso entender que não se trata apenas do físico, mas também de outros aspectos deste corpo como o sensório, o afetivo e o cognitivo. Deste modo, se busca uma pedagogia a partir do corpo que leve em consideração o corpo como um todo e que dialogue com suas sensibilidades, seus movimentos e suas práticas libertadoras.

Por questões históricas e culturais a sociedade não atribuiu à importância devida aos saberes corporais. O corpo apresenta muitas possibilidades de conhecimentos e aprendizados. Ele carrega a história de seus ancestrais, mas também mostra as vivências do presente e possíveis acontecimentos futuros, através das características corporais de cada um. “O corpo é esfera mantenedora de potências múltiplas, o poder que o incorpora o transforma em um campo de possibilidades” (RUFINO, 2019, p.128).

O corpo se molda a cultura que ele está “mergulhado”, com o tempo cria uma identidade corporal que expressará os conceitos e valores acumulados sobre ele, sobre os outros e sobre a sociedade que o cerca, desta forma:

O corpo é uma síntese da cultura, porque expressa elementos específicos da sociedade da qual faz parte. O homem, por meio do corpo, vai assimilando e se apropriando de valores, normas e costumes sociais, num processo de incorporação. (DAOLIO, 2006, p.67).

Investigar as características deste corpo é essencial para que suas influências possam ser positivas nas ações educacionais, para isto, é preciso encontrar as respostas para perguntas como: quem é este corpo? Quais as suas potencialidades? Quais as bagagens históricas, sociais e culturais que ele carrega? Quais as suas limitações?

Os aspectos psicológicos e emocionais também influenciavam negativamente no desenvolvimento corporal e social dos meus alunos, sentiam-se

3316

fracassados diante dos estudos, da escola, da sociedade, da vida! Por que tenho que ser assim? Por que tenho que passar por isto? Por que não posso ser como os outros estudantes da escola? Por que a minha família é desse jeito? Estas eram algumas perguntas que eles se faziam e buscavam naquela instituição e nos professores respostas para os seus questionamentos, além de estímulo para futuras mudanças.

Diante destes fatos, refleti sobre como alguns elementos que constituem o processo educacional poderiam contribuir para a construção de uma rede de conhecimentos e afetos, propiciando o “desabrochar” dos corpos que se mostravam tão limitados e sem estímulos.

Iniciei minhas análises pela própria educação, elemento base na formação para o trabalho e cidadania. A educação é um dos aspectos mais relevantes na história evolutiva da humanidade, já que, contribui com descobertas e aprendizados essenciais para o desenvolvimento das relações em sociedade, assim:

[...] a educação ou a ação cultural para a libertação, em lugar de ser aquela alienante transferência de conhecimento, é o autêntico ato de conhecer, em que os educandos – também educadores – como consciências “intencionadas” ao mundo ou como corpos conscientes, se inserem com os educadores – educandos também – na busca de novos conhecimentos, como consequência do ato de reconhecer o conhecimento existente. (FREIRE, 1984, p.99).

A escola, um dos locais onde se estabelece a educação formal, é um espaço de produção e divulgação, onde a elaboração do trabalho curricular leva em conta a construção de um indivíduo reflexivo e capaz de mudar a sua realidade. Além disto, constitui espaços multiculturais, que reconhecem as diferenças e sensibiliza os alunos para a valorização da diversidade, buscando a construção de suas próprias identidades dentro deste contexto.

Os professores são essenciais nesta conjuntura, com seus conhecimentos e experiências proporcionam aos educandos o acesso a um mundo de novos aprendizados e perspectivas. Para tanto, se faz necessário uma preparação técnica e emocional.

Durante a ministração das aulas, o educador deve colocar em prática a preparação citada acima, com técnica, emoção e amor em relação ao assunto que se pretende ensinar, para que o processo educacional aconteça de uma forma fluída e bem sucedida. Sobre este fato, Gilles Deleuze diz que:

Certamente. É preciso estar totalmente impregnado do assunto e amar o assunto da qual falamos. Isso não acontece sozinho. É preciso ensaiar, preparar. É preciso ensaiar na própria cabeça, encontrar o ponto em que...É muito divertido, é preciso encontrar...É como uma porta que não conseguimos atravessar em qualquer posição. (DELEUZE, 2008, p.57).

A escola, o professor, a educação, o aluno, são elementos que se entrelaçam em um espaço único, a sala de aula. Este lugar de aprendizados, trocas e construções possui características muito específicas e que são influenciadas por fatores sociais, históricos, culturais e de governabilidade. Este último aspecto exige um olhar mais atento, já que, a genealogia da sala de aula mostra que esta pode ser influenciada pelo governo.

Assim sendo, a sala de aula pode ser analisada como uma situação de governo. São estas conexões entre sala de aula e governo que orientarão nossa genealogia. É esta perspectiva que elegemos: a história das formas de comunicação e governo da sala de aula moderna como parte de uma história mais ampla, a história do governo nas sociedades modernas. (CARUSO e DUSSEL, 2003, p.37-38).

Esta genealogia também aponta para uma evolução da essência da escola, o que propõe um processo de ensino-aprendizagem que possa extrapolar os muros das instituições educacionais e dialogar com outras esferas da sociedade como a família, os meios de comunicação e a política.

Em nossa abordagem genealógica, proporemos que os problemas da educação são mais bem compreendidos quando os enfocamos como parte das relações de poder e de estruturas de governo e de organização da sociedade. (CARUSO e DUSSEL, 2003, p.39).

Destaco também neste contexto, a importância de se respeitar as facilidades e dificuldades dos educandos para a aquisição dos ensinamentos, inclusive, a necessidade de incentivar que os mesmos busquem novos aprendizados através de seus próprios desconhecimentos, a este respeito, Rancière (2010) cita: “Não há ignorante que não saiba uma infinidade de coisas, e é sobre este saber, sobre esta capacidade em ato que todo ensino deve se fundar” (p.11).

Esta independência pedagógica pode se desenvolver a partir do momento em que o mestre estimula uma emancipação intelectual do aprendiz em relação às “amarras” que podem ocorrer durante a evolução educacional, impedindo, desta forma, que aconteça o embrutecimento cognitivo, assim:

Instruir pode, portanto, significar duas coisas absolutamente opostas: confirmar uma incapacidade pelo próprio ato de pretender reduzi-la ou, inversamente, forçar uma capacidade que se ignore ou se denega a se

3318

reconhecer e a desenvolver todas as consequências desse reconhecimento. O primeiro ato chama-se embrutecimento e o segundo, emancipação. (RANCIÈRE, 2010, p.11).

Face ao exposto, e levando em consideração o meu ofício e as intenções pedagógicas e humanitárias já citadas neste texto, decidi realizar um projeto artístico e cultural em ambiente escolar, caracterizado por uma produção coreográfica e que pudesse proporcionar ação e reflexão, aliando a teoria à prática.

Ações e implicações dos giros da Ciranda

As produções contextualizadas com as danças folclóricas brasileiras em ambiente escolar disponibilizam aos alunos a oportunidade de conhecer o Brasil com suas diversidades, enquanto se apropriam de seus potenciais expressivos, além da compreensão dos processos históricos e culturais que se passam em sociedade.

Unir corpo, dança, história, cultura, folclore e aspectos sociais em uma única ação, é propiciar o encontro do indivíduo com sua própria identidade.

Os Parâmetros Curriculares Nacionais¹ trazem como um dos temas transversais a Pluralidade Cultural, proporcionando ao aluno a possibilidade de conhecer as diversidades relativas a este tema. Este fato demonstra que atualmente existem documentos oficiais que corroboram para o desenvolvimento de atividades pedagógicas com ênfase na ancestralidade e na arte.

O trabalho com as danças folclóricas na escola é de extrema importância para a valorização das raízes e da identidade do povo brasileiro. Pode proporcionar as crianças e aos jovens a oportunidade de conviver desde muito cedo com a diversidade cultural, histórica e social do local onde eles vivem, conscientizando-os de quem eles são.

As danças folclóricas brasileiras, que têm a sua essência no folclore do nosso país, são aprendidas pela observação e imitação direta, pela repetição e tradição. Ao observarmos uma mulata carioca sambando, um pernambucano executando um passo de Frevo, a alegria dos paraibanos nas quadrilhas, o rebolado de mulheres e homens no Carimbó ou o sapateado do gaúcho na Chula,

¹ Os Parâmetros Curriculares Nacionais são diretrizes que foram elaboradas pelo governo federal e que orientam a educação no Brasil. São separadas por disciplinas.

percebemos a interação entre corpo, linguagem, história, cultura, identidade e sociedade; transformando o cotidiano em arte.

É importante ressaltar que a prática pedagógica deve promover uma dança folclórica com sólida fundamentação, colaborando para um espaço de linguagem corporal que aproveite e incorpore o movimento envolvido numa proposta real de aprendizado, e não somente para apresentações estanques, sem significado e meramente figurativas.

As referências acima confirmavam que estava no caminho certo ao pensar em um projeto artístico, cultural e dançante que pudesse contribuir positivamente nas várias faces da vida dos meus educandos, a este respeito Marques (2001, p. 94) propõe:

que o trabalho com dança em situação educacional baseada no contexto dos alunos seja o ponto de partida e aquilo a ser construído, trabalhado, desvelado, problematizado, transformado e desconstruído em uma ação educativa transformadora na área da dança [...]. Poderemos assim, trabalhar com a valorização do tempo presente, com espaço ilimitado, com a pluralidade dos corpos, enfim, com o indeterminado contemporâneo.

Assim, idealizei e organizei o projeto, que foi vistoriado pela diretora da unidade escolar e aprovado pela mesma. Este era composto por oficinas que aconteciam duas vezes por semana, com a duração de uma hora e meia por dia. Nas oficinas ocorriam aulas teóricas constituídas por palestras, vídeos, material impresso e roda de conversa sobre temas inerentes a fundamentação teórica da dança escolhida, a cultura corporal, a formação profissional e a atuação dos indivíduos na sociedade; além das aulas práticas, com a execução dos passos e movimentações referentes à dança de trabalho.

A dança escolhida para o desenvolvimento desta proposta foi a Ciranda pernambucana, uma dança folclórica circular, que expressa algumas das simbologias do círculo como: inclusão, união, harmonia, acolhimento, afeto e igualdade. “[...] o espaço é redondo! Cosmos e terra: redondo! A dança circular era a adaptação do homem ao infinito, tal como se apresentava no horizonte ou no firmamento”. (JACOB, apud CÔRTES e LESSA, 1955, p. 88).

Devido as suas características, a Ciranda era a dança mais adequada para aquele contexto difícil. Somente uma dança tão alegre e disponível a todos, seria capaz de “abrir” corpos e mentes “trancados” por tantas experiências negativas e apontar para novos caminhos de transformações e felicidade.

3320

A Ciranda é uma das danças folclóricas mais conhecidas e praticadas no Brasil, especialmente em Pernambuco, no nordeste do país. Na Ilha de Itamaracá, esta dança tem uma grande tradição, sendo divulgada também para o exterior por vários cirandeiros, entre eles, Lia de Itamaracá, uma das referências da Ciranda pernambucana.

O nome Ciranda tem origem da palavra espanhola Zaranda, que quer dizer “peneira”, e apresenta uma simbologia muito significativa, como conta Marisa Lira “peneira grossa de juncos separados por pequenos intervalos, a fim de deixar passar as impurezas da matéria que se limpa” (1951, p. 45-46).

Nas Cirandas os participantes são aceitos independentes de raça, idade, sexo, situação financeira, limite de integrantes ou qualquer outro tipo de especificação. É uma dança coletiva, em que os dançarinos: “dão passos para dentro e para fora do círculo, provocando ainda um deslocamento no sentido anti-horário”. (FRADE, 1991, p.45). Assim, todos são envolvidos pelas movimentações desta dança, que em sua dinâmica lembra o balanço das ondas do mar.

Durante a realização do projeto, os aprendentes foram descobrindo um novo mundo através dos conceitos que estavam implícitos nos assuntos das aulas teóricas. Identificavam-se com os temas e sempre eram estimulados a fazerem associações com as suas realidades.

Eles dividiam com o grupo suas experiências, que na maioria das vezes eram tristes e dolorosas, e neste momento havia a possibilidade de acessar pontos em seus interiores que antes nunca haviam sido explorados e que nesta situação, traumas, frustrações e mazelas acumulados e guardados por tanto tempo, poderiam ser identificados e tratados, na medida do possível, na perspectiva do restabelecimento do equilíbrio psicológico e emocional.

Questões referentes ao estudo, profissionalização e mercado de trabalho faziam parte das conversas. Estas reflexões despertavam um interesse maior dos discentes por estes assuntos, já que, percebiam que a ideia que tinham sobre pararem os estudos e trabalharem em subempregos poderia ser diferente, dependeria do empenho de cada um na busca de novos caminhos para um futuro mais satisfatório.

A fundamentação teórica da Ciranda pernambucana também era abordada nestes encontros. A história desta dança e do local onde ela se desenvolveu, assim como, sua evolução ao longo do tempo no Brasil e no exterior

era estudada por todos. Da mesma forma, as suas características culturais, sociais e possíveis influências que poderia desenvolver na comunidade em que estava inserida.

Os recursos utilizados eram variados, com o intuito de provocar ações pedagógicas dinâmicas e interessantes. Independente da forma que as informações eram transmitidas, o mais importante era buscar um processo de ensino-aprendizagem consistente e consciente, causando no aprendiz uma sensação de pertencimento a tudo aquilo que ele estava conhecendo.

A questão da educação estética mereceu destaque nesta conjuntura, e durante a execução do projeto, foi um grande desafio para o êxito do mesmo. Era de fundamental importância despertar o olhar dos alunos para a arte e conscientizá-los sobre a relação entre estética e educação.

Por isso, na arte-educação, o que importa não é o produto final obtido; não é a produção de boas obras de arte [...] A finalidade da arte-educação deve ser, sempre, o desenvolvimento de uma consciência estética [...] E a consciência estética, aí, significa muito mais do que uma simples apreciação da arte. Ela compreende justamente uma atitude mais harmoniosa e equilibrada [...] Os sentimentos, a imaginação e a razão se integram; em que os sentidos e valores dados à vida são assumidos no agir cotidiano. (DUARTE JR., 1991, p. 73).

Nesta perspectiva, a apreciação estética foi sendo cultivada nos educandos através do contato dos mesmos com produções coreográficas de diferentes danças folclóricas, especialmente com as Cirandas. Este contato era feito através de vídeos, figuras impressas e conversas sobre aspectos da arte e da educação que eram identificados naqueles trabalhos e como estes conceitos poderiam ser aplicados na realidade e no cotidiano escolar da qual eles faziam parte.

Desta forma, os aprendentes começaram a manifestar uma ótica diferente sob a dança e o movimento corporal, a ótica da sensibilidade. Aprenderam a ver a beleza da cultura do seu país e da sua comunidade e também aprenderam como expressar estes novos conhecimentos através de movimentações e passos ritmados em sincronia com outros corpos tão diferentes e ao mesmo tempo tão iguais! A este respeito, Herman (2005, p. 43) diz que: “a estética tem uma finalidade aberta que permite configurar múltiplas possibilidades de comportamento mais adequadas às exigências contemporâneas. Neste sentido, a estética ‘lança luz sobre a pluralidade’”.

Outros elementos que também fazem parte da composição artística como cenários, figurinos e acessórios foram influenciados pela educação estética recém-adquirida. Os aprendentes emitiam opiniões e davam sugestões sobre estes tópicos, e na maioria das vezes, faziam ótimas escolhas que se adequavam e contribuíam perfeitamente para a composição daquela obra artística.

A apreciação estética influenciou, inclusive, os costumes dos participantes deste projeto fora da escola. Eles começaram a assistir mais programações voltadas para a arte, em especial a dança, nos vários meios de comunicação como a televisão e a internet, e com esta prática, estavam divulgando a arte para todos que estavam ao seu redor.

Esta atitude dos alunos demonstrou que a dança não estava fazendo parte apenas dos seus corpos, mas também, dos seus pensamentos, o que contribuiu para uma participação mais significativa no mundo em que eles estavam começando a descobrir.

[...] a compreensão estética e artística da dança necessita de corpos engajados de forma integrada com seu fazer-pensar. Essa seria a contribuição da dança para a educação: 'educar corpos' que sejam capazes de criar pensando e re-significando o mundo em forma de arte. (MARQUES, 2003, p. 24).

Durante as aulas práticas, os estudantes demonstraram dificuldades com os passos específicos da Ciranda. Confundiam-se em relação aos lados dos giros e também nas movimentações da roda, principalmente quando fazíamos mais de uma.

Com o tempo, eles foram aprendendo e se familiarizando com a prática da dança, que começou a acontecer com mais fluidez. Seus corpos ganharam mais ritmo, leveza e expressividade. Algumas estruturas psicomotoras como a lateralidade e a coordenação motora global tiveram um ótimo desenvolvimento. Estes benefícios físicos influenciaram no desempenho em outros aspectos, inclusive na aprendizagem de outras disciplinas, já que, os aprendizes apresentavam mais disposição para a realização das tarefas solicitadas nas aulas.

Foi maravilhoso ver que através deste trabalho os corpos que faziam parte daquela turma estavam se permitindo novas possibilidades e vivências. Entre um giro e outro, estes corpos foram se desconstruindo e reconstruindo de acordo com aquela nova linguagem corporal.

Durante o processo de ensino-aprendizagem da Ciranda, os alunos eram estimulados a entender que naquela atividade os conceitos práticos e teóricos se

entrelaçavam. Era de extrema importância que o aprendente percebesse que assim como ele estava sendo incluído, ouvido, respeitado e fazendo parte daquele círculo, da mesma forma, deveria enxergar a sociedade como uma grande roda da qual ele fazia parte e, portanto, poderia se apropriar do lugar que era seu por direito independente da condição em que vivia.

Aliar a teoria à prática sempre foi um dos objetivos das minhas ações. Para que isto ocorresse, busquei a construção da fundamentação teórica a partir de alguns autores que colaboravam com as minhas reflexões.

Os estudos feitos por Miguel Arroyo, Jorge Larrosa Bondía, Jacques Rancière, Cáscia Frade, Isabel Marques entre outros; sobre o tema abordado neste artigo, contribuiu para a contextualização da prática, permitindo, assim, que os alunos tivessem um entendimento mais amplo e consistente das características e objetivos do projeto e da dança que eles estavam vivenciando.

Ao longo do tempo, as aulas transcorreram sem grandes problemas, os educandos estavam progredindo com muito entusiasmo e envolvimento. Nesta ocasião percebi que estava chegando o momento de realizar as averiguações e os encaminhamentos para a finalização desta experiência dançante.

Após oito meses de funcionamento do projeto, iniciei a avaliação dos resultados da participação dos discentes. Comecei minhas apreciações através da observação do comportamento dos alunos na unidade escolar. Eles passaram a se socializar mais e melhor com todos que frequentavam a escola, com atitudes que demonstravam apreço e solidariedade.

O aumento do interesse pelos estudos foi outro ponto de destaque nos resultados. A frequência das aulas melhorou, assim como, o rendimento. Os outros professores que ministravam aulas para esta turma, também perceberam a mudança positiva em relação às questões citadas acima.

A evolução do desempenho dos alunos na execução das atividades corporais foi o fator de maior destaque nas verificações. Os corpos que antes eram tímidos, rígidos, limitados e apáticos, assumiram outro perfil, se mostraram com mais disponibilidade e disposição para novas experimentações e descobertas no universo da Ciranda.

Apurei que eles desenvolveram um estímulo próprio para adquirir novos conhecimentos, e através de perguntas e respostas, as suas aprendizagens foram se constituindo de forma relevante, já que os próprios alunos conduziam suas

descobertas de acordo com as suas necessidades e vontades. “O aluno deve ver tudo por ele mesmo, comparar incessantemente e sempre responder a tríplice questão: O que vê? O que pensa disso? O que fazes com isso? E, assim até o infinito”. (RANCIÈRE, 2010, p.35).

A outra forma de avaliação foi a aplicação de dois questionários, um deles aos discentes, composto por perguntas referentes a algumas características do projeto e como eles se situavam em relação àqueles questionamentos. O outro era encaminhado para os responsáveis, com perguntas sobre as possíveis mudanças do comportamento de seus filhos em relação à escola, a vida social e a família, após participarem desta produção coreográfica.

Através das respostas confirmei o que minhas observações já haviam indicado: uma mudança física, psicológica e social, com novas perspectivas para o futuro e com um convívio maior com as danças folclóricas.

O fim do projeto aconteceu dois meses depois da avaliação. Neste momento constatei que os objetivos haviam sido alcançados. Sabia que os resultados obtidos eram discretos perto do que realmente necessitava mudar, era só o começo, mas a experiência que haviam vivido tinha sido transformadora e que novas perspectivas iriam surgir em decorrência destas transformações. “É experiência aquilo que “nos passa”, ou que nos toca, ou que nos acontece, e ao nos passar nos forma e nos transforma. Somente o sujeito da experiência está, portanto, aberto a sua própria transformação”. (BONDÍA, 2002, p.25-26).

Seguimos com nossas rotinas, porém, nossos caminhos tomaram rumos diferentes. Alguns alunos foram estudar em outras escolas, e os que continuaram se tornaram alunos de outra professora. Mesmo sabendo que não teria mais contato com a maioria dos estudantes, senti uma satisfação imensa por perceber que havia deixado uma “semente” de esperança e amor na vida de cada um, e que os momentos que passamos juntos nos giros da Ciranda pernambucana iriam permanecer guardados em nossos corações.

Diante dos bons resultados obtidos, surgiu o desejo de realizar novas produções com as danças folclóricas circulares. No ano de 2020 iniciaria um novo trabalho dentro desta perspectiva, entretanto, fomos surpreendidos com a pandemia do vírus COVID-19.

A educação e a escola sempre enfrentaram muitas dificuldades e desafios em seu cotidiano e, atualmente, este cenário ficou ainda mais complicado pela ação da pandemia.

Os líderes da área da educação, as instituições educacionais e os educadores procuram a melhor forma de ajustar o processo educacional a essa situação adversa, sem grandes danos ou perdas para os aprendentes. Esta tem sido uma tarefa difícil, já que, a ação do vírus limita as possibilidades de ações, principalmente para os educandos com uma situação econômica mais desfavorável, sendo que, estes não têm acesso às tecnologias.

As consequências dramáticas da ação do vírus Covid-19 na população mundial, evidencia problemas de ordem política, social, humanitária entre outras, que se perpetuam por anos, prejudicando todos os setores da sociedade; inclusive a educação, e se mostraram de uma forma explícita durante a pandemia.

Por isso a pandemia vem apenas agravar uma situação de crise a que a população mundial tem vindo a ser sujeita. Daí a sua específica periculosidade. Em muitos países, os serviços públicos de saúde estavam mais bem preparados para enfrentar a pandemia há dez ou vinte anos do que estão hoje. (SANTOS, 2020, p.05).

Apesar de todas as adversidades vividas nos dias de hoje, a sociedade tem se reinventado e se adaptado da melhor forma ao novo “normal” de vida, o que demonstra a capacidade do ser humano de encontrar novas alternativas de convivência em momentos extremos de crise.

A pandemia e a quarentena estão a revelar que são possíveis alternativas, que as sociedades se adaptam a novos modos de viver quando tal é necessário e sentido como correspondendo ao bem comum. Esta situação torna-se propícia a que se pense em alternativas ao modo de viver, de produzir, de consumir e de conviver nestes primeiros anos do século XXI. (SANTOS, 2020, p.28).

Esta nova e trágica realidade mudou a vida de todas as pessoas do mundo, e no meu cotidiano profissional não seria diferente. Toda comunidade escolar entrou de quarentena e passamos a fazer todas as atividades on-line, inclusive às aulas de Educação Física e Dança.

Muitas dificuldades surgiram deste novo modelo pedagógico. Grande parte dos alunos não tinham os recursos tecnológicos necessários para a realização das aulas, e quando tinham, a internet não era potente o suficiente para a realização

dos objetivos propostos, além do espaço em suas residências, que na maioria das vezes, não era adequado para a realização das tarefas.

Comecei a ministrar aulas síncronas e assíncronas. Nas síncronas tentava transmitir os passos e as movimentações necessárias para o aprendizado de determinada dança, porém, geralmente, não conseguia observar com clareza se aqueles corpos estavam absorvendo as informações que estavam sendo transmitidas por trás da tela do computador. Nas assíncronas, realizava atividades que pudessem desenvolver a fundamentação teórica daquela dança.

Acredito que a timidez ou a facilidade de estar na aula, mas sem estar, dando um simples toque e fechando a câmera, contribuiu para que os estudantes se envolvessem cada vez menos com a disciplina e consequentemente com a dança. Seus corpos ficavam limitados por um quadrado, e os passos eram cortados por barulhos, acontecimentos ou pessoas que transitavam perto ou longe de onde estava acontecendo a aula.

Como no outro projeto, o foco principal era o corpo e suas formas de desconstrução e reconstrução de acordo com a cultura corporal de determinada dança, porém, percebi que de forma remota seria difícil alcançar este objetivo. Não acontecia o contato entre os corpos, já que, cada aluno estava em sua casa, então, seria complicado que as relações necessárias para o êxito desta proposta acontecessem.

Apesar das considerações feitas acima, os novos tempos exigem adaptações para que aconteça o processo de ensino-aprendizagem, desta forma, continuei investindo nas aulas com as danças folclóricas circulares de forma remota, na esperança de conseguir realizar uma produção coreográfica com resultados tão positivos como foi a anterior.

Estimulei a criatividade dos educandos no sentido de se imaginarem em uma roda, realizando determinados movimentos. Sempre que era possível, pedia para que eles utilizassem algum objeto de sua residência que poderiam fazer parte da realização daquela determinada dança. Este procedimento foi essencial para que os alunos se sentissem mais familiarizados com aquela atividade dançante, e assim, permitir a continuidade do andamento das aulas.

Em meio a tantas mudanças e adaptações, várias reflexões povoaram minha mente sobre as ações docentes e a verdade destas ações, assim como, sobre a importância da prática das danças folclóricas circulares no contexto escolar.

3327

Entre um pensamento e outro, questiono: os benefícios biopsicossociais alcançados em uma produção coreográfica com as danças folclóricas circulares em ambiente escolar no formato presencial seriam os mesmos no formato remoto?

No intuito de encontrar possíveis respostas para a minha indagação, sigo articulando minhas pesquisas teóricas e práticas com as limitações que a realidade pandêmica exige.

Jamille Machado da Rocha
UFRJ

jamillemr@yahoo.com.br

Jamille Machado é Bailarina, Coreógrafa, Professora de Dança, Pesquisadora da Cultura Popular Brasileira, Mestranda em Dança (PPGDan/UFRJ), Especialista em Dança e Educação (UCB-RJ), Licenciada em Educação Física (UFRRJ), Professora de Educação Física da Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro.

Tatiana Maria Damasceno²
UFRJ

tatidamaria@gmail.com

Tatiana Damasceno é Artista da Cena e docente nos cursos de Dança (Licenciatura, Bacharelado e Teoria) e do curso de pós-graduação em Dança do Departamento de Arte Corporal da Escola de Educação Física e Desportos da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Coordenadora do Núcleo de Pesquisa em Dança e Cultura Afro-Brasileira. Integrante do Grupo de Pesquisa Ancestralidades em Rede.

Referências

- ARROYO, Miguel G; SILVA, Maurício Roberto da (Org.). **Corpo Infância**. Exercícios tensos de ser criança. Por outras pedagogias dos corpos. Petrópolis: Vozes, 2012.
- BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. In: **Revista Brasileira de Educação**, Campinas, n.19, 20-28, jan./fev./mar./abr. 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf>, acesso em 02 abr. de 2021.
- CARUSO, Marcelo; DUSSEL, Inês. Sala de aula? Genealogia? Definições para iniciar o percurso. In: **A inversão da sala de aula: uma genealogia da forma de ensinar**. São Paulo: Moderna, 2003, p.29-46.
- CÔRTEZ, Paixão; LESSA, Barbosa. **Manual das Danças Gaúchas**. São Paulo-Rio de Janeiro: Irmãos Vitale Editores, 1955.
- DAOLIO, Jocimar. **Cultura Educação Física e Futebol**. 3ª edição. Campinas: Editora Unicamp, 2006.

² Este artigo foi escrito com a orientação da Prof^a. Dr^a. Tatiana Maria Damasceno e do Co-orientador Prof. Dr. Frank Wilson Roberto, que atua como Docente do Departamento de Arte Corporal da Escola de Educação Física e Desporto da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EEFD-UFRJ). Mestre em Tecnologia Educacional (NUTES-UFRJ). Doutor em Memória Social (UNIRIO). Coordenador Adjunto da Companhia Folclórica do Rio-UFRJ.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. P de Professor. In: **Abecedário de Deleuze**, p.55-60. Disponível em: <http://www.bibliotecanomade.com/2008/03/arquivo-para-download-o-abecedario-de.html>.

DUARTE JÚNIOR, João Francisco. **O que é beleza**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

FRADE, Cáscia. **Folclore**. São Paulo: Global, 1991.

FREIRE, Paulo. **Ação cultural para a liberdade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

HERMANN, Nadja. **Ética e estética: a relação quase esquecida**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005.

LIRA, Marisa. **Migalhas Folklóricas**. Rio de Janeiro: Laemmert, 1951.

MARQUES, Isabel A. **Ensino de dança hoje: textos e contextos**. São Paulo: Cortez, 2001.

_____. **Dançando na escola**. São Paulo: Cortez, 2003.

RANCIÈRE, Jacques. **O mestre ignorante** - cinco lições sobre a emancipação intelectual. Tradução: Lilian do Valle. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia da encruzilhada**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A cruel pedagogia do vírus**. Coimbra: Almedina, 2020.

Baque Mulher: um rebuceteio que bate maracatu em Joinville/SC

Jesse da Cruz (FURB / UFPR)

Dança e(m) Cultura poéticas populares, tradicionais, folclóricas, étnicas e outros
atravessamentos

Resumo: É o corpo que pulsa, os movimentos que nos afetam e as conexões que nos desterritorializam e nos decolonizam para uma diversidade étnica, afro-brasileira. Ao som das batucadas, dos pés no chão, do vento que bate na saia e transpira pela pele, pele Preta, ancestral. O objetivo desta escrita entrelaça a assimilação de decolonialidade e o conhecimento empírico transformador da manifestação de Cultura Popular no “Baque Mulher” de Joinville/SC, uma reconexão ao multiculturalismo. O corpo que dança Maracatu é um corpo que retira os grilhões sociais-culturais da colonialidade e se permite promover um auto aquilombamento, um aquilombamento corpóreo, ancestral e dos saberes. A capacidade de envolver-se no movimento gera desenvolvimento pessoal e coletivo, ampliando as transformações sociais e histórica, enriquecendo nossos saberes, decolonizando os corpos e possibilitando um ensino aprendizagem cultural livre do racismo, preconceito e segregação, potencializando uma luta antirracista.

Palavras-chave: MARACATU. CORPO FEMININO. DECOLONIALIDADE. ANCESTRALIDADE FEMININA. DANÇA AFRO BRASILEIRA.

Quando os nossos tambores zóou
E a dama de paço girou
Meu estandarte brilhou
Porque sou Nação Nagô
Vem Nação Estrela Brilhante cantar
Bate forte os nossos tambores
Rufa a caixa, mineiro e ganzá
Joventina Erundina não deixa o tambor se calar

(Música: Nossos Tambores - Autoria: Maracatu Estrela Brilhante)

Para discorrer e pensamento problematizações de corpos a respeito dos maracatus, seus costumes, práticas e sociabilidades, necessito definir de forma explícita que estes grupos, em diversas partes do Brasil, se constituem em importante elemento da cultura negra.

Aliás, parafraseando o trecho da música do grupo “Maracatu Estrela Brilhante”, na cantiga “Nossos Tambores”, se faz necessário compreender a luta e resistência da sonoridade e características das manifestações e cultura afro-

3330

brasileira no Brasil Colonial, que ainda na contemporaneidade se assola como resquício de toda construção estrutural do apagamento e racismo para quaisquer ações que povos pretos possam estabelecer.

É um chamamento para as ruas, é um movimento que envolve a completude que são as manifestações afro. É dança, é canto, é percussão, é encenação, são vários discursos em uma única diretriz cênica, se assim podemos chamar. Nesta construção cênica escrita, como denominarei este texto, podemos problematizar as fronteiras identitárias desta manifestação para com as ações de mulheres maracatuzeiras, em uma cidade no sul do país, que se legitima uma Europa sem passaporte.

Qual Europa fora da Europa suporta Corpos femininas no Maracatu?

O maracatu pode ser definido como uma manifestação cultural dotada de elementos com diversas referências africanas. Um maracatu, aqui nesta construção cênica observaremos e problematizaremos sobre o Maracatu Baque Mulher em Joinville/SC, é definido por sua música.

Normalmente cantada em geral por um/a mestre/a, que é acompanhado de batuqueiros/as, tocando mineiros (espécie de ganzá), gonguês (instrumento de ferro com uma campânula, percutida por um pedaço de madeira), afaias (os tambores), caixas e taróis, além dos trajes, adereços, maquiagens e personagens que compõem a narrativa e dramaturgia do ritual desta manifestação da cultura popular brasileira.

É o Maracatu Baque Mulher ser resistência dentro da resistência.

Maracatu: um xirê em movimento

Xirê é um circularia dos terreiros, das matrizes e espiritualidades africanas, candomblé e suas derivações, cujos Orixás, vudus, encantados, se manifestam para lembrar a ancestralidade viva na atualidade.

É sobre macumbaria em forma de cortejo, que encontra na encruzilhada os poderes de representatividade, de sonoridade e ancestralidade. Conforme Rufino (2020) nos provoca a olhar as manifestações brasileiras, as macumbas brasileiras

Invoco esse termo como um arsenal de práticas de saber, tecnologias ancestrais e filosofias presentes em diferentes tradições comunitárias, a noção de caboclo está imbricada à de encantamento ou encantado. Escarafunchando a categoria nativa encantado, veremos que a noção comunica a ideia daquele que não morreu. Nesse sentido, ele é aquele que

3331

em uma situação de morte se transmutou, adquirindo outro corpo/linguagem. Dessa forma, ao se encantar, ele se amplia, se alarga, se multiplica e pode vir a ser manifestar vestindo as mais diferentes carapuças. (RUFINO, 2020. p.4)

Dança, cultura e sociedade, é uma triangulação que potencializa o ensino e saberes populares, cujo aspectos foram conduzidos ao apagamento, demonização, menosprezo e invisibilidade de nossas enraças ancestrais que se materializam em sons, corpos e carnes Pretas, subalternizando seus conhecimentos, saberes, fazeres e principalmente suas ancestralidades, intrínsecas nas conexões, nas encruzilhadas e no tecer como formação do sujeito social, reconhecendo suas corporeidades, estéticas e a diferença.

É um processo de encantamento “que acontece para firmar a vida enquanto continuidade, assim é antes de tudo uma percepção dos movimentos e travessias possíveis entre a multiplicidade de tempos, formas e linguagens disponíveis para sentir o mundo” (RUFINO, 2020, p.4).

Por isso, o encantamento é um envocamento, epistemologias outras – diaspórica, povos da floresta, macumbas -, como uma política e prática de vida que desconstrói e decoloniza formas coloniais de produção de escassez, implementada e alimentada pela políticas dominantes coloniais sobre nossos corpos/as, saberes e fazeres.

Diante do exposto se faz necessário compreender que o maior medo da colonização não é a diferença, mas o que a liberdade das diferenças pode provocar nas formas diversas de produção. Sendo assim o Maracatu, com corpos femininas desestabiliza o sistema da própria cultura popular, acostumada com seu repertório patriarcado.

O Maracatu é um processo de espetacularização repleto de simbologias, códigos e marcado pela beleza estética dos brincantes e pela musicalidade original. Uma xirê em movimento com diversas transposições corpóreas da cultura popular.

“A Cultura Popular. O jeito de viver humano envolve três elementos muito importantes que organizam o comportamento de cada indivíduo e dos grupos sociais em que vivem: a linguagem, o trabalho e os valores, com os quais os homens produzem e transformam coisas e ideias, decidem o que é e o que não é importante e organizam as relações, criando regras para a vida social, política e econômica. Portanto, ao mesmo tempo em que homens e mulheres produzem cultura, são produzidos por ela como ser humano.” (Plano Setorial para as Culturas Populares, p16. 2012.)

Dançar e cantar maracatu festejando a ancestralidade é uma forma bastante única de manter a cultura afro-brasileira viva, onde a comunidade é

3332

protagonista da arte, possibilitando vivências e experimentações coletivas. O Maracatu como encantado que é dobra a morte (desencanto), como também rasura a conformidade de estar meramente em um mundo como sobrevivente, “sobra vivente” para se atar como supravivente (Rufino e Simas, 2018).

“Sobra vivente”, um termo definido por Rufino e Simas, é o que se apoia o Maracatu que vive, principalmente quando o mesmo ocupa espaços outros cujas estruturas não foram legitimadas para que estes corpos/as pudessem operar neste espaço. Mesmo o Maracatu tendo a forma e o cortejo de rua, várias partes do Brasil criaram estruturas para que ações PRETAS não pudessem estar presentes. O que nos resta neste momento? OCUPAR – INVADIR – ROMPER, como prestigiamos a figura 1, corpos/as maracatuzeiros/as na Praça Nereu Ramos, Centro de Joinville/SC.



Figurino 1: Batucada que reverbera
Crédito: <https://medium.com/@baquemulher.jlle>

“As manifestações das culturas populares não são algo estático; constituem um processo contínuo de transformação, sendo retraduzidas e reapropriadas pelos seus próprios criadores, segundo rupturas ou incorporações entre a tradição e a modernização. Isto possibilita a construção e afirmação de novas identidades, que evidenciam o novo lugar social que esses criadores buscam afirmar frente à sociedade” (Plano Setorial para as Culturas Populares. pg 13. 2012)

3333

Das expressões artísticas à manifestações de cultura popular, o Maracatu promove ações afirmativas de práticas sociais, comportamento, costumes que evidenciam os valores estéticos e ritualísticos afro-brasileiro permitindo assim identidade e representatividade ao povo. Padrões de comportamento próprio. Tudo aquilo que é transmitido de geração à geração por meio da tradição oral, materializado no cortejo.

Vale saliente neste momento que não existe apenas um tipo de Maracatu. Há uma variedade que respeita seu território, cujas cantigas e batidas obedecem estruturas próprias. São dois tipos de Maracatus – Baque Virado ou Maracatu Nação e Maracatu Rual ou Baque Solto.

A Diversidade Cultural, adquire formas diversas através do tempo e do espaço. Essa diversidade se manifesta na originalidade e na pluralidade de identidades que caracterizam os grupos e as sociedades que compõem a humanidade.

Se faz importante reforçar que há insurgências sociais de retirar estas estruturas pretas da inferioridade onde como cultura popular foram colocadas, por tradições com características coloniais, Etnocêntricas. Esta composição Cênica é uma forma quebrar as estruturas e encontrar brechas coloniais como Catherine Walsh (2016) denomina.

Brechas decoloniais, quebra com “a afirmação de uma cultura comum que silencia ou nega os diferentes saberes sociais e as diversas identidades culturais presentes no tecido social [...]” (Candau, 2009, p. 25). Ou seja, rachaduras, fissuras, aberturas, rompimentos, cortes que se estabelecem nas estruturas hegemônicas. São estas brechas que cujas ações no interior destas estruturas podem se geram corrosões nas estruturas do poder e da razão moderno/colonial

Esta imposição é responsável por muitos dos conflitos sociais entre etnias, gênero, religião, portanto olhar as manifestações com a análise decolonial se torna um início para o reconhecimento de nossos envoltos. Manifestar a Cultura é uma forma de preservar tradição e memórias, resgatar costumes, ritmos, rituais, celebrações. É manter viva nossa história.

A dança de Maracatu potencializa a cultura afrobrasileira, permite descentralizar a sabedoria popular. Existe uma relação entre o corpo e a cultura. A dança como linguagem compreende um sistema organizado de interpretação da informação e elementos tal como movimento, pensamento, tempo-espaço. Deste

modo manifestar a dança na cultura popular é contribuir para o desenvolvimento plural da Cultura de Si.

Para Cruz (2019) este desenvolvimento só pode ser efetivado quando olhamos nossas manifestações nas perspectivas e pensamento decolonial, pois o autor propõe o seguinte:

O pensamento decolonial propõe-se, diante da estética, a romper com os parâmetros e padrões introjetados em nossas mentes, hábitos, ações e corpos por gerações, sendo sempre representados por tradições eurocêntricas, que vão desde as mitologias greco-romanas até a história e a formação civilizatória, incorporando em nossas mentes a riqueza de seu crescimento, diminuindo e, por vezes, invisibilizando as mitologias originárias locais; no caso do Brasil, os deuses indígenas e deuses afro-brasileiros.(CRUZ, P.109. 2019)

Baque mulher: um rebuceteio em movimento

A ciência como um construto humano foi moldado por valores sociais e culturais que invisibilizaram e excluíram (e de certa forma ainda excluem) as mulheres da produção do conhecimento. A estrutura de gênero definiu o homem como sujeito do conhecimento e, portanto, as habilidades e características necessárias para produzir a ciência são as tidas 18 como masculinas, das quais as mulheres são “naturalmente” desprovidas. (SILVA, 2016, p. 44).

Pensando a partir de fatores diversos construídos e moldados pelos pensamentos europeus, rebucetear¹ é o melhor movimento a ser proliferado, é sobre corpos rejeitadas historicamente e por um longo período, que solicitam espaços retirados de suas entranhas.

Ê, Êêê, baque rosa tá na rua pedindo a paz e muito amor
Que em mulher, não se bate nem com a flor
Já dizia o Capiba, não importa sua cor
Baque Mulher, na levada do tambor
Luta contra a violência, o preconceito e o opressor

(Loa “Baque Rosa tá na rua”. Mestra Joana Baque Mulher- BM)

¹ A palavra REBUCETEIO não tem um significado científico, pois é um vocabulário da cultura popular, principalmente para alguns territórios da região Norte do Brasil, que a utilizam como forma de uma ação, uma briga, uma manifestação. A palavra também pode ser utilizar para encontros sexuais de corpos femininas, conforme plataformas Queer apresentam, assim como movimento de mulheres.



Figurino 2: Rebuceteio na encruzilhada
Crédito: <https://medium.com/@baquemulher.jlle>

Em 2008 nasceu o grupo de Maracatu Baque Mulher em Joinville, conforme podemos conferir na figura 2. O Baque Mulher nacionalmente é uma idealização da Mestra Joana Cavalcante, mestra do Maracatu Nação Encanto do Pina fundada em 1980, cujo objetivo é protagonizar o corpo feminino no Maracatu e garantir o empoderamento dessas mulheres dentro da Favela do Bode – Recife/PE, envolto na importância de se refletir sobre todos os tipos de violência contra a mulher, sobre o racismo contra a mulher negra, sobre a valorização das matriarcas nas tradições da religião de matriz africana e indígena e sobre o poder feminino e o legado das mulheres mais velhas.

Tornou-se um movimento social.

O combate ao machismo, ao racismo e à intolerância religiosa, bem como as representações da cultura africana no estado de Pernambuco está diretamente ligado a resistência e a manutenção das tradições afro-brasileiras. Diante dessa afirmação nasce o Grupo de Maracatu Baque Mulher na comunidade do Bode na cidade de Recife idealizado e desenvolvido pela Mestra Joana, moradora da comunidade e referência nacional por ser a única mulher a reger o Maracatu de Baque Virado no mundo. Criado em 12/10/2008 foi iniciada pela Mestra, o Grupo de Maracatu Baque mulher surge de necessidade de combater o machismo dentro do Maracatu, seu objetivo inicial era fazer com que as mulheres da comunidade tocassem livremente instrumentos de percussão até então proibido para elas, ainda hoje as nações de Maracatu que proíbem que as mulheres toquem. Composto exclusivamente por mulheres, o Baque Mulher louva os orixás com suas laos (canções), combate o racismo, o machismo e a intolerância religiosa dialogando, cantando, dançando e tocando músicas

3336

próprias, expressando a luta e resistência das mulheres, envolvendo desta forma crianças adolescentes jovens e idosas. Dessa forma desse modo tornou-se um instrumento de empoderamento e emancipação das integrantes principalmente das mulheres negras. (CAVALCANTE, 2018)

Diante da carta escrita pela Mestra Joana, idealizadora do movimento, que hoje percorre o Brasil e fora do Brasil, nos conectamos aos dialogas sobre a questão da autonomia e liberdade, visto que neste sentido percebe-se a equidade de gênero como um processo de resistência e luta das mulheres, principalmente das mulheres negras que grandemente objetificadas e materializadas pelo moderno/colonial como serviçal e sexual. Há uma correlação intrínseca sobre liberdade e autonomia, como reforça Freire (2016, p. 105) uma vez que é

decidindo que se aprende a decidir... ninguém é autônomo primeiro para depois decidir. A autonomia vai se constituindo na experiência de várias, inúmeras decisões que vão sendo tomadas [...] ninguém é sujeito da autonomia de ninguém... A autonomia, enquanto amadurecimento do ser para si, é processo, é vir a ser (...) é nesse sentido que a pedagogia da autonomia tem de estar centrada em experiências estimuladoras da decisão e da responsabilidade, vale dizer, em experiências respeitosas da liberdade. (FREIRE, 2016)

A partir de 2013, integrantes do Maracatu Baque Mulher de outras localidades, passaram a compor o coletivo, realizando atividades em suas cidades e promovendo a formação do que foi chamado grupos filiais. Desse modo, as atividades culturais e artísticas desenvolvidas pelo Maracatu Baque Mulher são orientadas, visando garantir coerência, integridade e objetividade em suas ações, fortalecendo o feminino como ponto de acolher, integrar e interagir.

Dessa forma a Mestra Joana pelo e com o Maracatu pode descentralizar e decolonizar os territórios, desterritorializando os espaços e as corpos envoltas nesta manifestação e nestes coletivos. Em Santa Catarina há registro do Maracatu Baque Mulher em Joinville (Norte do Estado), Blumenau (Vale do Itajaí), Florianópolis (Litoral e Capital do Estado), Chapecó (Extremo Oeste do Estado) e Criciúma (Sul do Estado).

Empretecendo a cidade dos príncipes - Joinville/SC

Eu sou do GUETO, mulher preta sim senhor!
Periferia sou favela PINA BODE com amor
Sou mulher negra o racismo, é opressor
Sinto a cor da minha pele incomodar por onde vou
Periferia, sou periferia
Meu baque é forte, de Guerreira, sim senhor!

3337

Luta contra a violência, o preconceito e o opressor.
Periferia, sou periferia
Baque Mulher, é periferia

(Loa “Periferia” Mestra Joana Cavalcante)

A “Europa sem passaporte”, mito criado pela idealização de uma Europa fora de seus territórios, assim como acontecem em territórios nacionais que se reconhecem em estruturas européias e não brasileiras. Rússia no Brasil, Alemanha no Brasil, Ucrânia no Brasil, Polonesa no Brasil, enfim, mas nunca Povos Indígenas do Brasil, África no Brasil, já que estas duas últimas colocações foram submetidas a torturas e apagamentos diversos.

Neste movimento é que pensamos este momento a partir do racismo estrutural brasileiro, que tem aspectos históricos importantes de serem destacados, até mesmo no Maracatu Baque Mulher que conforme lemos acima a carta da Mestra Joana, deve cuidar para o próprio feminino, e nesta situação que a luta do feminismo branco não seja uma ação de apropriação cultural ou invisibilidade da pretitude neste espaço de protagonismo cênico.

É notável nas produções de feministas brancas, que enfatizam a supremacia branca, impossibilitando que as mulheres se integrem politicamente, ultrapassando limites étnicos e raciais: “A recusa feminista, no passado, a chamar a atenção para hierarquias raciais e as atacar, suprimiu a conexão entre raça e classe” (Bell Hooks 2015. p. 195).

Por isso é necessário empretecer ou enegrecer como Carneiro nos provoca a refletir e problematizar a ações:

Enegrecendo o feminismo é a expressão que vimos utilizando para designar a trajetória das mulheres negras no interior do movimento feminista brasileiro. Buscamos assinalar, com ela, a identidade branca e ocidental da formulação clássica feminista, de um lado; e, de outro, revelar a insuficiência teórica e prática política para integrar as diferentes expressões do feminino construídos em sociedades multirraciais e pluriculturais. Com essas iniciativas, pôde-se engendrar uma agenda específica que combateu, simultaneamente, as desigualdades de gênero e intragênero; afirmamos e visibilizamos uma perspectiva feminista negra que emerge da condição específica do ser mulher, negra e, em geral, pobre, delineamos, por fim, o papel que essa perspectiva tem na luta antirracista no Brasil. (CARNEIRO, 2003, p. 118)

Precisamos quebrar com a desumanização provocada e cicatrizada nos corpos pretos e nas mentes do coletivo, como Munanga nos faz refletir, pois

Na realidade, o que esses grupos humanos têm fundamentalmente em comum não é como parece indicar o termo Negritude à cor da pele, mas sim o fato de terem sido na história vítimas das piores tentativas de desumanização e de terem sido suas culturas não apenas objeto de políticas sistemáticas de destruição, mas, mais do que isso de ter sido simplesmente negada a existência dessas culturas (MUNANGA, 2012, p. 20).



Figurino 3: Ensaio Baque Mulher
Crédito: <https://medium.com/@baquemulher.jlle>

Bate o tambor ó negra
Eu quero ver poeira subir
É nesse baque- que eu vou
É nesse baque- meu amor
Mulher guerreira tocando tambor
Rosa e laranja- eu sou eu sou
Baque mulher- com muito amor
Mulher guerreira raiz nagô

(Loa “Bate o tambor ó negra” Mestra Joana Baque Mulher)

São ritmos, flows, vertentes, harmonia, fortalecendo a preservação da cultura popular brasileira, que de saias desterritorializa o corpo feminino, transcende e protagoniza o dançar, as giras, as saias.

O dançar horizontaliza a abstração dos sentidos produzindo no tempo e espaço pulso, nação, brasilidade, pensamento. É um encontro de liberdade, uma “pedagogira” cênica, passos cooperativos, interpretativos, que se faz política e arte, decolonialidade o fazer popular.

Batucadas, Yabás, temperos, cenas, espetáculos, um xirê que corre a encruzilhada da vida. São processo de reconhecimento de uma pretitude – negritude

3339

apagada historicamente e territorialmente de diversos espaços do Brasil. Estas corpas em Joinville/SC nos potencializa a rebucetear e empretecer o cenário e as encruzilhadas.

Considerando o não considerável

Pé, pé, pé Pé de Guiné!
Ninguém tira nossa força,
Ninguém tira nossa Fé!

(Loa Pé de Guiné)

Finalizando esta escrita cênica, esta composição artística em forma de texto pode-se perceber que as conexões e o encontro de corpas femininas nos provoca um fortalecimento no combate contra a desigualdade de gênero, o machismo e qualquer outros sofrimentos sentidos pelas corpas femininas no âmbito social. É sobre esta união e um espaço de proteção, onde estas corpas são compreendidas em suas singularidades e particularidades dentro de um sistema plural e transplural.

Que corpa cabe dentro do Maracatu?

É sobre esta diversidade de corpas, ações e desterritorializações que nos provocamos a acreditar que a cultura popular, aqui especificamente o Maracatu, potencializa o reencontro com a ancestralidade feminina, a insurgência na sua identidade e no reconhecimento da diversidade das corpas.

Este movimento do Maracatu Baque Mulher se tornou um espaço de acolhimento e transformação, além de descentralizar e disseminar a cultura popular brasileira, contribuindo para uma valorização e uma proteção de salvaguarda para os âmbitos da cultura afro-brasileira, que se faz tão necessário.

Fortemente esta construção cênica tem como principal focalidade o reconhecimento e o empretecimento dos espaços e territórios sulista, tirando do apagamento e da submissão corpas cujas estéticas não brancas e não européias, possam ser protagonistas e rainhas de um cortejo, símbolo de resistência, ritualidade e simbolismo.

São corpas, seios, crianças, cores, brilhos. São explosões de uma diversidade de rebuceteio que preenchem as encruzilhadas das cidades, que

manifesta e grita com cantos suas sensibilidades, seus anseios e suas necessidades políticas, culturais e sociais, rompendo com uma europa no Brasil inexistente.

Não desconsidero as culturas européias como uma identidade no Brasil, mas não podemos legitimar que o nosso território seja apropriado por apenas um continente dentro de um país continental. Estas falas nos retratam ao apagamento étnico afro e dos povos originários.

Vamos rebucetear para que possamos ampliar as fissuras nas brechas decoloniais e dessa forma ir corroendo as estruturas racistas, xenofóbicas, machistas, lgbtqia+fóbica, preconceituosas e todos os movimentos que oprimem diretamente corpos e etnicidades.

Que o Maracatu Baque Mulher possa ser uma estrutura, desestruturada que dentro destas corrosões possibilite desatar os nós opressores, que também oprimiram os sons dos tambores. Dessa forma possam ressignificar estas amarrações e fortificar o som e todas as estéticas negras, que percorrem os figurinos, as maquiagens e todas as formas de movimentação dançada, percussiva e ritualística.

A mudança social vem pelas encruzilhadas, são estas ruas que nos conectam, nos possibilita a ver, ser visto e principalmente a compreender a dimensão da diferença. Diferenças intrínsecas em nossas manifestações.



Figurino 4: Ressignificando as amarras Crédito:
<https://trimrevista.wordpress.com/2016/10/06/joinville-danca-maracatu/#jp-carousel-404>

Jesse da Cruz
UFPR – FURB

E-mail: jessecruz@ufpr.br

Doutorando em Educação pela Universidade Federal do Paraná (PPGE-UFPR) e Mestre em Educação pela Universidade Regional de Blumenau (PPGE-FURB). É professor substituto no SEPT/UFPR e no Departamento de Artes da FURB. Membro da linha de pesquisa LICORES/UFPR, Arte e Estética na Educação/FURB e pesquisador do grupo de pesquisa RIZOMA (RIZOMA/UFPR).

Referencias

CANDAU, V. M. (Org.). Educação Intercultural na América Latina: entre concepções, tensões e propostas. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009
Carneiro, Sueli (2003). Mulheres em Movimento. Estudos Avançados, São Paulo, v. 17, p. 7-372.

3342

CAVALCANTE, Joana. [Carta de autorização] Destinatário: Héveny Araújo. São Luís, 16 out. 2018. E-mail.

CRUZ, Jessé da. **A/r/tografando corpos negros no ballet clássico na Escola do Teatro Bolshoi no Brasil**. 2019. 185 f., il. Dissertação (Mestrado em Educação) - Programa de Pós-Graduação em Educação, Centro de Ciências da Educação, Universidade Regional de Blumenau, Blumenau, 2019. Disponível em: http://www.bc.furb.br/docs/DS/2019/366684_1_1.pdf. Acesso em: 10 Out. 2020.

Freire, Paulo (1992). *Pedagogia da esperança: um reencontro com a pedagogia do oprimido*. 13ªed. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

_____. (2016). *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. 53ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Hooks, Bell (2015). Mulheres negras: moldando a teoria feminista. *Revista Brasileira de Ciência Política*, nº16. Brasília, pp. 193-210.

Plano Setorial para as Culturas Populares, Brasil. Ministério da Cultura. Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural – 2012. - http://pnc.cultura.gov.br/wp-content/uploads/sites/16/2012/10/plano_setorial_culturas_populares-versao-impressa.pdf. Acesso em: 10 Out. 2020.

RUFINO, Luiz. CASA DE CABOCLO: FEITIÇO DE BRASILIDADE. *Periferia*, v. 12, n. 3, p. 53-66, 2020.

RUFINO, Luiz; SIMAS, Luiz Antonio. *Fogo no Mato: a ciência encantada das macumbas*. 1. Ed. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

Silva, F. F; Ribeiro & P. R.C. (2016). Mulheres, gênero e ciência: tecendo relações. In: Ribeiro, P. R. C.; Silva, E. P. Q. & Teixeira, F. (Org.) *Atravessamentos de gênero, corpos e sexualidade: linguagens, apelos, desejos, possibilidades e desafios*. Rio Grande: Editora da FURG, (pp. 41-60).

WALSH, C. Notas pedagógicas a partir das brechas decoloniais. In: CANDAU, V. M. (Org.). *Interculturalizar, descolonizar, democratizar: uma educação outra?*. 1. Ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

Nos Passos do Grupo Sarandeiros: 40 anos de História

Júlia Braga Nascimento (UFMG)
Palloma Pereira Santos (UFMG)
Gustavo Pereira Cortes (UFMG)

Dança e(m) Cultura poéticas populares, tradicionais, folclóricas, étnicas e outros
atravessamentos

Resumo: O Projeto de Extensão Escola de Dança e Ritmo Sarandeiros completou 40 anos de existência em 2020. Assim, com o objetivo de entender se o trabalho de extensão oferecido pelo grupo impactou na vida acadêmica, profissional e artística dos seus ex-integrantes, nós bolsistas, elaboramos uma pesquisa durante a pandemia. O instrumento metodológico utilizado foi o formulário "Google Docs" dividido em seções com questões abertas e de múltipla escolha sobre o Ingresso e Egresso no grupo Sarandeiros. A partir desse questionário, buscamos responder: "qual o perfil do egresso do grupo?" e "que impactos a presença nas atividades do grupo trouxe para a vida dos ex-integrantes?". Obtivemos 53 respostas dos sujeitos de pesquisa, que foram tabuladas e interpretadas. Na questão aberta solicitamos que os ex-integrantes escrevessem depoimentos sobre qual a importância em ter participado do grupo Sarandeiros na sua vida acadêmica, artística e profissional. O desenvolvimento desta pesquisa contribui para o entendimento sobre como a história construída pelo grupo deixa marcas significativas na vida de seus integrantes, já que eles procuram estar sempre envolvidos na contínua construção dessa história, através de suas opções profissionais e pela sua participação ativa na produção das lives e vídeos neste período.

Palavras-chave: PROJETO DE EXTENSÃO. DANÇA. CULTURA

Abstract: The Extension Project School of Dance and Rhythm Sarandeiros completed 40 years of existence in 2020. So, in order to understand whether the extension work offered by the group impacted on the academic, professional and artistic life of egress dancers, we scholars, developed a research during the pandemic. The methodological instrument used was the form "Google Docs" divided into sections with open and multiple-choice questions about the Ingress and Egress in the Sarandeiros group. From this questionnaire, we try to answer: "what is the profile of the graduate of the group?" and "what impacts did the presence of the group's activities bring to the lives of egress members?". We obtained 53 answers from the research subjects, which were tabulated and interpreted. In the open question, we asked the egress members to write statements about the importance of having participated in the Sarandeiros group in their professionals, personal and artistic life. The development of this research contributes to the understanding of how the history built by the group leaves significant marks in their lives, since they seek to be always involved in the continuous construction of this story, through their professional options and by their active participation in the production of lives and videos in this period.

Keywords: EXTENSION PROJECT. DANCE. CULTURE

3344

1 Introdução

O Projeto de Extensão Escola de Dança e Ritmo Sarandeiros foi desenvolvido desde 1998 no SIEX BRASIL e passou a ser registrado no novo SIEX em 2006. Esse buscou ampliar a ação extensionista com o desenvolvimento de atividades relacionadas ao ensino e a pesquisa acadêmica da UFMG, acreditando no potencial transformador e formador que os projetos de extensão agregam na formação dos graduandos, pois eles “têm a oportunidade de aprofundar e de construir novos conhecimentos necessários para o trabalho com a dança”. (KLEINUBING, N. D., & DAL-CIN, J, 2020, p 9).

No entanto, devido a pandemia do novo coronavírus, chamado Sars-Cov-2, e a necessidade de realizar quarentena e isolamento social, as atividades do projeto foram paralisadas e o grupo teve que se reinventar para continuar dançando e pesquisando. Apesar das vivências e aprendizados construídos nos encontros presenciais serem insubstituíveis, a utilização de ações remotas de caráter temporário se mostrou uma alternativa pertinente para a continuidade extensionista e para manter os projetos ativos (FERRARI et al, 2020).

Dessa forma, o Sarandeiros manteve os ensaios de forma virtual e iniciou um grupo de estudos com os Bolsistas do Projeto de Extensão. Com isso, os bolsistas intensificaram as movimentações nas redes sociais, participando de ações e projetos online como o Movimento Belimbeleza¹, Dançando em Casa², Saranlives³, Dançando na EEFFTO, 40 anos de História⁴, e Narrativas de Professores⁵.

O presente trabalho ocorreu devido a paralisação na produção de um espetáculo com os ex-integrantes em comemoração aos 40 anos de História. A partir de um grupo de *whatsapp* em que os ex-integrantes interagiam e produziram

¹ O movimento Belimbeleza, foi uma iniciativa criada pelo pró reitoria de assuntos estudantis da UFMG para incentivar a comunidade acadêmica a compartilhar suas produções artísticas e culturais de forma online.

² Dançando em casa foi uma ação realizada pelos dançarinos do grupo de dança Sarandeiros, onde os integrantes realizaram vídeos em suas casas de coreografias do grupo para divulgação na plataforma do Instagram

³ Saranlives foram lives realizadas no Instagram pelos dançarinos do grupo Sarandeiros com objetivo de promover a interação e aproximação com público dessa plataforma.

⁴ Pesquisa realizada para identificar quais impactos a participação no Grupo de Sarandeiros trouxe para vida de seus ex-integrantes e qual perfil desse grupo.

⁵ Depoimentos e relatos gravados de professores dançarinos do Sarandeiros sobre a relação do grupo e sua relevância em suas vidas e atuações

vídeos para serem postados no “Dançando em Casa”, surge o questionamento sobre qual seria o perfil do egresso do Grupo Sarandeiros e que impactos a presença nas atividades do grupo trouxe para as vidas dos ex-integrantes.

2 Metodologia

Devido a necessidade em analisar de que forma o trabalho de extensão oferecido pelo grupo impactou e auxiliou a vida acadêmica, profissional e artística dos seus ex-integrantes, o presente estudo, por meio de um questionário, desenvolveu uma pesquisa qualitativa de caráter descritivo e buscou compreender esses aspectos (ANDRÉ, 2009). Os bolsistas⁶, a partir de reuniões virtuais, construíram questões para o questionário⁷. Este instrumento metodológico é um procedimento técnico que necessita de cautela em relação a “constatação de sua eficácia para verificação dos objetivos; determinação da forma e do conteúdo das questões; quantidade e ordenação das questões; construção das alternativas; apresentação do questionário e pré-teste do questionário” (GIL, 1999, p.121)

O formulário foi enviado para os ex-integrantes do grupo e as respostas e suas análises foram resguardadas pelos parâmetros éticos que envolvem as pesquisas na UFMG, de anonimato e confidencialidade. Ele foi dividido em três seções mescladas em questões abertas e de múltipla escolha, sendo elas: Identificação dos Participantes, Ingresso no Sarandeiros e Egresso do Sarandeiros.

Posteriormente ao envio do formulário, obtivemos 53 respostas dos ex-integrantes. Ao mensurar os dados foi apurado, na seção de Identificação, que o grupo era composto por 52,9% dos ex-integrantes do gênero feminino e 47,1% do gênero masculino. Não houve uma disparidade entre a quantidade de homens e mulheres, apenas 5,8%. Encontramos também que a faixa etária do grupo é de 28 a 47 anos, sendo que a maioria é de 1980 e de 1982.

Em relação às áreas profissionais dos ex-integrantes (Fig.1) pode-se perceber uma grande variedade. Como esperado, houve uma quantidade maior de professores de Educação Física (34,7%) e Professores de Dança (14,3%). Tal fato

⁶ Os bolsistas que integram o grupo de pesquisa do Projeto de Extensão Escola de Dança e Ritmo Sarandeiros são: Bruno Balduino, Júlia Braga Nascimento, Raquel Ribeiro Mendes e Tays Natália.

⁷ O formulário pode ser acessado no link: <https://forms.gle/zy1EvZf2yprZ5Fw26>.

pode ser observado, já que o grupo se situa na Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional da UFMG.

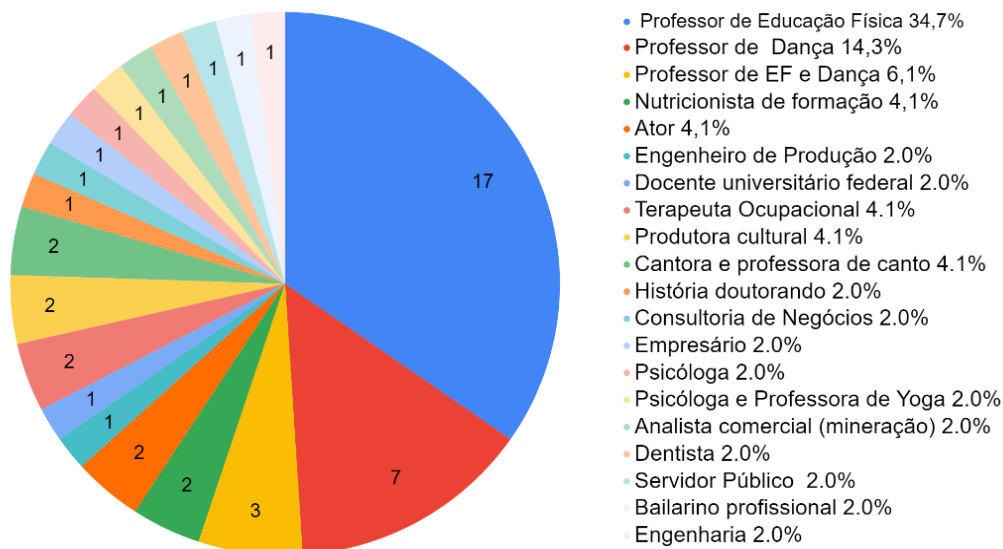


Fig.1:Qual área profissional atua atualmente? Fonte:Elaboração Própria

Além disso, como apresentado na Fig.2, 50,9% acreditam que o trabalho oferecido pelo Sarandeiros influenciou na vida profissional dos mesmos, enquanto 43,4% responderam parcialmente e 5,7% acham que não houve nenhuma influência.

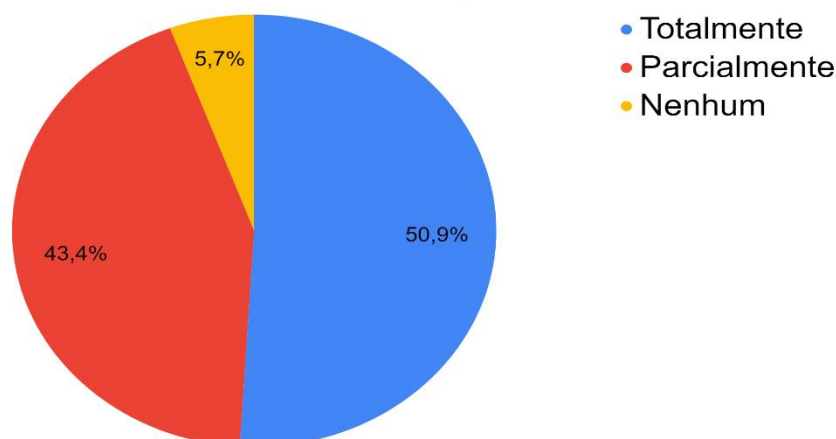


Fig.2:De que forma o trabalho oferecido pelo Grupo Sarandeiros influenciou na vida profissional? Fonte:Elaboração Própria

Esse resultado pode ser devido ao grande tempo que essas pessoas dançaram no grupo, grande parte esteve durante 7 a 8 anos (21,6%) ou a 9 anos ou mais (31,4%). Tal influência é ainda mais evidenciada através dos depoimentos realizados no final do questionário pelos ex-integrantes:

“O Sarandeiros foi um suporte muito importante na minha vida acadêmica, tornando-se meu lugar de maior pertencimento dentro da universidade. Foi crucial na minha graduação, já que nenhuma disciplina pôde me ensinar tão enfaticamente sobre a ética da diversidade e sobre ser fundamental conhecer os contextos de vida. Me ensinou a realmente amar a diversidade e perceber que é preciso me posicionar pessoal, profissional e politicamente para que ela exista. A passagem pelo grupo foi fundamental para o trabalho que realizo como Terapeuta Ocupacional na área da Saúde Mental, me despertando um senso crítico a partir da percepção do contexto em jogo. Meu raciocínio clínico é em grande parte guiado pela dança, ainda que eu esteja atendendo uma emergência. E, por fim, as danças populares brasileiras também são minhas ferramentas clínicas e políticas de subjetivação e afetação.”

“Despertou meu interesse e ampliou minhas perspectivas sobre cultura popular, tradições culturais brasileiras, dinâmicas de tradição e mudança nas/das culturas, e aspectos culturais, antropológicos e filosóficos da dança. Esses temas estiveram presentes em trabalhos acadêmicos desenvolvidos na minha graduação e contribuíram para minha atuação como mediadora no setor educativo de museus municipais de BH, bem como para cursos livre e disciplinas de graduação lecionados dentro do campo da História da Arte. Durante minha participação no grupo, atuei ainda profissionalmente como professora de danças populares em algumas ocasiões.”

A segunda seção do questionário buscou compreender como foi o ingresso dos ex-integrantes, ou seja, do momento de encontro ao grupo, além das motivações para permanecer e a influência na vida artística. Por meio dos dados, foi encontrado que a maior parte das pessoas ingressou pelas aulas de dança ou folclore (cursos de Educação Física ou Dança/ UFMG) (35,8%), pela UFMG (32,1%) e pela indicação de amigos (22,6%). Portanto, o que as motivou a entrar foi principalmente a prática da dança (67,9 %), possibilidades artísticas (64,2%) e o conhecimento sobre a cultura brasileira (52,8%). Ademais, a motivação em permanecer era devido a participação de espetáculos de dança (79,2%), aquisição de novas amizades (67,9%) e principalmente, pela possibilidade de participação em viagens (64,2%).

Com relação a influência do Sarandeiros sobre a vida artística dos seus participantes, averiguamos que os ex-integrantes possuíam parcialmente (67,9%) ou nenhum (28,3%) conhecimento sobre as manifestações da cultura brasileira antes de ingressar no grupo.

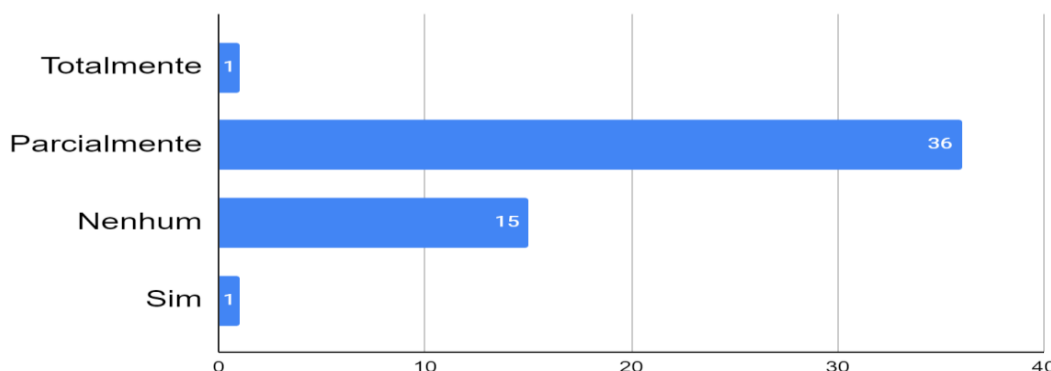


Fig.3: Você já tinha algum conhecimento sobre as manifestações tradicionais da cultura brasileira? Fonte:Elaboração Própria

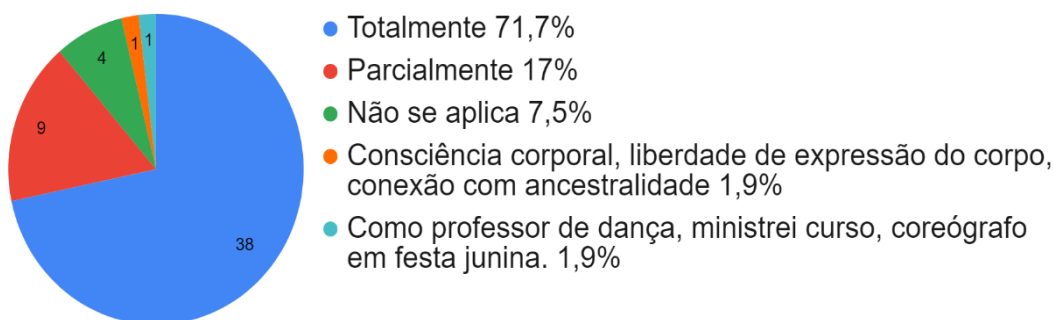


Fig.4: De que forma os conhecimentos adquiridos no Sarandeiros influenciaram na sua vida Artística? Fonte:Elaboração Própria

Entretanto, com o ingresso no grupo, 71,7% dos participantes responderam que concordam totalmente que os conhecimentos adquiridos no Sarandeiros influenciam de forma significativa as suas vidas artísticas, o que é também verificado através de outros depoimentos dos ex-integrantes do grupo:

“O Sarandeiros me conectou com o Brasil, em termos de culturas populares e manifestações folclóricas, ao mesmo tempo em que contribuiu para o desenvolvimento de uma consciência corporal, que considera a versatilidade de identidades e de corpos refletida na diversidade do povo brasileiro. Mesmo considerando todos os recortes que possam ser feitos, eu acredito que exista um espírito que transpassa e perpassa todas as culturas semeadas nessas terras. Fui apresentado a esse espírito durante o período que estive no Sarandeiros e, sem dúvidas, faz parte de tudo que sou/estou. Pois além de contribuir para a técnica que utilizo ao escrever com meu corpo, está presente também na forma que sinto possibilidades de arte, na maneira que penso em pesquisa acadêmica e no meu olhar para formas de trabalhos no meio da dança.”

“Na artística,fui muito feliz e hj sou atleta de pole dance da vertente esportiva, participo de campeonato. O primeiro ano que participei de uma competição, fiz uma coreografia de frevo e foi sucesso! 2º Lugar no

campeonato Brasileiro e 1º lugar no latino americano. Ainda tenho vontade de fazer o boibumba e Yemanjá em alguma apresentação ou competição. Meus anos como integrante do grupo foram de muita felicidade, tenho muito orgulho de ter sido parte, e de ter representado nossa cultura!”

Na última seção do questionário, compreendemos melhor quais foram as perspectivas em relação à trajetória que os sujeitos construíram dentro dessa manifestação artística após o egresso. Assim, ainda em relação a influência artística, aferimos que hoje eles têm um novo olhar sobre as danças brasileiras, em razão de que 98,1% concordaram totalmente sobre essa nova visão.

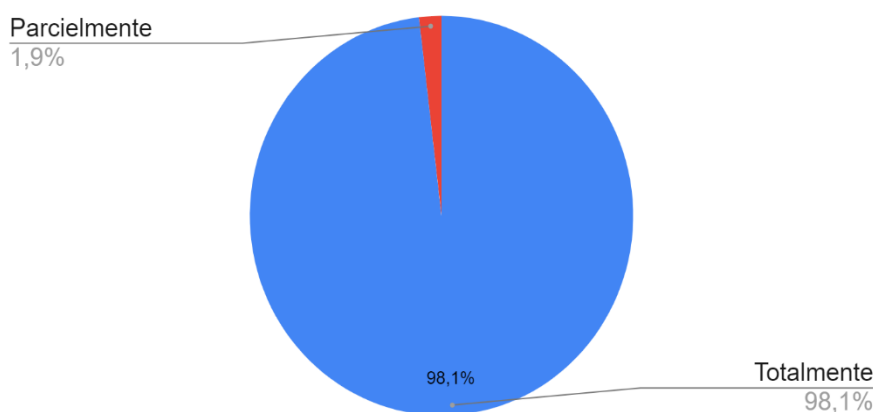


Fig. 5: O conhecimento adquirido com a sua participação no Sarandeiros trouxe um novo olhar sobre as danças do Brasil? Fonte:Elaboração Própria

Bem como 100% deles veem a importância do trabalho feito pelo Sarandeiros, para a presença dos saberes populares advindos de festas e danças nas escolas, já que muitas vezes esses são negados:

Nesse sentido, o trabalho com a dança poderá preencher uma lacuna existente nos estudos sobre o folclore nas escolas, onde é raramente discutido. Talvez tal discussão tenha sido esquecida nos currículos escolares por se tratar de assunto hermeticamente fechado, costurado dentro de padrões de pesquisas que visam ao “resgate” e ao aproveitamento do folclore com a finalidade de demonstrar o passado. (CÔRTEZ, 2013, p 48).

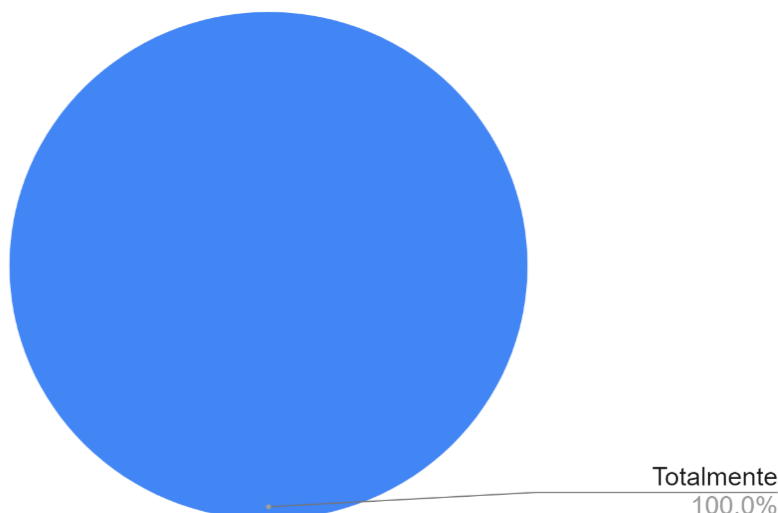


Fig.6: Você acredita na importância do trabalho com a dança do Sarandeiros para estudos sobre o folclore nas escolas, ou seja, a escolarização dos saberes populares advindos das festas e das danças? Fonte:Elaboração Própria

“Aprender, conhecer, debater, apresentar e usufruir da cultura popular brasileira, construindo práticas pedagógicas dentro do contexto da educação física escolar...Além disso, permitiu estudar mais profundamente as diversas manifestações artísticas da cultura popular brasileira, elaborando coreografias e apresentando em varios palcos e teatros de Minas e de outros estados brasileiros.”

3 Conclusão

A participação no Grupo Sarandeiros, nos relatos supracitados, proporciona além de experiências sobre as danças e a cultura do Brasil, uma oportunidade de reverberar essas vivências em diversas áreas da vida dos dançarinos. Portanto, esse estudo demonstra que a presença no Grupo promove impactos positivos nas experiências profissionais, pessoais e em seu âmbito artístico nas trajetórias de seus ex-integrantes. Visto que, as escolhas profissionais, produções artísticas e envolvimento contínuo com as artes perpassam por esse encontro com o Grupo Sarandeiros.

Assim, conectar com as experiências dos ex-integrantes do grupo que hoje são professores de Educação Física é significativo para nós graduandas, professoras em constante formação, pois de certa forma nos inspiramos e também desejamos trilhar e ressignificar essa trajetória repleta de raízes culturais.

Júlia Braga Nascimento
UFMG

juliabn98@hotmail.com

Estudante do curso de Educação Física (Licenciatura) pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Atualmente é membro do grupo de pesquisa Edudança, profissional da dança do grupo Sarandeiros (UFMG) e bolsista do Projeto de Extensão Escola de Dança e Ritmos Sarandeiros - UFMG. Participou como bolsista do PIBID Educação Física-UFMG.

Gustavo Pereira Côrtes
UFMG

sarandeiros@gmail.com

Graduado em Educação Física (UFMG/2005) e Fisioterapia (Ciências Médicas/1999). Bailarino e coreógrafo profissional especializado em Danças Brasileiras desde 1999. Mestre em Educação, na linha de pesquisa em Sociologia da Educação, pela Faculdade de Educação da UFMG. Doutor em Artes, linha de pesquisa Artes da Cena, pela UNICAMP Dados curriculares

Palloma Pereira Santos
UFMG

Pallomasantos.ef@gmail.com

Estudante do curso de Educação Física Bacharelado pela UFMG, membro do grupo de pesquisa Edudança, bolsista do projeto de extensão Escola de danças e Ritmos Sarandeiros na UFMG. Profissional da dança atuante no grupo Sarandeiros da UFMG. Membro voluntária do projeto de extensão Sports Stars Brasil UFMG. Formada em Educação Física Licenciatura na (UFMG/2019).

Referências

ANDRÉ, Marli Eliza Dalmazo Afonso de. Etnografia da prática escolar. 18. Ed. **Campinas, SP: Papyrus**, 2004.

CÔRTEZ, Gustavo Pereira. "A tradução da tradição nos processos de criação em Danças Brasileiras: a experiência do Grupo Sarandeiros, de Belo Horizonte." (2013).

Ferrari, J. M. L. ., Bartholo, B. R., Santana, M. I. T., & Coelho, H. C. (2020). Desafios e possibilidades da extensão universitária diante do COVID-19: análise do projeto "Construindo Lugares de Urbanidade Metropolitana". **Revista Científica Foz**, 3(1), 24. Disponível em: <<https://revista.ivc.br/index.php/revistafoz/article/view/177>> Acesso em: 10 de Janeiro 2021

GIL, Antônio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 1999. _____. **Projetos de pesquisa**. 3. ed. São Paulo: Atlas, 1996

KLEINUBING, Neusa Dendena; DAL-CIN, Jamile. Formação inicial em Educação Física e a construção de saberes em dança: relações com a extensão universitária. **Motrivivência**, v. 32, n. 62, p. 01-16, 2020.

A gramática do samba-de-gafieira: Um mapa visual de sequências de movimentos nas danças de salão

Luiz Naveda (UEMG)
Bruno César Moreira (UEMG)

Dança e(m) Cultura poéticas populares, tradicionais, folclóricas, étnicas e outros
atravessamentos

Resumo: Neste trabalho apresentamos uma metodologia para a observação de gramáticas de passos de dança, coletados a partir de um caso de improvisações de samba-de-gafieira. As observações tomam a forma de visualizações realizadas a partir da rede de passos coletada, utilizando anotações de vídeo auxiliada por computador. Os resultados revelam uma gramática coreográfica atrelada a sequências específicas de movimentos e hierarquias entre passos e música. O trabalho apresenta evidências de algumas relações importantes que ajudam a definir estruturas gramaticais no contexto do samba de gafieira. A discussão contribui para a compreensão de relações tácitas entre as danças e as características estruturais e temporais da cultura musical e coreográfica do samba.

Palavras-chave: samba-de-gafieira, anotação, vídeo, gramática

Abstract: In this paper we present a methodology for the observation of grammars of dance steps, which are collected from a case study of samba-de-gafieira improvisations. The observations take the form of visualizations of the network of steps collected using computer-aided video annotations. The results reveal a choreographic grammar tied to specific movement sequences and hierarchies between steps and music. The paper provides evidence of important relationships that help define grammatical structures in the context of samba-de-gafieira. The discussion contributes to the understanding of tacit relationships between dances and the structural/temporal characteristics of music and dance, in the case samba culture.

Keywords: samba-de-gafieira, annotation, video, grammar

1. As gramáticas latentes das danças de salão

As danças de salão representam um repositório rico de gramáticas não-faladas, ou não-verbais, onde as unidades de significado transitam pela concretude do corpo em movimento e a extensa malha de significado e subjetividades que as danças imprimem nas sociedades. Estas gramáticas são compostas de unidades de significado codificadas em padrões recorrentes de movimentos do corpo, comumente delineados pelo conceito de “passo”, no contexto da dança de salão.

3353

Estes “passos” que reúnem sequências de movimentos, relações entre movimento e música, entre dançarinos, suas hierarquias temporais e de estruturas do espaço de baile.

Ainda que apresentem um objeto completamente distinto das gramáticas estudadas pela linguística tradicional, as gramáticas na dança podem ser pensadas como sequências de movimento também limitadas por elementos da cultura. Nas danças de salão, esses arranjos culturais se traduzem paisagens cognitivas complexas: relações de movimento, sons, imagens, circundadas por um contexto social específico particular, que orientam as danças para um delineamento específico. Frequentemente, esse enquadramento cultural é desenhado dentro de sistemas socioeconômicos, rituais ou tradicionais onde estilo de dança cresce de maneira sustentável, embora haja inovação e transformação. Em algumas culturas, as recorrências desses estilos passam a ser perpetuadas por modelos específicos de pedagogias coreográficas (HOERBURGER, 1968).

Nestes contextos, e em especial nos contextos onde emergem pedagogias ou diálogos interculturais, a necessidade de comunicação na dança parece induzir a expansão do vocabulário de padrões de movimento para um vocabulário de rótulos que são explicitamente atrelados a unidades de movimento (passos, poses, sequências). Esses rótulos podem satisfazer uma necessidade analítica, mnemônica e denotativa de “falar do movimento” e se apresenta por nomes de passos, transições, sequências e referências interativas entre bailarinos, entre dança e música, entre dança e espaço, entre outros. Hoerburger (1968) chamou este estágio ou regime histórico das danças de “segunda existência da dança” (tomando uma visão folclorista da dança na metade do séc. XX). Neste regime, a dança não é mais parte integral da comunidade, mas sim uma ocupação do tempo de entretenimento ou hobby, separada do ritual ou vivência da sua primeira existência. Paradoxalmente, enquanto na primeira existência da dança os elementos da dança não são imutáveis, na segunda existência estes elementos são fixados e as variações destas fórmulas são superficiais (HOERBURGER, 1968). Exemplos bem disseminados dessas gramáticas de movimento atreladas à rótulos verbais incluem as terminologias de vocabulários de danças com pedagogias mais formalizadas como o ballet (e.g. *Barre*, *Plié*, *Pas de Deux*) ou as chamadas verbais para os passos da salsa *Rueda de Casino*, onde o *cantante* declara a próxima sequência de movimento durante a performance (MARTINEZ, 2012).

3354

A semântica coreográfica atrelada ao texto de rótulos ou nomes de passos facilita o trabalho de investigação dessa gramática dos estilos de dança porque ela já representa o resultado de um processo de formalização de relações movimento, e já denota uma hierarquia de importância e compartilhamento semântico na dança. Em outras palavras, a identificação de passos, poses e movimentos por meio de rótulos em uma cultura denuncia várias estruturas: a necessidade e importância de determinados passos no contexto, a construção de um vocabulário que permita a operação e comunicação desse vocabulário em aulas e performance, as relações dos elementos coreográficos com elementos externos ou metáforas. Isto acontece em detrimento de um distanciamento ético, um corte na experiência cultural, através da fixação de passos e rotulações (como apresentado por HOERBURGER, 1968). Entretanto, assim como um glossário ou dicionário não representa as articulações de significado de uma língua falada, os nomes dos passos não são suficientes para estabelecer as possibilidades de relações, funções e hierarquias entre os movimentos. Como visualizar este mapa de relações em uma narrativa temporal como a dança que não é diretamente análoga a estruturas linguísticas?

Neste trabalho exploramos a visualização das relações entre essa estrutura coreográfica definida como passos na busca de conformações ou recorrências de padrões que indiquem funções e estruturas específicas do samba-de-gafieira.

O contexto do samba-de-gafieira e as gramáticas coreográficas

Embora o termo gafieira possa indicar o ambiente de salão ou baile, o samba-de-gafieira como estilo de dança é considerado uma “dança a dois” (SÃO JOSÉ, 2005; SPIELMANN, 2017). O samba-de-gafieira está conectado à matriz cultural do samba carioca, que por sua vez parece herdar elementos de danças urbanas e rurais como o maxixe, o samba de umbigada, e talvez o lundu (NAVEDA, 2011; SANDRONI, 2001; SÃO JOSÉ, 2005). Como tal, o samba-de-gafieira traz consigo elementos que anunciam identidade culturais que normalmente estão mudas ou invisíveis nos estudos culturais (DESMOND, 1994), e sua performance exhibe elementos de individualidade característicos das culturas com elementos expressivos que demandam participação (como o conceito de discrepância

3355

participatória em KEIL, 1987). Estudos como Lacerda (2011) e Seelaender (2013), além de estudos dos próprios autores como Naveda (2011) ou Naveda e Leman (2013) apresentam exemplos de trabalhos recentes que tomam propostas de análise de dança a partir de base em dados de estruturas coreográficas e musicais.

A investigação sobre o paralelo entre as gramáticas coreográficas e a linguística têm vários precedentes. Na década de 1970, Kaeppler (1972, 1978) já havia proposto analogias entre estruturas linguísticas e coreográficas onde conceitos como fonemas, morfemas e palavras seria análogos à estruturas coreográficas denominadas *kineme*, *morphokine*, e *motif*, respectivamente. Em uma série de estudos pioneiros, Egil Bakka (1991) explora a ideia de estrutura do estilo e dialeto, tomando como base danças antigas da Noruega. Em outro estudo, Bakka (1991) propõe a utilização de computadores para resolver problemas de catalogação de estilos de dança. Neste sentido, Stuart e Bradley (1998) utilizaram computadores para estabelecer uma gramática de dança com base em dados de movimento de balé clássico. Leman e Naveda (2010) se utilizam da geometria de gestos repetitivos do estilo samba-no-pé para estabelecer quadros de referência sobre os padrões básicos dos movimentos da dança em relação à música. Aprofundamentos das relações da dança com a música foram abordados em diversas áreas como as ciências cognitivas (BLÄSING *et al.*, 2010; BROWN; MARTINEZ; PARSONS, 2006; LEMAN, 2007), os estudos culturais (DESMOND, 1994) e mesmo as tecnologias de interação e informação musical (NAVEDA *et al.*, 2016). Neste trabalho nos concentramos em uma análise de origem qualitativa que se utiliza da estatística visual da área de informação visual para encontrar estruturas no conjunto de dados.

Infelizmente, a tradição metodológica tem criado uma oposição política pouco eficiente que opõe os estudos culturais com áreas de estudo das ciências de dados, cognição e outras áreas dentro das ciências exatas. Este estudo trabalha dentro dessa fronteira pouco explorada que se utiliza das relações entre dados qualitativos e quantitativos e elementos do campo das humanidades digitais para uma compreensão mais aprofundada das redes de significados da cultura da dança. Nas próximas seções apresentaremos uma descrição dos métodos utilizados para capturar e analisar os dados de dança e os resultados obtidos.

2. Metodologia

Neste trabalho, a metodologia permite a elaboração um mapa visual de hierarquias entre os passos do samba-de-gafieira, coletados em improvisações de dança. Estes mapas tentam expressar visualmente como as relações entre passos dança de salão se estruturam como gramáticas dentro do contexto de algumas performances de professores de samba de gafieira. A metodologia consistiu na a) gravação de sequências de performances de dança, na b) anotação das categorias dos passos nas sequências de vídeo e no c) processamento das sequências de passos em um processo de visualização de dados. Embora estas três etapas envolvam tecnologias de gravação, anotação e processamento de vídeo e dados, elas envolvem procedimentos simples, facilitados por ferramentas computacionais, como descrito a seguir.

a) Gravação de sequências de danças

Foram gravadas em vídeo 4 sequências de improvisação de samba de gafieira apresentadas em um sistema de som. Nas quatro fases os bailarinos tiveram a liberdade de dançar livremente (improvisação) dentro do espaço demarcado de 3x3 metros. Cada sequência foi dançada sobre uma trilha sonora composta e sequenciada pelos autores que apresentava variações musicais planejadas. A escolha por uma trilha sonora original assegurou que os bailarinos não executassem sequências coreografadas anteriormente, permitindo um fluxo de improvisação menos dependente do repertório conhecido. Neste trabalho nos concentraremos nas estruturas de passos sem levar em conta as relações com as variações na música.

b) Anotação das categorias dos passos

A partir dos vídeos gravados foram realizadas anotações manuais auxiliadas pelas funções do software ELAN, exemplificadas na Figura 1. Esse procedimento que permitiu a anotação detalhada dos tempos inicial e final de cada passo, sua duração e sua categoria/nome. As anotações foram realizadas pelos autores com base em experiência prévia com o estilo e com base em coleções de nomes e descrições de passos encontradas em referências bibliográficas e

vídeo gráficas. A Tabela 1 mostra como a mesma sequência foi processada para visualização de dados.

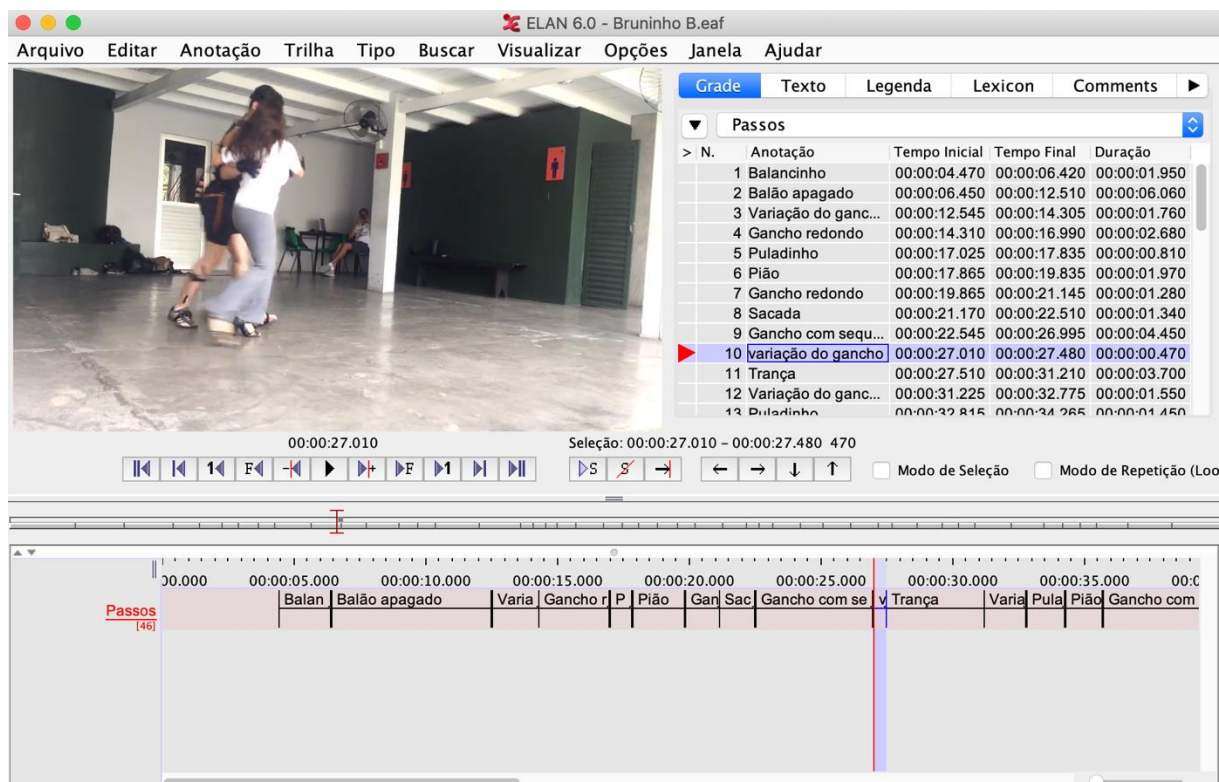


Figura 1: Tela do software ELAN demonstrando a anotação da performance 2 dos bailarinos. Cada passo é segmentado manualmente na sequência de vídeo. Para cada segmentação é atribuído um rótulo com base nos nomes de passos utilizados no contexto do samba de gafieira.

c) Processamento de dados e visualizações

As anotações realizadas no software Elan foram exportadas para tabelas que apresentam o tempo inicial, tempo final, duração e anotação de cada passo. Essas tabelas foram processadas para indicar os passos subsequentes de cada passo realizado na sequência, como descrito na tabela 1, abaixo. Este conjunto de dados permitem a verificação de uma série de qualidades ou descritores dos passos, como tempo gasto em cada passo, as sequências mais recorrentes, a estrutura de passos no tempo e as relações entre passos e as sequências musicais.

Tempo Inicial - msec	Tempo Final - msec	Duração - msec	Passos	Subsequente 1	Subsequente 2
11309	13259	1950	Balancinho	Balão apagado	Variação do gancho
13289	19349	6060	Balão apagado	Variação do gancho	Gancho redondo
19384	21144	1760	Variação do gancho	Gancho redondo	Puladinho
21149	23829	2680	Gancho redondo	Puladinho	Pião

Tabela 1: Exemplo de construção das tabelas de dados de anotação

Após este processamento e da concatenação de todas as sequências de danças e passos os dados foram processados para visualização pelo serviço RawGraphs¹. O serviço permite que o conjunto de dados seja explorado em vários tipos de visualização, que formarão os resultados apresentados nas próximas seções. Detalhes das visualizações serão indicadas em cada gráfico.

Universo de estudo

Foram selecionados 2 participantes, bailarinos profissionais com mais de 7 anos de experiência em dança de salão, incluindo a modalidade de samba-de-gafieira. Este estudo de 2 casos, produziu uma quantidade de passos gravados e anotados (252 passos) suficientes para representar um conjunto de observações e estratégias que refletem a atuação e performance criativa de bailarinos profissionais em relação à música.

3. Resultados

A Figura 2 apresenta os resultados de árvores de sequências de todos os passos presentes nas gravações. Esse tipo de visualização se apresenta em forma de uma árvore que mostra as possibilidades de sequências a partir de um tipo de passo. Ou seja, a partir dos dados de anotação, o processamento realizado pelo serviço RawGraphs analisa que tipos de passos se seguem, formado uma árvore de possibilidades de sequências. Essa árvore apresenta todas as possibilidades de 3 passos em sequência. Por exemplo, a Figura 2 indica que para todas as sequências anotadas o passo *Balão* foi seguindo por uma sequência de *Gancho-Gancho* ou pela sequência *Caminhada-Puladinho*.

¹ "Introduction to RAWGraphs", by RAWGraphs Team. Licensed under CC BY-NC-SA 4.0. Accessed: Nov 26, 2018, from <https://rawgraphs.io/learning/introduction-to-rawgraphs/>

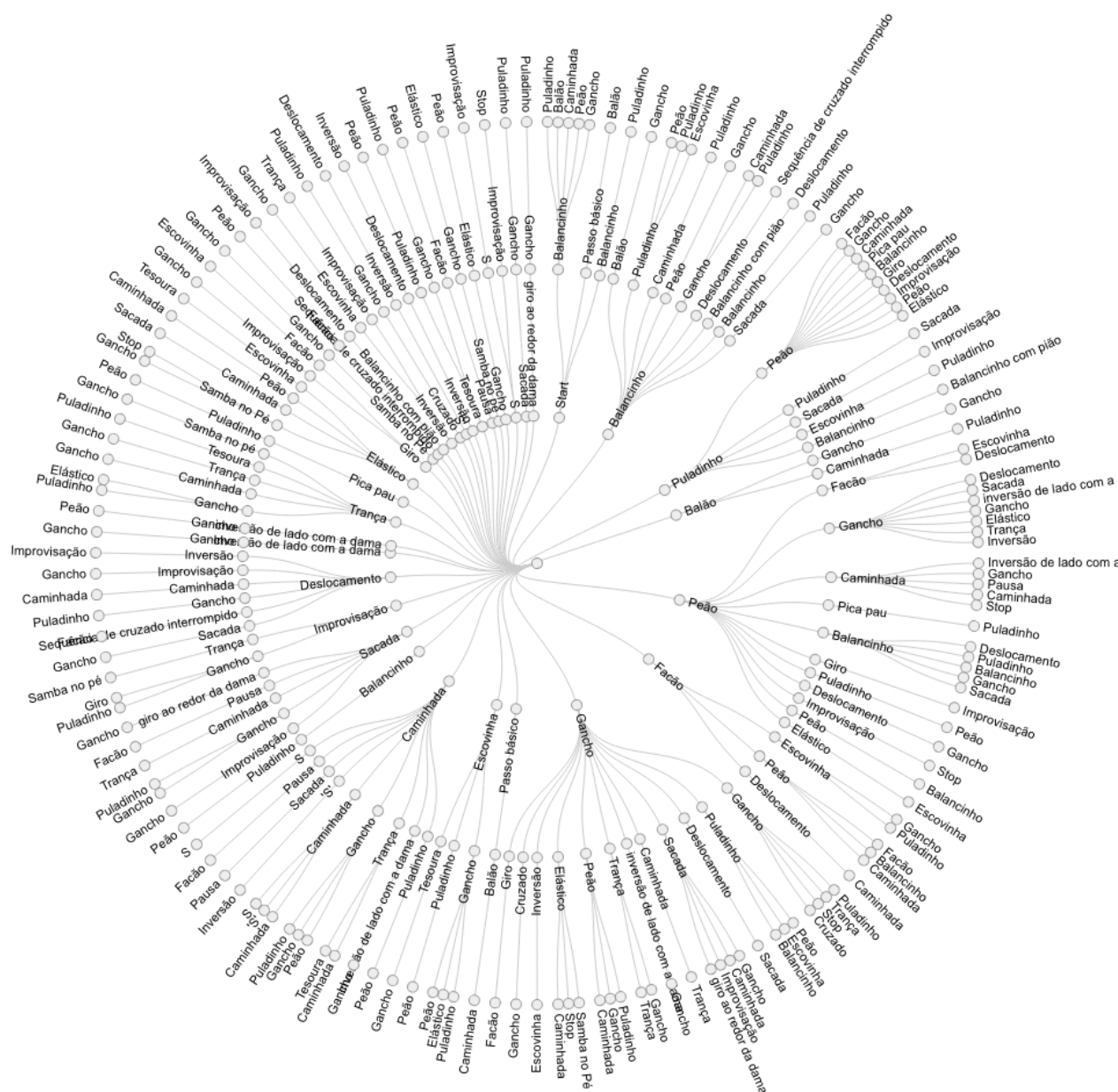


Figura 2: A árvore de passos acima representa a concatenação de passos em uma sequência de três passos para todo o conjunto de dados. Por exemplo, se observarmos o passo “balão” (à direita do gráfico) podemos indicar que depois do balão se seguiram um “gancho” seguido de outro: gancho”, ou uma “caminhada” seguida de um “puladinho”.

O gráfico na Figura 2 demonstra como estruturas importantes nas categorias de passos surgem no âmbito das performances. Essas categorias se expressam pela existência (1) de passos que funcionam como nodos gerais que podem ser seguidos por muitos outros passos, e a existência de (2) passos que são seguidos por sequências mais limitadas. Por exemplo, passos como *Gancho*, *Balancinho*, *Peão*, *Puladinho* e *Caminhada* podem ser conectados com uma

3360

diversidade de passos, em contraste com o *Facão* e a *Escovinha*. Passos “nodos” podem funcionar como uma espécie de espera e marcar estruturas musicais mais homogêneas e sem expectativa. Outros passos como por exemplo a *Escovinha* possuem sequências mais limitadas e funcionam com expectativas mais bem definidas.

As relações desta gramática, desenvolvida a partir de possibilidades de sequenciamento de passos, podem ficar mais evidente no gráfico da Figura 3, que demonstra o fluxo e hierarquia entre passos está também refletido na recorrência de passos (largura das faixas) e na sequência (para onde os gráficos fluem). Veja que os passos *Gancho*, *Peão*, *Caminhada*, *Puladinho*, *Balancinho* e *Trança* tomam uma duração significativa nas performances. Passos como o *gancho* são repetidos ou se concatenam com o *Puladinho*. Passos como o *Puladinho* são seguidos quase exclusivamente por um *peão*. Isto confirma as funções diferentes da gramática coreográfica do samba de gafieira, onde passos diferentes têm 3361 sequenciamentos diferentes.

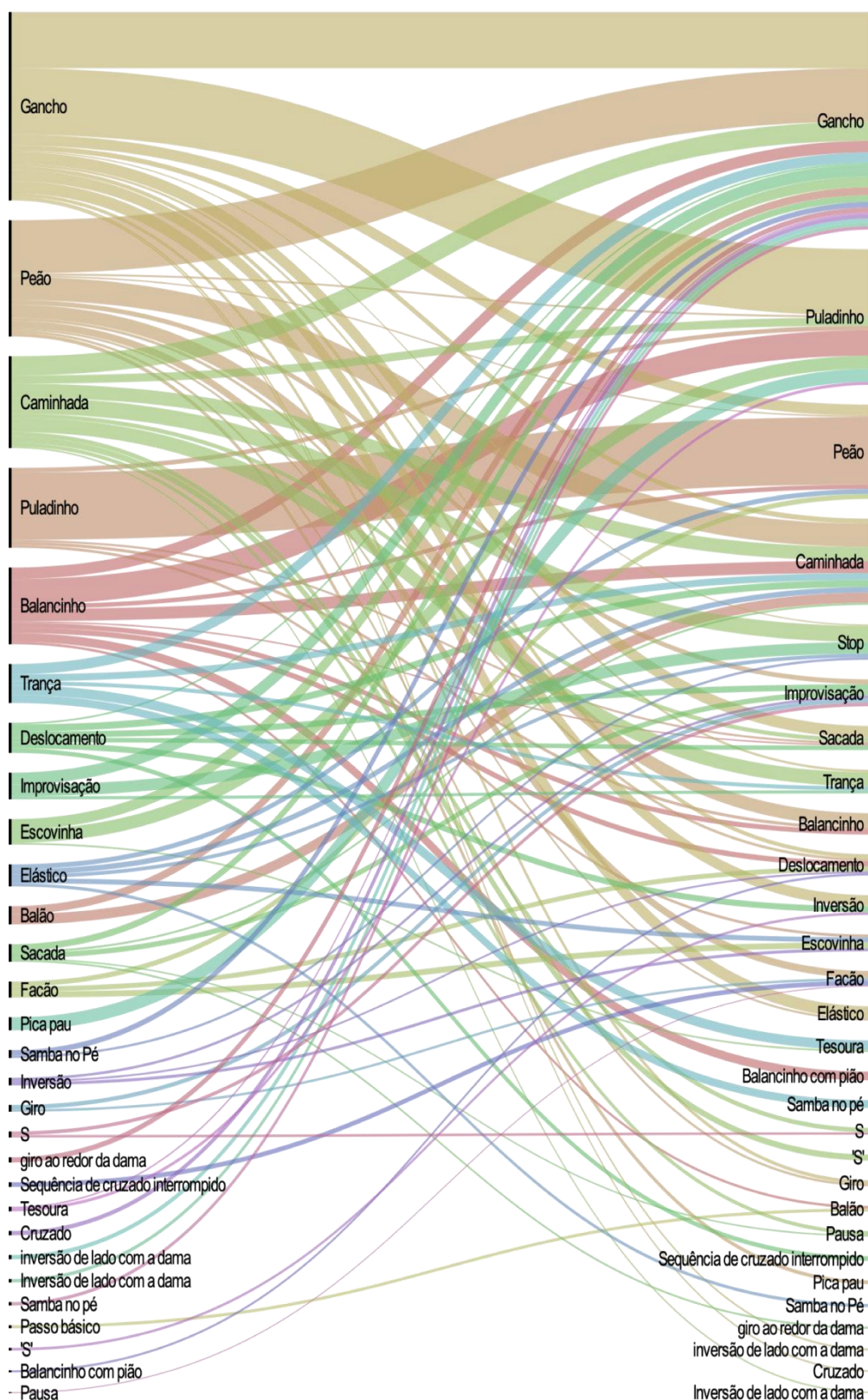


Figura 3: O gráfico acima representa as tendências das sequências de 2 passos (anterior e posterior). A largura dos fluxos de um passo ao outro representa a magnitude de recorrência dessa sequência no conjunto de dados. Por exemplo, podemos observar que uma parte significativa dos passos se concentrou no *Puladinho* que foi seguido quase que totalmente pelo passo *Peão*.

Embora a tarefa de estabelecer uma gramática para uma expressão coreográfica do samba como estilo seja inviável e até desnecessária, as visualizações demonstram que no contexto gravado há uma estrutura emergente que expõe hierarquias e funções diferentes. Esta estrutura não é aleatória e dispõem de hierarquias e elementos de denotam diferenças entre padrões de dança e se conectam com as metáforas latentes nos próprios rótulos de dança. Por exemplo, a metáfora de gancho, pode estar relacionada com o padrão cinemático da movimentação corporal, mas também denota a ideia de fechamento, captura da sequência para posterior condução à outra sequência. Esse “gancho” coreológico que captura a coreografia no curso da improvisação está claramente evidenciado nas amplas possibilidades de recondução para outros passos, disposta nas figuras 2 e 3.

A existência de uma metodologia estabelecida e estruturada neste artigo abre condições para a ampliação do universo do estudo para mais casos e dançarinos, incluindo uma análise da ampla disposição de vídeos e música presente nas mídias digitais. Outras possibilidades como a análise de movimentos do corpo e estudo dos passos pode aprofundar as análises sobre a coreografia tanto nas danças de salão quanto em danças de outras matrizes coreográficas, anotadas a partir de outras ontologias e organizações de movimento. Dada a importância das matrizes coreográficas nas culturas musicais, nas indústrias culturais e no fluxo simbólico e econômico da cultura, é necessário que tenhamos métodos mais diversificados para o mapeamento das formas de elaboração presentes no tecido da cultura de danças. Este trabalho demonstra uma possibilidade, dentre muitas outras, que surge do encontro amigável entre as dimensões qualitativas, quantitativas e informacionais da investigação sobre dança.

Agradecimentos

Os autores gostariam de agradecer aos profissionais que participaram das gravações e ao apoio das agências de fomento que suportam realização desta pesquisa, como parte de projetos correntes realizados no grupo de pesquisa Corpuslab (www.corpuslab.info). Esse trabalho é resultado de projetos de pesquisa apoiados pela FAPEMIG (CHE - APQ-02689-15) e CNPq (437219/2018-6).

Luiz Naveda
UEMG

luiznaveda@gmail.com

Luiz Naveda é graduado em Música (UEMG, 1999), mestre em Performance Musical (UFMG, 2002), doutor e pós-doutor em Ciências da Arte pela Universidade de Gent (2011). Como pesquisador tem se dedicado à análise do gesto musical e coreográfico, performance e computação musical, sistemas interativos. Atua também como artista independente, consultor e desenvolvedor na área de software e hardware para aplicações musicais e multimídia interativa.

Bruno César Moreira
UEMG

brunocesarmoreira0@gmail.com

Possui graduação em Música pela Universidade do Estado de Minas Gerais (2018). Atualmente é Coordenador do curso Técnico em Canto e Professor dos Cursos Técnicos em Canto, Instrumento Musical (Percussão/Bateria e Violão/Guitarra) e Artes Circenses - Centro Interescolar de Cultura Arte Linguagens e Tecnologias (CICALT). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Educação Musical

4. Referências

- BAKKA, E. The Computer as a Tool in Dance Research. *Yearbook for Traditional Music*, v. 23, p. 125–130, 1991.
- BAKKA, Egil. Dance Dialects: Traces of Local Development or of Processes of Diffusion. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 00004, v. 33, n. 1/4, p. 215–229, 1991. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/902445>>. Acesso em: 20 maio 2019.
- BLÄSING, B. et al. *The neurocognition of dance: Mind, movement and motor skills*. New York: Psychology Press, 2010.
- BROWN, S; MARTINEZ, M J; PARSONS, L M. The Neural Basis of Human Dance. *Cerebral Cortex*, v. 16, n. 8, p. 1157–1167, 2006.
- DESMOND, Jane. Embodying Difference: Issues in Dance and Cultural Studies. *Cultural Critique*, v. 26, p. 33–63, 1994.
- HOERBURGER, Felix. Once Again: On the Concept of “Folk Dance”. *Journal of the International Folk Music Council*, v. 20, p. 30–32, 1968. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/836068>>. Acesso em: 21 jun. 2021.
- KAEPLER, A L. Dance in anthropological perspective. *Annual Review of Anthropology*, v. 7, n. 1, p. 31–49, 1978.
- KAEPLER, A L. Method and Theory in Analyzing Dance Structure with an Analysis of Tongan Dance. *Ethnomusicology*, v. 16, n. 2, p. 173–217, 1972.
- KEIL, Charles. Participatory Discrepancies and the Power of Music. *Cultural Anthropology*, v. 2, n. 3, p. 275–283, ago. 1987. Disponível em: <<http://doi.wiley.com/10.1525/can.1987.2.3.02a00010>>. Acesso em: 18 mar. 2020.
- LACERDA, Rachelina Sinfrônio De. O bambear semiótico no samba: da canção ao salão. 2011.
- LEMAN, Marc. *Embodied Music Cognition and Mediation Technology*. Cambridge, MA: Mit Press, 2007.

3364

LEMAN, Marc; NAVEDA, Luiz. Basic Gestures as Spatiotemporal Reference Frames for Repetitive Dance/Music Patterns in Samba and Charleston. *Music Perception*, v. 28, n. 1, p. 71–91, 2010.

MARTINEZ, Brian. *¡Casinando! Identity, meaning, and the kinesthetic language of cuban casino dancing*. 2012. Master – Florida State University, Miami, 2012.

NAVEDA, Luiz. *Gesture in Samba: A cross-modal analysis of dance and music from the Afro-Brazilian culture*. 2011. PhD thesis – Ghent University, 2011.

NAVEDA, Luiz et al. Musical Meter, Rhythm and the Moving Body: Designing Methods for the Analysis of Unconstrained Body Movements. Lecture Notes in Computer Science, 2016, Cham. *Anais...* Cham: Springer International Publishing, 2016. p. 42–57. Disponível em: <http://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-319-46282-0_3>. Acesso em: 15 out. 2016.

NAVEDA, Luiz; LEMAN, Marc. Mapping idiomatic elements in the morphology of dance gestures: Meter, gender and cultural idiosyncrasies in the samba dance and music. In: SHIFRES, FAVIO et al. (Org.). *Actas de 11o ECCoM*. Buenos Aires, Argentina: SACCoM, 2013. v. 1. Disponível em: <https://dl.dropboxusercontent.com/u/3321032/Website/blindSpot/publications/Conference-Confer%C3%A2ncias/navedaleman_2013_mapping%20idiomatic%20elements%20in%20the%20morphology%20of%20dance_naveda2013mapping-idiomatic000.pdf>.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

SÃO JOSÉ, Ana Maria. *Samba de gafieira: corpos em contato na cena social carioca*. 2005. Master – Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas., 2005.

SEELAENDER, Ana Luisa. *O gesto em dança: descrição da gestualidade em uma narrativa dançada*. 2013. Mestrado em Semiótica e Linguística Geral – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/tde-18062013-094649/>>. Acesso em: 3 mar. 2020.

SPIELMANN, Daniela. Os Bailes de gafieira - Repertórios em movimento. p. 9, 2017.

STUART, Joshua; BRADLEY, Elizabeth. *Learning the Grammar of Dance*. Fort Belvoir, VA: Defense Technical Information Center, 1 jan. 1998. Disponível em: <<http://www.dtic.mil/docs/citations/ADA452050>>. Acesso em: 1 jun. 2021.

Orientalismo e antropofagia: Estratégias para decolonização da dança do ventre

Maria Beatriz Ferreira Vasconcelos (UFBA)

Carmen Paternostro Schaffner (UFBA)

Dança e(m) Cultura poéticas populares, tradicionais, folclóricas, étnicas e outros atravessamentos

Resumo: Este artigo configura-se numa busca, um convite, no sentido de se fazer pensar em caminhos possíveis no que concerne a decolonização da Dança do Ventre. Inspira-se e expira-se no Manifesto Antropófago ou Antropofágico escrito em 1928 por Oswald de Andrade e que se tornou um dos marcos do movimento brasileiro inaugurado pela Semana de Arte Moderna. Tal qual o Manifesto, o presente trabalho aviva a necessidade de construção de uma produção artística autenticamente nacional, refletindo de forma rizomática nossa própria identidade. Nesse sentido, propõe-se um olhar acurado para a dança que praticamos, identificando o que já está decolonizado, mas também o que ainda pode ser trabalhado nesse sentido. As estratégias metodológicas adotadas para o desenvolvimento deste trabalho consistirão no levantamento, revisão e leitura crítica do quadro de referências teóricas, bem como na observação e análise de trabalhos de artistas e agentes da Dança do Ventre e suas fusões.

Palavras-chave: ORIENTALISMO. ANTROPOFAGIA. DECOLONIZAÇÃO. DANÇA DO VENTRE.

Abstract: This article is configured in a search, an invitation, in the sense of making people think of possible paths regarding the decolonization of Belly Dance. It is inspired and expired in the Antropófago or Antropofágico Manifesto written in 1928 by Oswald de Andrade and which became one of the landmarks of the Brazilian movement inaugurated by the Semana de Arte Moderna. Like the Manifesto, this work highlights the need to build an authentically national artistic production, reflecting in a rhizomatic way our own identity. In this sense, we propose an accurate look at the dance we practice, identifying what is already decolonized, but also what can still be worked on in this sense. The methodological strategies adopted for the development of this work will consist of surveying, reviewing and critically reading the framework of theoretical references, as well as the observation and analysis of works by artists and agents of Belly Dance and their fusions.

Keywords: ORIENTALISM. ANTROPOFAGISM. DECOLONIZATION. BELLY DANCE.

1. Introdução

Só não há determinismo – onde há mistério. Mas que temos nós com isso?
Oswald de Andrade

3366

Enquanto desdobramento da pesquisa de Doutorado "Dança do Ventre Rizomática: Intermezzo entre Orientalismo, Transnacionalidade e Feminismo", em andamento no Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia, este artigo busca não apenas entender o viés orientalista da Dança do Ventre e os colonialismos que lhe estão impregnados, como também questioná-los à luz dos estudos Pós-Coloniais¹, em específico os levantados pela crítica decolonial². Nesse sentido, utilizaremos o termo "decolonial" e não "descolonial" pela mesma razão mencionada por Catherine Walsh. Para ela, a utilização do termo "decolonial" distingue-se do significado de "descolonizar" em seu sentido clássico uma vez que a intenção não é desfazer o colonial ou revertê-lo, ou seja, superar o momento colonial pelo momento pós-colonial, mas provocar uma atitude e posicionamento contínuos de luta, transgressão e insurgência:

No pretendemos simplemente desarmar, deshacer o revertir lo colonial; es decir, pasar de un momento colonial a un no colonial, como que fuera posible que sus patrones y huellas desistan de existir. La intención, más bien, es señalar y provocar un posicionamiento – una postura y actitud continua – de transgredir, intervenir, insurgir e incidir. Lo decolonial denota, entonces, un camino de lucha continuo en el cual podemos identificar, visibilizar y alentar "lugares" de exterioridad y construcciones alternativas. (WALSH, 2009, p. 14-15)

Ao propor tais questionamentos, levantaremos estratégias possíveis de desconstrução de seus aspectos estigmatizantes e, ao trazer a Dança do Ventre para a realidade nacional, suscitar a criação de uma dança que não apenas espelha mas que também reflita as identidades pessoais, locais e regionais de seus participantes. Nesse sentido, a inspiração para este trabalho partiu de um dos marcos do movimento brasileiro inaugurado pela Semana de Arte Moderna, a saber, o Manifesto Antropofágico escrito em 1928 por Oswald de Andrade. Tal qual o Manifesto, o artigo aviva a necessidade de construção de uma produção artística

¹ Segundo Carvalho e Rosevics: o "projeto pós-colonial é aquele que, ao identificar a relação antagônica entre colonizador e colonizado, busca denunciar as diferentes formas de dominação e opressão dos povos. Como uma escola de pensamento, o pós-colonialismo não tem uma matriz teórica única, sendo associado aos trabalhos de teóricos como Franz Fanon, Albert Memmi, Aimé Césaire, Edward Said, Stuart Hall e ao Grupo de Estudos Subalternos, criado na década de 1970 pelo indiano Ranajit Guha (2017, p. 187).

² Luciana Ballestrin sinaliza que o argumento pós-colonial foi radicalizado pelo Grupo Modernidade/Colonialidade nos anos 2000 que pretendeu inserir a América Latina de uma forma mais decisiva e posicionada no debate pós-colonial, muitas vezes criticado por um excesso de culturalismo e mesmo eurocentrismo devido à influência pós-estrutural e pós-moderna. O Grupo foi sendo paulatinamente estruturado por vários seminários e publicações tendo nos anos 2000 incorporado e dialogado com os seguintes nomes: Javier Sanjinés, Catherine Walsh, Nelson Maldonado-Torres, José David Saldívar, Lewis Gordon, Boaventura de Sousa Santos, dentre outros. (BALLESTRIN, 2013).

autenticamente nacional, refletindo de forma rizomática³ nossa própria identidade. Longe de oferecer respostas deterministas, propõe-se à observação das experiências pessoais com dança e a partir dos questionamentos "do que é nosso" e "o que vem de fora", objetiva construir estratégias que promovam a sua efetiva decolonização. O que nos atravessa a partir dessas vivências? Estamos reproduzindo conceitos e ideias que nos estigmatizam ou nos engajado para desconstruir essas imagens? Identificar as colonialidades significa também apontar possíveis caminhos para combatê-las?

Uma reflexão rizomática, dentre outros aspectos, propõe uma abordagem ampla, em que se conectam tanto os referenciais teóricos que serão levantados ao longo deste estudo, como também as vivências e saberes frutos da experiência prática dos autores da dança. Da mesma forma, serão levadas em consideração as influências transnacionais que permitiram o desenvolvimento da configuração do que entendemos atualmente como Dança do Ventre. Nesse sentido, intenciona-se pensar a Dança do Ventre de forma mais conectada com nossas realidades locais, com as nossas histórias. Os conhecimentos que adquirimos através delas, como sinaliza Boaventura de Sousa Santos (2019), acabam por se materializar e corporificar em nossos próprios corpos, seja de forma individual ou coletiva. Então, a partir de nossos corpos conhecimentos e de forma rizomática, propomos uma abordagem ampla sobre a dança que nos conecta e questionamos a partir da inspiração de Oswald de Andrade em seu Manifesto Antropofágico: O que temos nós com isso? A dança que estamos construindo tem se relacionado com nossas realidades e singularidades? Quais valores estamos reproduzindo com nossas danças? Esses valores têm nos objetificado ou suscitado lutas? Podemos ressignificar tais valores enquanto estratégias de resistência e empoderamento?

2. A Concepção da Dança do Ventre Orientalista

Só me interessa o que não é meu. Lei do Homem. Lei do Antropófago.
Oswald de Andrade

A Dança do Ventre enquanto objeto deste estudo, realizou as suas primeiras exposições no ocidente dentro de um sistema mundo capitalista colonial, a

³ A partir dessa consideração, um paralelo será traçado com o conceito filosófico de Rizoma, metáfora central do livro Mil Platôs elaborado por Gilles Deleuze e Félix Guattari e lançado em 1980. A edição consultada é do ano de 2000.

partir das Feiras Mundiais no início do século XIX. Dentro deste contexto, cunhou-se o binarismo abissal entre o que é do outro e o que é meu. Assim, os conhecimentos de culturas fora do Ocidente foram empacotados, exibidos e vendidos para o público europeu e americano moldando a dança na forma que essas feiras e exposições do final do século XIX a exibiam. Ademais, muito do viés objetificador associado a esta prática origina-se por conta das teorias levantadas nesses espaços que fomentavam a subordinação das nações colonizadas frente aos interesses das nações imperialistas.

As Feiras Mundiais se caracterizavam por serem massivas exposições públicas que tinham como principal atração a construção de pavilhões de países de todo o mundo. Como um espaço de condensação, grandes multidões se reuniram para encenar um binário artificial reforçado pela perpetuação do discurso orientalista onde os "primitivos" em exibição e em performance interagiam com os "civilizados" que os observavam (HAYNES-CLARK, 2010). Segundo Burnam,

[...] essas exposições etnológicas apresentavam pessoas reais de diferentes etnias, executando uma versão de suas práticas culturais nativas, entre reconstruções de seus ambientes regionais naturais. (2012, p. 35)

Enquanto instrumento criado pelos países colonizadores, as Feiras validavam e enalteciam o pensamento ocidental endossadas, além disso, pelo campo emergente de uma pseudociência social que pretendia provar através de teorias a superioridade da raça anglo-saxônica em detrimento da falta de civilização no mundo colonizado. À luz da comunidade científica da época, diversas concepções sobre raça, cultura e progresso foram difundidas e popularizadas através desses eventos. Dentre essas, cita-se o Orientalismo, eixo temático inaugurado pelo crítico literário Edward Said que o define como uma forma de pensar ocidental para dominar, reestruturar e ter autoridade sobre o Oriente enquanto unidade geográfica, cultural, linguística e étnica (2007).

A partir do discurso orientalista as nações europeias se colocavam num patamar de superioridade para afirmar e justificar o domínio sobre as colônias do Oriente Médio. Essa justificação foi alicerçada por uma narrativa política intrujada na forma de teorias fundamentadas exclusivamente sob a égide ocidental. Levantamentos etnográficos, descrições baseadas em relatos de viagem, compilação de informações sobre a região por meio de censos, mapeamentos e coleta de artefatos nativos para a apreciação em museus estrangeiros foram

3369

algumas das metodologias empregadas para forjar uma identidade ocidental superior em relação ao oriente. Dentre muitos estereótipos, engendrou-se a dicotomia entre ocidentais e orientais que atribuía a estes últimos, noções de homogeneidade (todos iguais), intemporalidade (incapazes de mudar), feminilidade (ao contrário da heteronormatividade eurocêntrica), hedonismo (em que a busca pelo prazer era o único propósito da vida) e misticismo associados a uma geografia de vaga definição e história anacronicamente arcaica. Como bem esclarece Haynes-Clark,

[...] o que é prejudicial sobre o orientalismo é que essas representações equivalem a um discurso canônico auto-referencial no Ocidente, o que leva a imprecisões e é frequentemente usado para justificar conquistas políticas, discriminação e apropriação cultural (2010, p. 6 - tradução nossa)

Foi justamente em meio a esse discurso Orientalista que os artistas argelinos, egípcios e as dançarinas ciganas particularmente as *Ghawazee* do Egito e as *Ouled Nail* da Argélia foram trazidos pela primeira vez para o Ocidente após a campanha francesa no Egito ter facilitado sua exportação para a Exposição Internacional de Paris, realizada entre os anos de 1855 a 1889. Invariavelmente essas figuras associaram-se diretamente com a prática que passou a ser chamada de Dança do Ventre e a esse respeito a pesquisadora e dançarina Rina Orellana Rall traz importante consideração acerca da aceitabilidade da dança no Oriente Médio e seu entrelaçamento com o papel das mulheres na sociedade. Em seu artigo **The history of American Tribal Style** [A história do Estilo Tribal Americano] publicado em 1997, Rina infere que às mulheres respeitáveis, a dança se limitava ao entretenimento do próprio lar enquanto que a dança profissional era o domínio das classes inferiores, às ciganas, comunidades minoritárias e aos membros mais pobres da sociedade. As ciganas sempre assimilaram costumes e tradições locais e faziam os seus próprios. Elas poliram e ampliaram a dança e música local a fim de usá-las como um meio de sustento. Então, quando os franceses encontraram a Dança na África do Norte em 1798 durante as invasões Napoleônicas, as dançarinas ciganas se apresentavam para os soldados franceses, adaptando seu repertório para atrair mais renda. Naturalmente, enquanto figuras principais do orientalismo, as dançarinas se tornaram uma obsessão para muitos viajantes ocidentais por causa da suposta liberdade e sensualidade proibida que as dançarinas representavam (RALL, 1997).

3370

3. A Dança do Ventre Norte-Americana

O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior. A reação contra o homem vestido. O cinema americano informará. (ANDRADE, 1928, p. 3)

Já na América do Norte, a Dança do Ventre apareceu primeiramente na Exposição do Centenário da Filadélfia em 1876 e depois em 1893 na Exposição Mundial de Chicago. Produtores dessas exposições patrocinaram a vinda de dançarinos de vários países do Oriente Médio, Norte da África e Ásia Central para se apresentar com suas danças improvisadas dentro do contexto dessas feiras mundiais. Na Feira Mundial de Chicago por exemplo, a maior exibição que fazia referência aos povos colonizados concentrava-se no setor denominado *Midway Plaisance*, cuja organização ficou a cargo do empresário e também político norte-americano, Sol Bloom⁴. O *Midway Plaisance* agrupava os povos considerados não civilizados em um longo corredor, estando ali os pavilhões da China e de países africanos, além de exibições esparsas de árabes e índios norte-americanos, bem como os pavilhões históricos que representavam as nações europeias em séculos passados. Este setor estava associado, portanto, ao "atraso" e ao "primitivo" (GIMENES, 2017) e era justamente nele, especificamente no espaço denominado "Rua do Cairo" em que as exibições associadas a Dança do Ventre estavam localizadas.

O trabalho que Bloom realizou com a Rua do Cairo alcançou estupenda popularidade, atraindo multidões de pagantes e sendo imitado em parques de diversões e teatros burlescos por todo o país. Ademais, ajudou a moldar uma representação da Dança do Ventre enquanto uma forma de entretenimento que desnudava o ventre das mulheres, estando essa terminologia associada à depreciação e vulgaridade. Reforçando a dicotomia, enquanto que as mulheres norte-americanas eram representadas nas Exposições como modestas e bem comportadas, as dançarinas de lugares "exóticos" eram exibidas como lascivas,

⁴ O empresário Sol Bloom conseguiu os direitos de excursionar dançarinos e artistas argelinos após ver a apresentação da aldeia argelina, presente na exibição das colônias da França durante a Exposição Internacional de Paris de 1889. Após ficar fascinado com as dançarinas, acrobatas, comedores de vidros e engolidores de escorpiões e com a certeza de que poderia fazer uma fortuna nos Estados Unidos, criando um espetáculo para entreter e surpreender o público norte-americano, ele negociou um contrato exclusivo de dois anos para expor a Vila Argelina na Feira Mundial de Chicago (VASCONCELOS, 2019).

imorais e primitivas, sendo tais suposições ressaltadas cientificamente pelas taxonomias coloniais (BURNAM, 2012).

É possível inferir sem maiores dificuldades que a Dança do Ventre apareceu no ocidente não em alguma forma autêntica pura, mas como atos de entretenimento cuidadosamente planejados para representar o Oriente em um modelo microcósmico do mundo em que o ocidente era progressista e civilizado e o oriente, embora misterioso e sedutor, era atrasado e perigoso (BURNAM, 2012). A partir do turismo e colonialismo norte-americano e europeu, essa dança foi moldada de forma teatralizada e imprecisa, sem se preocupar com os povos e culturas que dela se vinculavam. Foram os movimentos e estética dessas danças que eram exibidas nas Feiras através dos registros de filmes, descrições e fotografias que se tornaram fonte de pesquisa para muitos dançarinos do ventre do século seguinte que continuaram ajustando a dança de acordo a esse escopo orientalista numa estratégia para atrair renda. Tendo esse modelo se popularizado a nível mundial através dos filmes de Hollywood e pelas dançarinas pioneiras da Dança Moderna, as próprias dançarinas do Oriente Médio remodelaram seu estilo para representar o ideal de Dança do Ventre que fora reinventado pelos filmes de Hollywood. Foram, portanto,

[...] esses registros orientalistas, cujo desenvolvimento partiu da visão empresarial de um homem para atender sobretudo uma audiência masculina que dominou e mitificou o meio da dança oriental para as gerações seguintes. (VASCONCELOS, 2019, p. 32)

4. Decolonizando a Dança do Ventre: A Estratégia Antropofágica

Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.
Oswald de Andrade

O Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade já em 1928 sinaliza a não aceitação das lógicas eurocêntricas, através da farta utilização de aforismos inventivos e provocativos dos quais a devoração é a mais explícita. Até o findar de sua vida, Oswald se manifestou contra as relações de exploração e desigualdade, bem como as deturpações encobertas pelos encontros culturais promovidos por toda a colonização do Ocidente. Em seu manuscrito "Livro da Convalescença", Oswald faz um tipo de testamento em que afirma que a Antropofagia é uma concepção que deveria ser empregada inclusive como filosófica no Brasil:

3372

Adotei de há muito um completo ceticismo em face da civilização ocidental que nos domou. Acredito que ela está em seus últimos dias, vindo à tona uma concepção oposta – a do homem primitivo, que o Brasil podia adotar como filosofia. O ocidente nos mandou com o messianismo todas as ilusões que escravizam.⁵

Ainda que seu desejo implícito de devoração do modelo civilizatório ocidental não tenha chegado em seus últimos dias, presenciamos, todavia, um momento histórico no qual novas formas de pensamento e conhecimento não vinculadas ao saber universalista e eurocêntrico passam a estar em evidência. Tais conhecimentos considerados como inferiores e primitivos entram agora no cardápio principal, deixando de ser meros aperitivos. Nesse contexto, é que se destaca, como já sinalizamos, os estudos pós-coloniais se inserindo aí a noção de orientalismo discutida por Edward Said. Sendo um modo de construção de pensamento que se baseia nas próprias imagens e conhecimentos que cria e recria, o orientalismo pré-estabelece e institucionaliza a maneira de representar determinada região do mundo. Para Sérgio Costa:

O oriente do orientalismo, ainda que remeta, vagamente, a um lugar geográfico, expressa mais propriamente uma fronteira cultural e definidora de sentido entre um nós e um eles, no interior de uma relação que produz e reproduz o outro como inferior, ao mesmo tempo que permite definir o nós, o si mesmo, em oposição a este outro, ora representado como caricatura, ora como estereótipo, e sempre como uma síntese aglutinadora de tudo aquilo que o nós não é e nem quer ser. (2006, p. 86)

A concepção filosófica oswaldiana da antropofagia como visão de mundo não evoca, portanto, a negação do outro, própria da moral escrava e colonizadora, mas a afirmação de si como motor criador ao se experimentar na absorção do outro uma verdadeira transformação. Nesse sentido é que propomos uma análise para as práticas conhecidas como Dança do Ventre, que ao longo dos últimos séculos reproduziram esse viés orientalista e colonial ao retratá-la enquanto prática exclusivamente feminina, dentro de um padrão corporal ocidentalocêntrico, envolta ainda numa atmosfera de misticismo e enquanto instrumento de sedução direcionada ao *voyeurismo* patriarcal.

Curiosamente, tentativas de uma remodelação dessa Dança do Ventre estereotipada e sexualizante passaram a receber notoriedade a partir da década de 1950 do século XX com movimentos de dançarinas norte-americanas que

⁵ ANDRADE *apud* AZEVEDO, 2012, p. 38.

culminaram na formação do Estilo Tribal de Dança do Ventre⁶. Enquanto desdobramento contemporâneo da Dança do Ventre, esse estilo nasceu a partir da experiência de mulheres imigrantes, mulheres que passaram por violência doméstica e se divorciaram, tinham espírito pioneiro e empreendedor⁷, assumiram suas identidades, despadronizando-se da imagem orientalista exagerada que moldou a Dança do Ventre enquanto ferramenta imperialista para justificação da dominação colonial. Praticamente todos os grupos de Estilo Tribal Americano de Dança do Ventre que se formaram depois, se inspiraram na força e exemplo dessas mulheres para montar suas próprias comunidades, movidos por uma mesma linguagem e celebrando precipuamente mulheres trabalhando juntas em condição de igualdade, embora dançarinos homens não fossem excluídos. Semelhante aos artistas pós-modernos, na busca de garantias e direitos iguais, esses grupos não raro se apresentavam em eventos engajados em movimentos políticos e sociais, de luta pelas mulheres e por igualdade de direitos em todas as esferas (VASCONCELOS, 2019).

A evidente efervescência fruto dessa mudança de paradigmas, as lutas sociais e acontecimentos políticos das décadas seguintes foram sentidos dentro da comunidade de Dança do Ventre, fazendo com que grupos de mulheres comesçassem a se movimentar no sentido de propor uma dança mais engajada, mais crítica, mais política. Esse novo formato evidencia que a Dança do Ventre, tal qual um rizoma, conecta-se a outros sistemas de dança, bem como desenvolve-se paralela e juntamente à superfície a qual se insere, acompanhando suas mudanças sociais, políticas e culturais permanentemente, seguindo em infindas e indefinidas direções.

Nesse sentido é que nos aproximamos da questão antropofágica suscitada neste artigo e propomos a Dança do Ventre enquanto ferramenta política,

⁶ O *American Tribal Style Bellydance®*, também conhecido pela sigla de *ATS®* e traduzido no Brasil como Estilo Tribal Americano de Dança do Ventre, caracteriza-se por uma composição técnica e estética marcada pela pluralidade étnica à qual ela própria faz alusão e da qual deriva. Atualmente, a terminologia "Dança Tribal", remete tanto o Estilo Tribal Americano de Dança do Ventre, como também, de maneira genérica, aos estilos surgidos a partir de suas variações, como o Tribal Fusion, tendo o termo adquirido uma amplitude de significados dentro de seu próprio contexto artístico (VASCONCELOS, 2019).

⁷ Jamila Salimpour, a partir da experiência com seu grupo de dança *Bal Anat* e das implicações que ela suscitou, foi creditada por ter lançado a semente para o que se configuraria anos mais tarde como o Estilo Tribal Americano de Dança do Ventre, desenvolvido por Carolena Nericcio. Quebrando inúmeros tabus para a sua época, ela divorciou-se e foi uma das primeiras mulheres em São Francisco a dirigir um Café Árabe (VASCONCELOS, 2019).

epistemológica e social de construção de pensamentos e relações de caráter feminista e decolonial. Há características importantes em seus desdobramentos mais contemporâneos que se já não se constituem, apontam caminhos possíveis rumo a decolonização de sua prática, dentre as quais citamos: preocupação com temas sociais, políticos e globais e por isso mesmo muitos membros participam ativamente de movimentos sociais, valorização da comunidade e coletividade uma vez em que a preferência se dá pelas formações de grupo em vez do solo, democratização dos corpos com a aceitação e valorização de todo e qualquer corpo, improvisação, compartilhamento da liderança, diversidade em relação tanto ao espaço da performance quanto a orientação dos dançarinos no espaço da performance. Assim, em vez de relações verticais em que os melhores ou mais aptos devem ficar na frente, se elaboram formações multidirecionais em que a liderança é sempre compartilhada, havendo um incentivo ao rodízio de liderança e até mesmo formações em que sequer existe liderança, como a formação em roda.

Ademais, é importante não repetir os binarismos aos quais essa dança foi associada sendo, portanto, leviano associar o aparecimento de tais características somente ao advento de seus desdobramentos mais contemporâneos, levando a um suposto entendimento de que o Tribal é mais crítico e/ou melhor do que a Dança do Ventre. Essa afirmação se torna absolutamente infundada na medida em que é sabido notoriamente que o estilo Tribal é nada mais, nada menos que a própria Dança do Ventre em uma configuração e contextos remodelados pela contemporaneidade (VASCONCELOS, 2019). Diferente do olhar orientalista que vê nesses povos e culturas algo fixo e imutável, a Dança do Ventre se modifica, se adapta, se reinventa e com isso vem acolhendo e maternando tantas gerações ao longo dos séculos e que cada vez mais se tornam conscientes de seu papel transgressor, político e de resistência.

Algo interessante a se citar é que enquanto resultado desse processo antropofágico que passou a permear o universo da Dança do Ventre começa a haver um novo campo de conceitos e identidades dentro de seu cenário partilhado não somente pelos dançarinos envolvidos, mas agora também pelo observador. Ao se dar mais ênfase ao que se é dançado improvisadamente em grupo, é preciso uma grande sintonia, atenção, integração e interação entre os membros para que haja fluidez e coordenação da performance. Assim, desobjetifica-se a percepção voyeurista do observador para uma única dançarina e destaca-se as relações

intersubjetivas que se desenvolvem entre os membros do grupo para que a apresentação se constitua. Da mesma forma, ao realçarmos a natureza plural desse estilo, realçamos também uma estratégia eficaz que desafia as noções convencionais de gênero, corpo e identidade. Noções essas que foram moldadas a partir de uma visão orientalista, heteronormativa e estigmatizante. Ao transgredi-las vemos aí a possibilidade de decolonização e antropofagia.

No entanto, é imprescindível não se estacionar confortavelmente nos aspectos teóricos, no campo das ideias, mas implementá-las de forma crítica também no mundo prático dando especial atenção às realidades locais nas quais essa dança se insere. Promover uma visita honesta nos aspectos que ainda nos objetificam e buscar alternativas que os ressignifiquem, que os decolonizem, senão correremos o risco de nós mesmos reproduzirmos esses estereótipos. Essa é justamente a problematização que passou a permear a cena da Dança Tribal a nível mundial no que diz respeito a sua própria nomenclatura e a terminologia de inúmeros movimentos que fazem parte de seu vocabulário. Nesse sentido, embora o termo tribal tenha sido utilizado num sentido de aludir a sua configuração técnica e estética diversa, bem como realçar os valores de coletividade e irmandade, se perfaz desdenhoso com a experiência colonial devastadora dos povos tribais em todos os continentes. Esforços reais no sentido de tentar buscar uma maior descolonização de sua prática estão sendo feitos inclusive no que concerne a mudança de sua terminologia o que vem culminando com o franco desuso do termo "tribal" e o incentivo em se pensar em novas e coerentes formas de abordar o estilo realçando seus aspectos inclusivos e plurais.

Nesse sentido, o Estilo Tribal Americano de Dança do Ventre passou a ser denominado de Estilo FCBF, sigla de *FatChance BellyDance*, nome do grupo pioneiro que é reconhecido por sua criação. O termo tem tradução aqui para "sem chance" e é uma resposta direta aos convites que inúmeras dançarinas de dança do ventre recebem no sentido de fazer um *show* privado para um homem, ou uma plateia masculina, a dançar para satisfazer o prazer voyeurístico de outrem. Para tais convites, a resposta direta é uma negação expressiva: "sem chance". Dentro do universo das fusões o termo tribal tem sido substituído pelo transnacional, uma abordagem trazida pela dançarina e pesquisadora Donna Mejia. Para isso referencio sua **Carta Aberta à Comunidade**, disponibilizada em seu site em janeiro de 2020:

3376

Um festival de fim de semana, que reúne dançarinos que conseguiram entrar em uma comunidade por meio de aulas pagas, não compartilha o mesmo cordão umbilical cultural, demográfico e físico. Certamente, não importa quais adversidades tenham atravessado como indivíduos, eles não vivenciaram o choque do genocídio coletivo e da perseguição por seu modo de vida. (MEJIA, 2020)

E no Brasil? O que tem sido feito nesse sentido? Para responder a tal questionamento passaremos a discutir os desdobramentos contemporâneos da Dança do Ventre a partir da experiência do Estilo Tribal dentro do cenário brasileiro.

5. Dança do Ventre Tribal no Cenário Brasileiro

Tupi⁸, or not tupi that is the question. Contra todas as catequeses.
Oswald de Andrade

No que concerne às produções em terras brasileiras, uma prática de decolonização importante é a associação das danças nacionais no contexto das fusões desde as primeiras incursões do estilo no país, a respeito do dançarino Marcelo Justino e dos grupos nordestinos Cia Shamman e Lunay. A abordagem de temáticas regionais em composições coreográficas e montagem de espetáculos também parece ser outro caminho possível rumo a decolonização a exemplo do Oriental Fair: Festival de Dança do Ventre e Fusões Bahia/ Brasil que há mais de dez anos realiza o maior encontro dessa natureza no Território Portal do Sertão. Neste ano foi desenvolvida a temática “Mulheres da Feira – Passado, Presente e Futuro” em que foram homenageadas personalidades femininas que fizeram e fazem parte da história de Feira de Santana, contribuindo para a formação social, cultural, econômica e política da cidade. Foram homenageadas, dentre outras personalidades, a heroína de guerra Maria Quitéria, a compositora Georgina Erismann, a bailarina Ângela Oliveira, as escritoras Alcina Dantas e Edith Gama, a feminista Eulina Thomé de Souza e a artesã Crispina dos Santos.

Trazer a Dança do Ventre para os espaços de discussão acadêmica, bem como implementá-la enquanto campo de estudo, pesquisa ou extensão universitária também é um caminho que tem se tornado fecundo para a discussão e desenvolvimento consciente de suas práticas. Aqui cito a minha experiência docente na área, quando por mais de dez anos, a partir de 2008 consegui implementar as

⁸ Embora no Manifesto original publicado por Oswald em 1928, haja a transliteração do vocábulo "Tupy" grafado com "y", neste artigo será adotado o "Tupi", seguindo a padronização que foi posteriormente estabelecida.

oficinas de Dança Tribal na Universidade Estadual de Feira de Santana a partir do seu Centro Universitário de Cultura e Arte. Ao longo de uma década o ambiente universitário fomentou e possibilitou a discussão e ampliação dessa modalidade, atraindo centenas de alunos que passaram a entender melhor a Dança do Ventre, sua contextualização e a potente ferramenta de transformação social que ela representa.

Outra ação importante que vem sendo tomada pela comunidade do estilo no Brasil é a organização de eventos de caráter teórico que tem promovido discussões riquíssimas acerca do assunto nos convidando a pensar de forma mais horizontalizada e crítica. Outras ações antropofágicas possíveis é tanto o fomento de nosso intercâmbio em produções artísticas e aulas, quanto a realização de eventos em que haja produção real de conhecimento com a discussão e implementação de estratégias e pedagogias concretas de decolonização. Proclamemos, ademais, o uso de nossas músicas, de nossa literatura, de nossos pares, dos corpos invisibilizados em intercâmbio rizomático com as culturas também colonizadas no Oriente Médio e sejamos resistência.

Há, todavia, muitos desafios a se enfrentar, posto que é ainda um sistema que não descarta a visão orientalista de um grupo de mulheres dançando juntas num Oriente Médio vago e idílico. É ainda um estilo restrito a uma pequena parcela privilegiada, é ainda uma dança que nasce norte-americana e também reproduz muito de suas lógicas. Não obstante os vários desafios, o que se propõe não é negar a cultura estrangeira, até porque, enquanto rizoma, essa dança bebe de várias fontes. Em vez da mera cópia daquilo que se produz no exterior, é necessário degluti-la e processá-la para dar origem a uma dança que se coadune com nossas realidades locais, que promova produção e não reprodução.

6. Considerações finais

O espírito recusa-se a conceber o espírito sem o corpo. O antropomorfismo. Necessidade da vacina antropofágica. Para o equilíbrio contra as religiões de meridiano. E as inquisições exteriores. (ANDRADE, 1928, p. 3)

Do exposto, entendemos a antropofagia como uma forma de pensamento que não nega a experiência ocidentocêntrica, antes, ressignifica-se a partir dela em termos próprios. Uma Dança do Ventre antropofágica abre espaço para todas as formas possíveis de percebê-la, sem as restrições e universalismos que lhes foram

3378

impostas a partir da experiência colonial. Mesmo com o fim da colonização ainda é majoritária a representação da Dança do Ventre num padrão em que as qualidades locais inerentes aos seus praticantes ao redor do globo sequer são observadas. A imagem associada pelo senso comum a esta prática é a que foi moldada pelos padrões eurocêntricos estando direcionada à mulher voluptuosa, sensual, mística e selvagem. A antropofagia regurgita este arquétipo para um que eleja a pluralidade dos gêneros, dos corpos e das fusões possíveis. Dançar de forma antropofágica seria, portanto, dançar com autonomia.

De forma atemporal, assim como Oswald de Andrade suscita em seu Manifesto a necessidade de uma vacina antropofágica, é preciso sinalizar caminhos possíveis para construção de uma Dança do Ventre que reflita de forma rizomática nossa própria identidade. A vacina significa um contato prévio com um agente para que nosso organismo responda, a partir de nossa memória imunológica, de forma mais fortalecida. Seguindo tal analogia, a prática da Dança do Ventre nos coloca em contato com a realidade colonial de forma direta, na medida em que reproduz todos os aspectos orientalistas que lhes foram atribuídos. Da mesma forma, nos aproxima de costumes e conhecimentos de culturas diversas, sobretudo as diaspóricas do Oriente Médio, Norte da África e Ásia Central. Dentro do âmbito antropofágico, é necessário reconhecer tais contaminações para que haja uma real decolonização da Dança do Ventre, fortalecendo assim a prática de milhares de agentes que dela fazem parte ao redor do mundo. Entender o que dançamos é o primeiro passo para nos imunizarmos da mera cópia, da estereotipização e sexualização de nossos corpos. No chamado à deglutição e posterior incorporação da cultura do outro para que se torne nossa, é que se faz imperioso olhar para as próprias referências, corpos que têm produzido dança no cenário nacional e regional e dar-lhes visibilidade.

Com efeito, a experiência da pandemia da Covid 19 desde 2020 chama à atenção sobre a importância da vacinação no mundo inteiro embora, paradoxalmente, o governo brasileiro tenha agido de forma negacionista e negligente no que concerne à sua implementação e distribuição. É um alerta importante sobre como temos lidado com os desafios da atualidade no sentido de seguir os antigos caminhos que levaram e continuam levando à precarização de nosso povo ou das insurgências rumo a soberania e igualdade em todas as esferas.

Em tempos pandêmicos em que a vacina nunca se fez tão necessária, apesar dos esforços maléficos de nossa governança nacional em interrompê-la, façamos também nossa própria vacina micropolítica contra o apagamento e estigmatização dos nossos corpos.

Maria Beatriz Ferreira Vasconcelos
UFBA
biavasconcelosdance@gmail.com

Mestra e Doutoranda em Dança pelo Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia. Bacharela em Direito pela Universidade Estadual de Santa Cruz. Integrante do Grupo de Pesquisa Corponectivos.

Carmen Paternostro Schaffner
Co-autora e orientadora
UFBA

carmen.paternostro@gmail.com

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.

Referências

- ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago. In: **Revista de Antropofagia**. Reedição da Revista Literária publicada em São Paulo. 1. e 2. edições. 1928-1929.
- AZEVEDO, Ana Beatriz Sampaio Soares. **Antropofagia** - palimpsesto selvagem. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. **Revista Brasileira de Ciência Política** (Impresso), v. 2, p. 89-117, 2013.
- BURNAM, April Rose. **Bellydance in America**: Strategies for Seeking Personal Transformation. 2012. 170 f. Dissertação (Mestrado em Artes em Cultura e Performance) – Universidade da Califórnia, Los Angeles, 2012.
- CARVALHO, Glauber; ROSEVICS, Larissa (Orgs.). Do Pós-Colonial à Decolonialidade. **Diálogos Internacionais**: reflexões críticas do mundo contemporâneo. Rio de Janeiro: Perseu, 2017.
- COSTA, Sergio. Pós-colonialismo e différance. **Dois Atlânticos**: teoria social, anti-racismo, cosmopolitismo. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil platôs**: Capitalismo e esquizofrenia. Vol. I. São Paulo: Editora 34, 2000.
- GIMENES, Gabriela Xabay. A Exposição Universal de Chicago (1893): reflexões sobre o lugar dos Estados Unidos no mundo na virada do século XIX. In: **XX Revista Eletrônica da ANPHLAC**, ISSN 1679-1061, Nº. 22, p. 147-181, Jan./Jun., 2017.
- HAYNES-CLARK, JenniferLynn. **American Belly Dance and the Invention of the New Exotic**: Orientalism, Feminism, and Popular Culture. 2010. 152 f. Dissertação

3380

(Mestrado em Artes em Antropologia) – Universidade Estadual de Portland, Oregon, 2010.

MEJIA, Donna. **Transnational Fusion Dance...** An open letter to my dance Community. 2020. Disponível em:

<<https://donnainthedance.com/2020/01/10/transnational-fusion-dance-an-open-letter-to-my-dance-community/>>. Acesso em 29 jun. 2021.

WALSH, Catherine. **Interculturalidad, Estado, Sociedad: Luchas (de) coloniales de nuestra época.** Universidad Andina Simón Bolívar, Ediciones Abya-Yala: Quito, 2009.

RALL, Rina. **The History of American Tribal Style.** San Francisco State University, 1997. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/325233016/A-History-of-ATS-BD-by-Rina-FCBD#download>>. Acesso em: 27 jun. 2021.

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

SANTOS, Boaventura de S. **O Fim do Império Cognitivo: A Afirmação das Epistemologias do Sul.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

VASCONCELOS, Maria Beatriz F. **Estilo Tribal Americano de Dança do Ventre: Algumas Questões e Princípios Estéticos, Técnicos e Composicionais.** 2019. 304 f. Dissertação (Mestrado em Dança) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

Sem mar, sem lugar, sem mestre: Meu corpo como o território em que a Cana Verde do Ceará habita

Maria de Lourdes Macena de Souza (IFCE)

Comitê: Dança e(m) cultura: poéticas populares, tradicionais, folclóricas, étnicas e outros atravessamentos

Resumo: A dança da *Cana Verde* cearense é uma expressão cultural atualmente ameaçada de desaparecimento, se considerarmos como ela se encontra após a passagem de D. Gerta, sua Mestra, e as dificuldades sociais e culturais que envolvem a Cana Verde do Iguape e do Mucuripe há bastante tempo. Diante desses fatos, neste trabalho enfatizarei aspectos da Cana Verde desses dois territórios, buscando compartilhar conhecimento de seus elementos e atravessamentos que têm contribuído para sua estagnação, além de discutir e refletir sobre os aspectos que podem contribuir com a retraditionalização dos elementos culturais, cênicos e musicais por meio de todos os corpos cearenses que com ela se identificam.

Palavras-chave: CANA VERDE. DANÇAS SEMI-DESAPARECIDAS. RETRADITIONALIZAÇÃO.

No sea, no place, no master: my body as the territory that Cana Verde from Ceará inhabits

Abstract: Abstract: The Cana Verde dance from Ceará is a cultural expression currently threatened by disappearance if we consider how it is after D. Gerta passed away, the master of this dance, and the social and cultural difficulties that involve Cana Verde at Iguape and Mucuripe territories for quite a long time. Given these facts, in this work, I will emphasize aspects of Cana Verde in these two territories, seeking to share knowledge of its elements and crossings which have contributed to its stagnation, as well as discussing and reflecting on aspects that can contribute to the retraditionalization of cultural, scenic and musical elements through all the bodies from Ceará's people bodies, which are identified with it.

Keywords: CANA VERDE. SEMI-DISAPPEARED DANCES. RETRADITIONALIZATION.

1. Introdução

Neste trabalho trago um estudo sobre a dança da Caninha Verde cearense, suas características e como se encontra em nosso estado com o risco atual de desaparecimento. O objetivo é destacar situações que contribuem para desestruturar esses grupos coletivos e evidenciar as possibilidades de vida perene dessas expressões em outros corpos, muito além de seu território comunitário, a

3382

partir de outras relações que se criam nos corpos que sentem e se identificam de forma atualizada e em contextos contemporâneos com o que estas brincadeiras coletivas lhes proporcionam.

A Cana ou Caninha Verde é uma dança tradicional popular de origem ibérica, presente em vários estados brasileiros, porém, no Ceará, assumiu características próprias a partir de reinterpretação dos grupos que detêm seu legado ancestral.

O termo *dança tradicional popular* refere-se às danças também conhecidas como danças folclóricas, que possuem legado ancestral comunitário e coletivo, possuindo como matrizes elementos tradicionais específicos, que se relacionam com o território onde existem, e que, em seus aspectos, são sempre recriadas por seus mestres e brincantes, dentro do contexto social onde se encontram a cada tempo vivido.

São consideradas danças *semidesaparecidas* aquelas danças que sofrem processos dinâmicos sociais externos ou internos que acabam interferindo na existência do grupo e que o desmotiva a continuar sua brincadeira, seja esta votiva ou não. Entretanto, elas somente desaparecerão totalmente quando a última pessoa que dela lembrar também se for. Segundo os Tesouros Vivos do Ceará¹, após o *encantamento* (passagem) do Mestre ou Mestra, o saber tradicional deste/desta poderá se manter vivo por meio de outros que com este/esta aprendeu, conviveu, sentiu.

Diante disso, chamo a atenção para o fato de que a dança, enquanto saber tradicional popular, pode ter seus elementos essenciais e estéticos vivos e mantidos após a partida de seu detentor e de seu coletivo brincante. Apesar da não continuidade do contexto coreográfico coletivo, os aspectos da dança em si podem continuar vivos na memória de quem com este conviveu, sentiu, viu, entendeu, e esses elementos cênicos e musicais podem habitar e viver outros corpos que encontram nessas danças outras razões afetivas que podem dar continuidade ao brinquedo em outros contextos, porém não menos importante, socialmente e culturalmente falando. Esse trabalho busca discutir estas questões.

¹ Oitenta (80) Mestres e Mestras da cultura tradicional diplomados e reconhecidos pela Lei Estadual nº 13.842 de 27/11/2006 do Governo do Estado do Ceará. Receberam o título de notório saber da Universidade Estadual do Ceará em 2017.

Aqui, compartilho aprendizado como artista docente, utilizando-me de resultado de pesquisa participante advinda dos estudos e práticas como dançarina/professora/diretora de grupo, com vida atuante no *Grupo Miraira* (desde 1982 – 39 anos, onde estou até hoje), *Grupo de Tradições Cearenses* (dançarina por 13 anos, até 1991), *Grupo Folclórico do Centro Social Urbano Dr. César Cals* (por 4 anos – de 1974 a 1977). Utilizo também leituras, reflexões de estudos de companheiros das áreas de Educação, Arte, Sociologia, Antropologia etc., resultados das muitas atividades docentes onde atuo.

O objetivo deste trabalho é contribuir para empoderamento, reconhecimento das possibilidades, relevância e valorização dos Grupos Populares que utilizam matrizes estéticas tradicionais como processo criativo em trabalhos de performances culturais, auxiliando nos processos de salvaguarda de danças tradicionais semidesaparecidas.

2. A prática das danças tradicionais populares em mergulhos espiralados – reflexões necessárias

Vivo na prática efetiva de saberes tradicionais populares desde que nasci como filha do sertão que sou. Desde os 13 anos (1970), estou inserida em experiências práticas em grupos de Projeção Folclórica² também conhecidos como de tradições populares, parafolclóricos, entre outros. É importante frisar que o termo Parafolclórico, desde quando foi cunhado em 1951 até a contemporaneidade, sofre preconceito e interpretações equivocadas por parte de alguns estudiosos, por não entenderem os sentidos educativos, sociais e culturais que permeiam essas atividades e suas práticas em território brasileiro.

Provavelmente, devido a isso têm-se buscado outros nomes que sirvam de identidade e perfil para estes grupos diante de sua importância e força educativa que possuem. Vale destacar a desconstrução de alguns cursos acadêmicos de formação de professores que consideram esses grupos como uma prática imitativa, de reprodução da dança tradicional popular, utilização não adequada dos saberes tradicionais e populares dos Mestres e Mestras. Ou seja, colocam de forma

² Grupos Populares (Souza, 2020), Grupos Parafolclóricos (Carta do Folclore Brasileiro 1951, revista 1995; LEAL e LUCENA FILHO, 2012)

pejorativa e desconstrutiva por não conhecerem, provavelmente, a vida de aprendizagens múltiplas que essas práticas possibilitam.

No desejo de movimentar reflexões sobre processos de salvaguarda de patrimônio imaterial, no que diz respeito aos saberes e fazeres de práticas dançantes, trago este trabalho utilizando a Cana Verde como um estudo de caso específico para contribuir com a compreensão do que apresento aqui.

A despeito das experiências com saberes e fazeres dançantes, ou seja, as danças tradicionais populares, sejam votivas ou não, é importante levar em consideração o que aprendemos com Merleau-Ponty, “quer se trate do corpo do outro ou de meu próprio corpo, não tenho outro meio de conhecer o corpo humano senão vivê-lo” (1994 apud SOUZA, 2014, p. 116). Ou seja, nossas imersões nessas práticas dançantes é simplesmente para aprender sobre esse corpo, sua gestualidade, seus sentidos, pois não há outra forma de fazê-lo, a não ser sendo ali com e como eles. Além de tudo isso, também digo que, pela necessidade que sentimos, de viver aquilo ali que se projeta para nós como alegria brincante e/ou fé, aprendemos também de maneira expandida sobre formas de vidas colaborativas, lutas sociais, resistência, e identificamos e passamos a conhecer um Brasil extremamente desigual.

As danças tradicionais populares utilizadas na educação podem ser práticas educativas transformadoras. Tendo o saber fazer como um saber-ser-pedagógico (FREIRE, 1996), seguindo nessa cartilha da pedagogia da autonomia desse brilhante educador, podemos focar na prática das danças tradicionais em processos criativos de performances culturais como maneiras de compartilhar o aprendido, como saberes necessários na prática educativa, visando ações exitosas em espaços educativos formais e não formais.

Digo isso porque, por meio dessas práticas em grupos artísticos e/ou escolares, favorecendo a alegria de vive-las, senti-las aprendendo a dançá-las, é possível adentrarmos em questões que envolvem os Mestres e Mestras da tradição popular e suas demandas para existência de práticas e questões sociais que envolvem o seu cotidiano. Assim, é possível estabelecer várias “experiências expandidas de aprendizagens espiraladas” (CUPERTINO, 2020) possibilitando uma aprendizagem da dança muito além da dança em si, que vai envolvendo a todos em outras práticas sociais emergentes, e inclusive, formando uma compreensão sobre necessidades de estudos e aprendizagens decoloniais urgentes em dança.

3385

Assim, O Grupo de projeção, Grupos Populares, Parafolclóricos ou o que os valha, *brincam*, quando dizem estar ensaiando. Sim, *brincam*, pois, experimentar os passos, gestualidade, corporeidade a partir do que cada um ali pode performar, traduz para eles espaços da *FIB - felicidade interna bruta*³. O ensaio se traduz como uma experiência brincante, se considerarmos todos os atravessamentos sociais e afetivos que isso produz e promove ao longo das relações desses que se tornaram coletivos por vontade própria e com o desejo de experimentar estas práticas.

Não é a questão de *representação*. Não é estar ali no lugar do outro, ou representando um Mestre, uma mestra ou sua coletividade, mas sim, traduzir no corpo aquele *tiquim*⁴, pedacinho do que aprendeu com estes, na forma como entendeu corporalmente. É o que cada um leva salvaguardado no corpo, pelo corpo pois não existe outra forma de salvaguardar saberes e fazeres dançantes que não seja dançando-os.

Nas práticas com as danças tradicionais e populares vivemos e incorporamos elementos ancestrais e vamos aprendendo, considerando aspectos da memória e da prática efetiva. Conhecendo seus guardiões ancestrais, facilitadores dos saberes, que hoje conhecemos no Ceará como Tesouros Vivos, vamos aprendendo outras formas de viver a dança, conhecendo maneira distintas de repasse e de aprendizado pelo fazer constante, a partir de como se vai aprendendo a fazer, fazendo (Souza, 2014).

Nesses últimos trinta anos, a cultura tradicional popular ganhou visibilidade no meio da juventude e de jovens artistas, sendo costumeira a presença de uma gama de festivais com apresentações em espaços públicos e a realização de atividades diversificadas como oficinas, *workshops*, rodas de conversa, terreiradas, rodas de capoeira, entre tantas outras atividades. É dentro deste movimento que percebemos os Grupos de Projeção, nessa roda cirandeira de tudo buscar aprender. Não é apenas tocar, cantar e dançar como os “nativos” (TRAVASSOS, 2004, p. 114) e/ou falar sobre eles, mas sim, fazer parte disso, do que também somos, pois é com isso que nosso corpo se comunica, sente e traduz felicidade. Concordo com Travassos quando diz

[...] Mais do que tema de estudo antropológico, a cultura popular é um campo de experiências técnicas e estéticas. A chamada etnografia pós-

³ Novo indicador da ONU para medir o desenvolvimento de uma nação em contraponto ao PIB.

⁴ No Ceará, traduz-se por uma pequenina porção de algo bem maior.

moderna, que nunca foi assumida seriamente pelos antropólogos, parece ter encontrado seus realizadores. Se 'a tradução antropológica não é meramente encontrar frases equivalente, em abstrato, mas aprender a viver outra forma de vida e falar outro tipo de linguagem'- [...] o movimento de que falo é um contraponto à prática do estudioso que produz textos escritos. [...] Os defensores de novos modelos de etnografia vislumbraram saídas na poesia e na performance [...]. Talvez o destino das ideias sobre novas etnografias seja frutificar em áreas especificamente sensíveis aos modos não verbais de expressão. (TRAVASSOS, 2004, 114-116).

O que quero dizer é que a prática das danças tradicionais populares, compartilhada em forma de performance com outros, configura-se um conhecimento aprendido, tendo o corpo como o território fecundo para inscrição, experimentação e manutenção do que foi ensinado, e que, apesar do que envolve tradição, retraditionalização e a recriação contemporânea dos saberes tradicionais, ela, a prática, dentro do meu ponto de vista quando penso nas questões que envolvem a imaterialidade das danças e folguedos, serve como ações vivas de salvaguarda dessas expressões brasileiras. O processo prático do saber fazer, saber dançar, não exclui outras formas de registro, também necessários, porém nenhum desses substitui o dançar.

As danças tradicionais populares se configuram como um bem cultural imaterial por ser uma forma de expressão dinâmica e processual que podem estar envolvidas como celebrações ou como manifestações cênicas e lúdicas. Com efeito, afirmo que é necessário verificar quantas danças hoje estão perdidas nesse nosso país, porque nos descuidamos de aprender seus passos, gestos, cânticos, tocar seus instrumentos, acreditando no viés de que se a razão do núcleo social comunitário que a criou não existe mais, esses elementos não importariam para mais ninguém, o que discordo.

É possível sim, a existência de outros laços sociais significativos e que são importantes para uma convivência comunitária colaborativa, em meio a um país que perde a lógica das necessidades urgentes de ensino humanitário, sobre preservação do humano e do planeta e, tudo isso é possível de ser feito, no prazer de fazer a roda cirandeira. Daí porque trago neste trabalho a dança da Cana Verde e o caso dela, especificamente, como ocorre em Fortaleza, como exemplo do que pode ser feito para, por meio do que está registrado corporalmente, mantermos essas danças tradicionais, apesar dos problemas sociais que a cercam.

3. Territórios geográficos da Cana Verde Cearense e particularidades⁵

Observando vários levantamentos sobre a Cana Verde brasileira de autores diversos como Zaide Maciel (1960), Amália Giffoni (1964), Paixão Cortes e Barbosa Lessa (1967), Cássia Frade (1985), Câmara Cascudo (1972), Aloísio Alencar Pinto (1975), percebo que musicalmente essa manifestação tem formas distintas na maioria dos estados, apesar de ter alguns fragmentos comuns.

No princípio, a Cana-verde cearense foi vista brincando nas praias do Iguape, Majorlândia (Aracati), Mucuripe e até na fronteira com o Rio Grande do Norte, em Tibau, de acordo com Florival Seraine (1978), Elzenir Colares (1978) e Aluísio Alencar Pinto (1975). Hoje, em 2021, o grupo do Mucuripe não dança mais, e o grupo do Iguape é alimentado por meio de algumas ações para continuar sobrevivendo. Aqui, utilizo-me de abordagens especificamente sobre a Cana Verde do Mucuripe, por ser considerada uma dança semidesaparecida.

Minha imersão no campo deu-se com Dona Gertrudes Ferreira dos Santos, que na época da entrevista tinha 64 anos⁶, e era quem dirigia a Cana Verde do Mucuripe. De acordo com suas informações⁷, a Cana Verde foi introduzida no Ceará por volta de 1919 pelo português João Francisco Simões, sendo seu sucessor Pedro Mãe Chica (popularmente conhecido como “Chico ManChico”). Depois, ela foi entregue para “Zeca Três Vêis”, este renunciando para José dos Santos, que dançava a Cana Verde desde os 15 anos. Na verdade, o grupo que chegou até nós foi comandado por D. Gerta até seu encantamento em 2014.

Até os anos 50 do século XX, os pescadores e sua Cana Verde habitavam a praia do Mucuripe. A especulação imobiliária empurrou os pescadores para o Morro Santa Terezinha, o que comprometeu não apenas suas brincadeiras, mas toda uma estrutura de vida. Porém, apesar de isso ser outra história, é importante que a dança que gostamos de fazer sensibilize para as percepções que isso tudo merece.

Além de mãe de dez filhos do Sr. José dos Santos, D. Gerta foi também labirinteira e rendeira.

⁵ Dossiê da Cana Verde para o estado do Ceará, Lourdes Macena 2003.

⁶ Gertrudes Ferreira dos Santos, nasceu em 3 de setembro de 1927, no Mucuripe, onde viveu até seu encantamento em 15/08/2014. Foi Tesouro Vivo reconhecido pela SECULT/CE desde 2005 e hoje encontra-se entre os *Encantados*.

⁷ Entrevista à autora- documento sonoro particular (gravação –fita cassete) - Mucuripe e Iguape-1990-1992.



Fig. 1. Gerta, 2006
Fonte: Alunos da autora



Fig. 2. Gerta, 2012
Fonte: alunos da autora



Fig. 3. Bolsa rendada D. Gerta
Fonte: Foto autora

Após o falecimento do Sr. José dos Santos, a Cana Verde teve uma parada até o momento de ser reconduzida por D. Gertrudes. Perguntada sobre o significado do nome Cana Verde, ela respondeu que era devido as vestimentas verde e amarela dos brincantes que representavam a cana do caule à folha, sendo complemento de sua vestimenta o chapéu trazendo o pendão do canavial, quando as canas estão maduras no ponto de ir para o engenho.

Na realidade, essa explicação de D. Gertrudes serve como exemplo para o que Joaquim Ribeiro (1977, p. 62) ressaltou como “aclimações, localizações de temas”, tão comuns nos fatos tradicionais populares, pois podemos verificar através de alguns versos da Cana do Ceará a confirmação da referência de Ribeiro sobre a Cana Verde como espécie de bebida Minhota, produzida por vinhas doentes, por exemplo, os versos da letra da música quando diz:

*Não vá beber, não vá se embriagar (BIS)
Não vá cair na rua pra polícia te pegar. [...]
(Informação sonora, doc.37, 1975)⁸*

Sendo assim, fica claro que o significado de Cana Verde para os grupos do Ceará, já não é o mesmo de antes, quando de sua entrada no Brasil, o que é compreensível diante da dinâmica cultural peculiar dessas expressões.

Primeiramente, a Cana Verde cearense foi uma espécie de bloco carnavalesco. Como diz Carvalho (2006, p. 127): “O grupo brincava, de preferência, no Carnaval. Tudo era pretexto para a festa, apesar do areal, da luz fraca e das fantasias pobres, eles queriam mesmo se divertir”. Se apresentavam de forma

⁸Cana Verde - Documento Sonoro do Folclore Brasileiro, nº 37, 1975- Aluysio Alencar Pinto

simples, numa sequência de 14 cantigas puxadas pelo/pela Mestre/Mestra. Depois, a manifestação passou a se fazer presente em outras festas da comunidade, incluindo outros aspectos como o casamento matuto, realizado de forma cômica cantada (presente também na Cana do Iguape) e a figura de um rei que autoriza o início do folguedo. Assim, eles iam brincando e fazendo sua folia no bairro também no período junino, na festa de São Pedro, padroeiro dos pescadores, na festa de Nossa Senhora da Saúde, padroeira do Mucuripe, e até no ciclo natalino e dia de Reis. Boa parte dessas apresentações ocorriam na própria colônia, em frente à Igreja de São Pedro e/ou nas praias do Mucuripe e Iguape. Posteriormente, os grupos foram se adaptando às mudanças socioculturais de suas comunidades e a Cana Verde passou a estar presente no circuito da cidade, a partir das oportunidades que o planejamento cultural governamental possibilitava (ou não).

Quando me encontrei com a Cana Verde de Dona Gerta pela primeira vez e quis saber como efetivavam seus ensaios, ela disse que o grupo ensaiou muito tempo numa casa desocupada pertencente ao cunhado do “Zeca Três Vêis”. No entanto, naquele momento eles estavam sem lugar para brincar, ensaiar. A Cana Verde reunia-se na cozinha de sua casa e nesse espaço de mais ou menos 2m x 3m preparavam a brincadeira. Nossa equipe não entendeu como eles conseguiam se movimentar num espaço tão pequeno. Por isso que digo que a defesa do território, do lugar onde vivem essas comunidades, é vital para manutenção e salvaguarda dessas expressões culturais. O que ocorreu nestes últimos 50, 60 anos com a Cana Verde, o Coco, o Fandango e o Pastoril do Mucuripe, depois que os pescadores tiveram que sair da zona praieira e foram empurrados para o Morro Santa Terezinha, é um dos maiores exemplos disso. Assim como a Cana Verde, a vida social e cultural dos pescadores e seus familiares sucumbiram/sucumbem em meio às demandas que nunca se resolvem. Essas brincadeiras fortalezentes foram, pouco a pouco, desaparecendo no âmbito dos grupos sociais que possuíam legado ancestral familiar.

De acordo com tudo o que li e vi, creio que é exatamente no item personagens que se inicia as grandes diferenças entre a Cana-Verde do Ceará e as de outros estados. É provável que em nenhum outro lugar a Cana-Verde tenha personagens definidos e uma história a ser representada por meio da brincadeira como ocorre na Cana-Verde cearense.

No imaginário de D. Gerta, a Cana Verde representa um pedido de casamento como ocorria na época medieval, em que as filhas já estavam prometidas. Esta, por sua vez, como tem o seu amado, pede à mãe, ao pai, ao irmão, mas ninguém libera para ela ficar com ele. Então, ela apela para sua majestade, que libera o casório. Diante da permissão do Rei, é feita uma grande festa dançante que é a Cana Verde. Os personagens são: o Rei, vassalos, padre, sacristão, a noiva Maria Culodina (Claudina), que dança ao lado do Rei, a mãe, o pai e o irmão da noiva e os convidados, que formam os cordões. Quem faz o noivo geralmente é a mestra da Cana. Fica na ponta (cabeça de fila) do cordão masculino, e é quem tira os versos principais para os demais repetirem. É importante dizer que, no princípio, a Cana Verde Cearense era dançada somente por homens, posteriormente, as mulheres foram ocupando seus personagens e, inclusive, chegando a fazer papéis masculinos se necessário, como ocorria com D. Gerta que fazia o noivo *Manuel da Balaiada*.



Fig. 4. Rei e Vassalos. Fonte: Foto autora e alunos



Fig. 5. Brincantes Fonte: Foto autora e alunos

D. Gertrudes nos falou que a Cana-verde procura mostrar “o casamento no canavial”. De certa forma, esta explicação nos dá uma noção da estrutura da apresentação da Caninha. Assim ela se expressou:

Naquela época, pra gente possuir um esposo tinha que falar com sua Majestade. Pois é isso que mostramos. O Rei fica no centro, para que na hora em que o moço (noivo-mestre) for pedir a moça (noiva que fica ao lado

do Rei) em casamento, os pais não dão, os irmãos não dão, quem dá a licença é a Majestade, o Rei [Informação verbal].⁹

Então é isso: no imaginário, a brincadeira representa o pedido, a licença e a festa do casamento da Maria Culodina (Claudina) com o Sr. Mané da Balaiada. A parte mais longa, segundo D. Gerta era a do sacristão, porém não localizei nenhum resquício dela.

Poucos autores fazem menção à indumentária da Cana-verde em outros estados. Para ser mais precisa, apenas Amália Giffoni (1964) aborda este aspecto, descrevendo a indumentária da Cana-verde simples do interior de São Paulo¹⁰:

A indumentária da Cana Verde cearense, no entanto, possui estética, no geral, que lembra aqui e ali, o colonizador português, com algumas variantes. As cores predominantes são o verde bandeira e o amarelo ouro, com detalhes em vermelho. Como já falei, as minúcias abaixo referem-se ao momento do registro no dia em que o fiz, de acordo com as informações de D. Gertrudes. Eis, na íntegra, a vestimenta de todos os participantes:

Rei: espécie de casaca tradicional, usada com uma Braga (calção até o joelho), de cetim ouro ou lamê. Camisa branca por dentro da casaca, faixa larga na cintura, capa de veludo vermelha ou azul, espécie de cetro cheio de pedrarias na mão, coroa, lembrando a usada por D. Pedro II. Segundo Colares (1978), no Iguape, o Rei usava roupa no estilo Luís XV, toda brilhosa.



Fig. 6. Rei e vassallos. Fonte: Mazé filha D. Gerta

⁹ Documento Sonoro em fita cassete. 40min. gravado na Casa de D. Gerta.

¹⁰ GIFFONI, obra citada, p.93.

Mastro do Rei: artefato de madeira enfeitado com fita amarela e verde com um grande laço na parte de cima, representando um pé de cana. **Noiva (Maria Culodina – Claudina):** Vestido de noiva comum. **Padre:** veste-se como os demais brincantes, só que acrescentando uma estola por cima da roupa. No Iguape, ele se veste de batina de padre. **Noivo:** (Manuel da Balaiada) Também se veste como os brincantes, acrescentando apenas uma faixa verde, diagonal, por cima da camisa. **Príncipes:** mesma vestimenta que os brincantes só que no lugar do chapéu eles usam uma coroa, e uma capa por sobre os ombros. No Iguape, eles se vestiam com roupas da corte portuguesa no Brasil. **Vassalos:** usa a mesma roupa do cordão só que um carrega o estandarte da cana e o outro, a bandeira. **Brincantes dos cordões (família dos noivos):** Homens – **Roupa** – calça verde tipo braga bombachinha, camisa amarela de mangas compridas, lenços com estampas floridas no pescoço, sendo a calça, a camisa e o lenço de cetim ou seda laquê. Variante no Iguape: calça verde comum, camisa amarela de gola e punhos verde, com lenço verde na mão. **Sapatos** – congas brancas com meias vermelhas. No Iguape, usa-se as meias brancas. **Chapéu** – cobertos com cetim verde, com aljôfares, brilhos, espelho, pena de pavão e um laço amarelo; feito com dois tipos de conta: uma pequeninha que cerca o espelho e outra maior para dar outra volta, dando grande beleza; quanto mais enfeitado, melhor. **Faixa** – na cintura tem uma faixa vermelha com franjas amarelas na ponta.

Adereços – **Bandeira** – Representa o pendão da cana, e o papagaio, que é o símbolo da Cana-Verde. Quem dança com ela é um dos vassalos próximos ao Rei. É de cetim branco, sendo o papagaio todo bordado ou aplicado. **Estandarte** – também é de cetim branco, ou verde. Nele tem os pezinhos de cana e a época que estão brincando, bordado, pintado ou aplicado. É usado por outro vassalo. **Pandeiros** – enfeitados com fitas e pintados, quanto mais brilho, melhor. Antigamente era feito de lata de doce, onde eles abriam buraquinhos nas laterais para colocação de moedas ou tampinhas de níquel amassadas. À medida que foram tendo acesso a outras tipologias no comércio, foram substituindo pelo mais prático e bonito segundo eles.



Fig. 6. Brincantes, vassalo e bandeiras. Fonte: Mazé filha D. Gerta.

A música da Cana Verde (as cantigas, como eles chamam) já é conhecida e os brincantes cantam de cor. Às vezes improvisam um ou dois versos, porém, percebemos que o conteúdo musical já é decorado por todos. Os ritmos predominantes são marcha, xote e rojão¹¹. A estrutura musical é estrofe-refrão, sendo dividida em várias partes, onde cada parte tem um ritmo e um refrão diferente, contendo várias estrofes. A música é tirada sempre pelo mestre e repetida em coro pelos brincantes. Os instrumentos musicais são: o violão, o cavaquinho, bandolim, surdo e pandeiro.¹²

A parte coreográfica brincante da Cana Verde cearense ocorre entre dois cordões (filas, fileiras) onde, em uma fila ficam os personagens masculinos e em outra os femininos. Ao centro ficam o Rei, ao lado dele a noiva Maria Culodina, dois Príncipes e Vassalos. Os passos básicos acompanham os gêneros rítmicos marcha, xote, rojão e/ou baião. Como elementos coreográficos, foram vistos além dos passos básicos, giros, contra giros, movimentos dos cordões em serpentina, em roda, avanço e recuo dos cordões e/ou de personagens durante sua encenação.

Infelizmente, tudo o que aprendi com D. Gerta e seu grupo já não existe mais no Mucuripe. Entretanto, cada detalhe pulsa em meu corpo, salvaguardado

¹¹ Rojão: marcha de andamento bem vivo e rápido. Segundo Cascudo pode ser também: trecho musical tocado por viola ou rabeca entre um verso e outro dos cantadores nordestinos (1910), duração medida, estilo de cantoria, cadência, ritmo de velocidade (1918) – CASCUDO, 1972, p. 787.

¹² Indicamos para ouvir o CD Ispinho e Fulô disponível em http://www.digitalmundomiraira.com.br/Miraira/ProducaoMusical/Cd01/faixa_03.php

vivamente nos diversos corpos do Miraira na forma como vi, vivi, senti, dancei, continuo dançando e promovendo dançar.¹³

Considerações

Hoje, em 2021, os pescadores do Mucuripe ainda perdem seu mar e sua praia para a especulação imobiliária. A Cana Verde perdeu sua Mestra e aos poucos nosso estado vai deixando ir embora as brincadeiras e expressões tradicionais que deveria salvaguardar. Uma delas, a Cana Verde, está em mim, em meu corpo instalada, neste território sensível que dela se enamorou e teima em deixá-la viva em outros corpos, brigando pelos espaços que precisamos ocupar. Continuar dançando Caninha é salvaguardar seus elementos e fazê-los conhecidos pela juventude. Por meio do dançar a Cana é possível, além de salvaguardar passos, gestos e músicas, envolver os jovens com todas as implicações que os coletivos dessas brincadeiras sofreram e vêm sofrendo, colocando em destaque a forma como grupos populares, formados pela juventude local têm mantido aspectos dessas danças, inclusive como forma política emancipatória e reivindicatória.

A Cana Verde Cearense tem relações com nosso estado em vários atravessamentos históricos e destaca o corpo do pescador que luta de forma invisível contra a especulação imobiliária no litoral, que, além de dificultar seu sustento, cria dificuldades para o seu festar. A Cana Verde sofreu interferências governamentais e foi aos poucos perdendo as conexões com as razões sociais que sempre as motivou, não apenas a perda dos parentes queridos, mas também pelo fato da pressão de negação e de invisibilidade sofrida, além da crescente violência que hoje interfere nas comunidades. Apesar de todas as perdas, seus elementos cênicos, sociais e sentidos continuam vivos em outros corpos criando diversas relações afetivas e sociais pelos e nos grupos que a fazem.

Lourdes Macena
IFCE campus Fortaleza
lumacena@ifce.edu.br

Dra. em Artes, profa. de Teatro e Cultura Popular
e Danças tradicionais populares,
coordenadora PPGARTES, Diretora do Grupo Miraira,
líder do Grupo de Estudos em Cultura Folclórica Aplicada.

¹³ Para ver coreografia, música, fotos, video sugiro ver
<http://www.digitalmundomiraira.com.br/patrimonio/dancas-tradicionais/>

Referências:

- CASCUDO, Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**, 3ª edição. RJ; Edições de Ouro – Tecnoprint gráfica S. A. 1972. 930p. pp. 232-233.
- CASCUDO, Câmara. **Literatura oral no Brasil**. 3ª. Ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1984.
- CASTRO, Zaide Maciel de. **Danças do Norte e do Sul**. Rio de Janeiro: Organização Técnica de Educação Física Ltda. 1960. p. 49
- CARVALHO, Gilmar. **Mestres da Cultura Tradicional Popular do Ceará**. Fortaleza: Secult/CE, 2006.
- COLARES, Elzenir. **Manifestações do Folclore Cearense**. Fortaleza: Gráfica Secretaria de Indústria e Comércio. 1978. Pp. 23 a 25
- CORTES, Paixão e LESSA Barbosa. **Manual de Danças Gaúchas**. 3ª edição. São Paulo: Irmãos Vitale Editores – 1967 – p. 19.
- CUPERTINO, Kátia. **As múltiplas aprendizagens da dança no e como contexto artístico-educativo do grupo Aruanda**. Belo Horizonte, 2020. 276f. Tese. (Doutorado em Educação) PUC Minas, Belo Horizontes, Brasil, 2020.
- FRADE, Cássia. **Guia de Folclore Fluminense**. RJ: Presença Edições. 1985. p. 49
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia – saberes necessários a prática educativa**. São Paulo: Paz e terra, 1996.
- ISPINHO E FULÔ: **Música Folclórica Cearense**. Cana Verde. Mestra Gerta (saber ancestral comunitário - detentora). Grupo Miraira IFCE (intérprete-conjunto regional). Fortaleza: CEFET/CE, 1999. [Compact Disc].
- LAVE, Jean; WENGER, Etienne. **Aprendizaje Situado. Participación Periférica Legítima**. Universidad Nacional Autónoma de México. 1991.
- MERLEAU- PONTY, M. **Fenomenologia da percepção** (C. Moura, Trad.). São Paulo: Martins Fontes. (Texto original publicado em 1945). 1994.
- SOUZA, M. Lourdes Macena
- SOUZA, M. Lourdes Macena. **Danças populares tradicionais em abordagens estéticas, memória e tensões políticas**. In: Thiago Silva de Amorim; Marco Aurélio da Cruz Souza; Ana Macara. (Org.). Saberes-fazeres em danças populares. 1a.ed. Salvador: Anda Associação nacional de pesquisadores em dança, 2020, v. 8, p. 74-86.
- Tempo de amor e flor para quem sabe salvaguardar afetos**. In: Lourdes Macena, Adriano Souza e Aterlane Martins. (Org.). XII Encontro Mestres do Mundo: Tempo de amor e flor para quem sabe salvaguardar afetos. 1a.ed. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2019, v. 1, p. 12-18.
- SOUZA, M. Lourdes Macena. **Mestres, saberes e vida real: reflexões necessárias para ações de salvaguarda**. In: CASTRO, Simone Oliveira de.; SOUZA, M. L. M. (Org.); CARVALHO, G. (Org.). X Encontro Mestres do Mundo, Mestras e Mestres da Cultura Popular Tradicional: Saberes para todos os tempos. 1a.ed. FORTALEZA: Instituto Sociocultural e Artístico do Ceará, 2018, p. 220-231.
- SOUZA, Maria de Lourdes M. de. **Sendo como se fosse: as danças dramáticas na ação docente do ator-professor**. 2014. Tese (Doutorado em Artes) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes. 2014. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/JSSS-9GFHGX>
- STRAZZACAPPA, M. **A educação e a fábrica de corpos: a Dança na escola**.
- SERAINE, Florival. **Folclore Brasileiro – Ceará**. RJ: MEC – FUNARTE. 1978. p. 28.

PINTO, Aloísio Alencar. **Documentário sonoro do Folclore Brasileiro** nº37.
contracapa do disco.

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: ICSUnB,

Entre lanças, guiadas e flechas: Novas guerras, antigas batalhas e fantasias resguardadas

Rayana Santana (UFPE)

Maria Acselrad (UFPE)

Dança e(m) Cultura: poéticas populares, tradicionais, folclóricas, étnicas e outros atravessamentos

Resumo: Este artigo vem compartilhar discussões levantadas pela pesquisa *Entre lanças, guiadas e flechas: as guerras dançadas nas ruas, nos palcos e nas salas de aula*, vinculada ao grupo *PISADA - pesquisas interdisciplinares em dança e antropologia*¹, cujo objetivo é o de produzir reflexões etnocoreológicas, pedagógicas e artísticas a partir de um estudo comparativo entre Caboclinhos e Maracatus de Baque Solto, manifestações presentes na Zona da Mata Norte de Pernambuco, considerando as relações agonísticas ali performadas e vivenciadas no cotidiano. *Entre-la(n)çada* pela pandemia do Covid-19, a pesquisa teve que adaptar-se, bem como as tradições aqui em foco, uma vez que se instauraram novas guerras, vieram à tona antigas batalhas e as fantasias tiveram que ser resguardadas.

Palavras-chave: ANTROPOLOGIA DA DANÇA. CABOCLINHOS. MARACATU DE BAQUE SOLTO. DANÇA. GUERRA.

Abstract: This article shares discussions raised by the research *Between spears, guides and arrows: wars danced in the streets, on stages and in the classrooms*, linked to the group *PISADA - interdisciplinary research in dance and anthropology*, whose objective is to produce ethnochoreological, pedagogical and artistic reflections from a comparative study between Caboclinhos and Maracatus de Baque Solto, manifestations present in the Zona da Mata Norte of Pernambuco, considering the agonistic relations performed and experienced in daily life. In between by the Covid-19 Pandemic, the research had to adapt, as well as the tradition in focus here, as new wars were established, old battles surfaced and the fantasies had to be sheltered.

Keywords: ANTHROPOLOGY OF DANCE. CABOCLINHOS. MARACATU DE BAQUE SOLTO. DANCE. WAR.

¹ O grupo PISADA, coordenado por Maria Acselrad tem como objetivos ampliar e aprofundar os estudos em dança sob uma perspectiva antropológica, aproximando o conhecimento científico dos saberes populares e tradicionais relativos ao corpo e à dança, dando voz às perspectivas de fronteira, entre a antropologia e a dança, em diálogo com artistas, docentes e brincadores.

1. Introdução

Com as atividades do grupo *PISADA - pesquisas interdisciplinares em dança e antropologia*² iniciadas em 2019 e do projeto de pesquisa a ele vinculado *Descoreografia: danças de guerra, luta e combate - resistência e enfrentamento através da dança*³, dedicado a refletir sobre a relação dança e guerra, expressa de forma estética, e também de forma ética, surgiu a oportunidade de um Projeto PIBIC em 2020, do qual este artigo é um dos resultados. *Entre lanças, guiadas e flechas - as guerras dançadas nas ruas, nos palcos e nas salas de aula* vislumbra, inicialmente, produzir reflexões teóricas e *observações dançantes* que resultassem em uma criação artística e em um estudo comparativo a partir das relações agonísticas observadas nos Caboclinhos e nos Maracatus de Baque Solto, sobre o lugar das danças populares e tradicionais na sociedade, suas formas de expressão, transmissão e performance.

A partir de levantamento bibliográfico sistemático das produções acadêmicas recentes, previsto nas ações da pesquisa, neste artigo buscamos destacar os autores mais expressivos da produção etnográfica ligada ao nosso recorte sobre os caboclinhos, tais como Acselrad (2019) e Santos (2009), e sobre o maracatu de baque solto, tais como Amoras (2018), Chaves (2008), Esteves (2016) e Santos (2008; 2006) e, com eles, entretecer um diálogo que envolveu também interlocutores diretamente ligados às tradições aqui em foco.

A pesquisa tinha como base uma abordagem etnocoreológica, o que significa que ela se daria a partir de “trocas centradas na dança” (BEAUDET, 2017), por meio de uma antropologia da dança - que dança (ACSELRAD, 2019), ou seja, que reflete de forma encarnada sobre abordagens que constroem grafias por meio de corpos que se movimentam no espaço através da dança (CITRO, 2012). *Entre-la(n)çada* pela pandemia do Covid-19, no entanto, a pesquisa teve que adaptar-se, buscando alternativas, espaços de frestas e ressignificações do campo, bem como as tradições populares também o fizeram com suas práticas, uma vez que se

² Para acessar o espelho no CNPQ: dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/4362172255045619

³ Contemplado no Edital de Apoio à Pesquisa em Criação Artística (2019-2020) da PROExC/UFPE, este projeto foi uma oportunidade de pensar ações descoreográficas a partir do conceito de *descoreografia* traçado por ACSELRAD (2019) em cruzamento com o de *coreografia* LEPECKI (2010), culminando em uma videodança, com perspectiva futura de performance presencial.

instauraram novas guerras, vieram à tona antigas batalhas e as fantasias tiveram que ser resguardadas.

Grada Kilomba (2019) ao refletir sobre quem está autorizado a falar, sobretudo que fala é legitimada, praticada, estudada e escutada no contexto acadêmico, afirma que “elas/eles têm fatos / nós temos **opiniões**; elas/eles têm conhecimento / nós temos **experiências**” (KILOMBA, 2019:52 grifos nossos), o que representa “uma hierarquia violenta que determina *quem pode falar*”. Pode-se perceber o quanto esta ideia encontra-se incorporada ao próprio discurso nativo, ao não serem reconhecidos seus lugares de importância perante os saberes acadêmicos. Por isso, chamamos atenção aqui para os três interlocutores desta pesquisa, Jeane Ferreira, Aguinaldo Roberto da Silva e Eliel Fernando, que mesmo mostrando-se um tanto desacreditados em relação à relevância de seus discursos diante de outras fontes de pesquisa já consagradas, reconhecem assim como nós a importância dos saberes tradicionais estarem em diálogo com a academia e suas epistemologias, na medida em que permitem também a promoção de ações de descolonização da ordem eurocêntrica do conhecimento aliado ao lugar do corpo, em coerência aos saberes afro-indígenas cujo corpo possui lugar privilegiado. De acordo com Mattos,

[...] a lógica pressuposta em nossa maneira de pensar por categorias e disciplinas, por separação, fixação e quantificação entra em choque com um pensamento do corpo em movimento, um pensamento da dança marcado pelo contínuo, pela transformação e pela multiplicidade. (MATTOS, 2020:6)

2. Caboclinhos ou *cabocolinho*

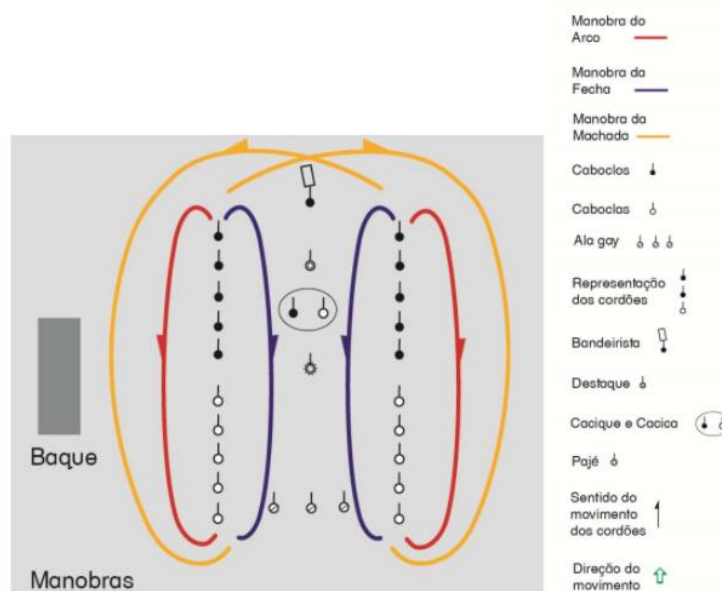
Caboclinho, ou *cabocolinho*, como nossos interlocutores, geralmente, pronunciam, representa uma imagem acústica da tradição (SANTOS, 2008), refere-se à dança, à música, à agremiação popular, aos integrantes e à brincadeira. Associada à jurema, religião de *motriz*⁴ afro-indígena, é protagonizada pela figura dos Caboclos “conjunto de entidades espirituais que passou diretamente do mundo real para um mundo mítico, através do encantamento, ou seja, sem conhecer a experiência da morte” (PRANDI, 2001 *apud* ACSELRAD, 2019), onde “dançar é a

⁴Compreendendo a multiplicidade das *matrizes*, no sentido das origens, o conceito parece insuficiente quando observamos a complexidade das práticas culturais performativas, sendo mais condizente o conceito de *matrizes*, tal como apresentado por Ligiéro (2011).

forma que eles têm de se fazer presentes. É quando as forças das dimensões, visível e invisível, se atravessam” (ACSELRAD, 2019:8).

O resguardo de sete dias, sem relações sexuais, é indispensável para viver a tradição, sobretudo no que diz respeito à realização da *caçada do bode*, ritual de preparação que só acontece em Goiana, cidade situada na Zona da Mata Norte de Pernambuco, do sábado para o domingo de carnaval, onde uma oferenda é feita aos caboclos de forma a “liberarem a colheita do ano” e para que os integrantes da tradição possam obter cura e proteção, sobretudo no período do carnaval. As fantasias oficiais do ano só são vestidas depois que “colhem”, ou seja, depois de fazerem a oferenda.

Organizados em cordões, os *caboclos* que os compõem são conduzidos pelos *puxantes*, ou *mestres*. Entre tais fileiras estão o *bandeirista*, que carrega o estandarte, o *caboclo destaque* seguido pelo *casal de caciques*, o *pajé*, fechando com a *ala gay* ou *ala da diversidade* (ACSELRAD, 2019). Tal composição se move em conjunto, no espaço, em *manobras*, categoria nativa para dança, evocando movimentos de guerra por meio de avanços e recuos, de acordo com o andamento da música tocada pelo *baque*, realizando passos que nem sempre têm o nome ou levam o nome dos *toques*.



Representação gráfica de Manobras In: ACSELRAD, 2019.

Os gaiteiros, cujo instrumento - a gaita - é protagonista na melodia do caboclinho, buscam “tocar os dançarinos através de sua música [...] tocam com sua melodia o corpo dos dançarinos. E ao fazerem isso, tocam também para os

3401

caboclos” (ACSELRAD, 2019:6). O *baque* é composto, geralmente, por uma *gaita*, responsável pela melodia, por um *tarol/surdo*, que atua como guia para o baque, um ou dois *caracaxás*, par de chocalhos de latão, alguns também usam o *atabaque*, para tocar o ritmo intitulado *macumba*, e o *caixa*, adotado por poucos caboclinhos, através do qual percebe-se uma aproximação com o padrão rítmico do caixa presente também do maracatu de baque solto (SANTOS, 2009). A *preaca*, arco e flecha cujo estalido produz um som característico, não é considerada parte do baque, mas da *manobra*, isto é, da movimentação do *cordão* de dançarinos.

Os *toques*, ou gêneros musicais, são praticados geralmente nesta ordem: *guerra*, quando os instrumentos chegam um por um até executarem a guerra propriamente dita, e quando o passo da *tesoura* é dançado a fim de “cortar algumas coisas”⁵, até o tarol indicar a mudança para o *perré*, ritmo de andamento lento, seguido pelo *baião*, de andamento mais cadenciado, e por fim, a *macumba*, ritmo de maior adesão entre os dançarinos, e quando costumam acontecer as incorporações.

Jeane Ferreira, aos 5 anos de idade, começou a integrar a brincadeira no Caboclinho Cahetés de Goiana de seu tio, um grupo fechado, geracional, ou seja, quem era de fora da família não podia fazer parte. Poucos anos depois seu pai, Mestre Nelson, fundou o Caboclinho União Sete Flexas de Goiana, que por não ter uma sede espaçosa ensaiava na rua e com isso permitiu que as pessoas que gostassem da brincadeira também pudessem participar, influenciando assim outros caboclinhos a se abrirem para participação. Em 2019, foram campeões na categoria Especial do Concurso de Agremiações, Mestre Nelson adoeceu de um câncer que o levou a falecer no mesmo ano e hoje, realizando o sonho do seu pai, Jeane é Mestra:

Ao ouvir ‘não deixe meu sonho ir embora’, eu não podia deixar um sonho, uma vida, ir embora com outra vida, é o meio que eu tenho de manter meu pai próximo a mim e de ele ter orgulho de mim, de onde ele está, no plano superior, de ver que a tribo dele está erguida. E aí que eu levo o meu sonho que é o sonho do meu pai. (Jeane Ferreira, 2021)

O cruzamento das bandeiras entre grupos de caboclinhos que se encontravam nas ruas sempre foi considerado essencial para consubstanciar a paz, caso contrário a agressão física entre eles era inevitável, como certa vez aconteceu entre dois grupos de Goiana, presenciado por Jeane, que era criança e dançava na

⁵ Ver ACSELRAD (2019:123-124).

época, custando a uma das participantes um profundo corte nos lábios, ao disputar com um rapaz da tribo rival.

Segundo ela, “a guerra é a forma que a gente tem de disputar o que a gente tá passando naquele momento, é como se a gente tivesse liberando ela dançando, e não agredindo, eu acho que a gente dançando a gente se sai bem melhor”, e assim, defende que se você tem inimigos, deve enfrentá-los através da defesa e não do ataque “sabendo quem eu sou, pedindo aos meus deuses e aos meus orixás, sou filha das matas legítima, peço pra acabar com essa violência”.

Alguns grupos da Zona da Mata também tocam a *sambada*, ou *pisada*. “Pela malemolência do corpo que a gente tem lembra um samba mesmo” e “porque a dança é pisando”, explica Eliel Fernando, porta estandarte do Caboclinho Tupinambá de Goiana, que luta pela continuidade da tradição da pisada, ritmo típico de Goiana, mas que por ser proibido de ser dançado no Concurso das Agremiações Carnavalescas, somado ao virtuosismo da movimentação, vem gerando um desinteresse nas novas gerações, comprometendo seu processo de continuidade. “Eu tenho pra mim como uma dança de guerra, preparação de tudo, de ir pra luta”, completa Eliel, ao descrever o ritmo, tocado ainda hoje, nos ensaios e durante a caçada do bode, quando os caboclos através de sua performance e incorporação *pisam* e lutam com suas próprias flechas desafiando um ao outro para a dança.

3. Maracatu de Baque Solto

Por que o caboco de lança e o maracatuzeiro são tão criticados? Porque são negros, pobres, analfabetos, desempregados, cortadores de cana. Então quem faz o maracatu é isso. Gente que só tem o dia e a noite que deus deu, mas somos esses povo, esses guerreiro, esses caboco de lança guerreiro que traz a maior fantasia, o maior brilho que brilha não só o município, a cidade dele, mas o Estado, país e mundo. Então é esse povo guerreiro, com a mão cheia de calo que leva o maior brilho pra o mundo inteiro. (Aguinaldo Roberto da Silva, 2021)

Há duas brincadeiras chamadas *maracatu: de baque virado*⁶, cujo baque é composto por um conjunto percussivo de, aproximadamente, trinta alfaias, mineiros, tarol, gonguê, organizados em torno de terreiros de candomblé do Recife; e o *de baque solto*, objeto de estudo desta pesquisa, que de acordo com alguns mestres “refere-se ao ritmo instrumental (percussão e sopro), cujo andamento -

⁶ “‘Virado’ diz respeito ao ritmo tocado pelos maracatus e que virar o baque é dobrar as batidas de vários instrumentos tocando simultaneamente” (SANTOS, 2006:3)

muito rápido - é parecido com o galope de um cavalo” (SANTOS, 2006:30), possui um conjunto menor de instrumentos⁷ que compõem o *terno*, unidade musical que integra instrumentos de sopro, vozes, além do apito do mestre, o surrão dos caboclos de lança e os chicotes das burricas (*Ibidem*), acontecem na Zona da Mata Norte de Pernambuco, região marcada pela cultura da cana de açúcar, sendo também conhecido como *maracatu rural*.

Aguinaldo Roberto da Silva, um dos nossos interlocutores desta pesquisa, Mestre do Maracatu Leão de Ouro de Condado e filho de Mestre Biu Alexandre, começou a brincar no Maracatu Leão da Floresta aos 15 anos de idade. Na mesma época, seu pai havia abandonado a família e por isso teve que “cair na palha da cana logo cedo”, junto ao seu irmão, para ajudar a mãe.

Mas como pai brincava maracatu e eu era criança quando ele brincava de caboco, a gente morava no Engenho São Bento, e aí bateu essa vontade porque eu achava aqui muito bonito, aquelas fantasias, as baianas com aqueles vestidos, o terno que chama muito a atenção da gente, a pancada dos instrumentos, os instrumentos de sopro também, as marchas, samba, galope, o corte do apito do Mestre... então é uma brincadeira que chama muito a atenção da gente. (Aguinaldo Roberto da Silva, 2021)

As posições das personagens no maracatu estão de acordo com as funções que desempenham. Marcadas por uma hierarquia, carregam juízos de valor, de prestígio e de vantagem. A cômica dança protegida, pelas outras figuras, no centro, composta pelo *rei*, a *rainha*, a *dama do buquê* e a *dama do paço*, sendo esta última a única responsável por pegar a boneca *calunga*, protetora do maracatu. Os *caboclos de pena*, ou *arriamá*, simbolizam a paz da brincadeira. Costumam dançar acompanhados de duas índias, formando assim um trio que dança “para arriar o mal”, ou afastar o mal, os perigos e infortúnios. Os personagens sujos de graxa, *mateus* que vem à frente carregando uma bexiga de animal e um sino nas costas, a *burra* e a *catita*, são caricatos e comuns a outras tradições como o cavalo marinho e o bumba-meu-boi. A *catita* surgiu em uma época que não havia apoio estatal ou federal, o que levava o maracatu a sair de porta em porta nos engenhos, com a *catita* na frente, perguntando às pessoas se queriam que o *brinquedo*⁸ se

⁷ Ver SANTOS (2006) p. 31.

⁸ Segundo Aguinaldo, *brinquedo* “é exatamente, é uma coisa que eles tão brincando, é uma brincadeira, vamo brincar hoje? Vamo. Aquilo é mais um trabalho do que uma brincadeira, tá ali no bar bebendo pode ser uma brincadeira, mas o que a gente passa pra manobrar uma brincadeira, administrar uma brincadeira e aonde tem dinheiro, mesmo que seja pouco o cachê mas ele vai receber, e se a gente errar qualquer pessoa ali o presidente pode reclamar. Tem gente ali que acha

apresentasse alí. Em caso afirmativo, ela pegava o dinheiro, pendurava na bandeira, e quando os donos da casa estivessem distraídos roubava uma panela, às vezes quente, de carne, feijão, arroz, peixe, ou o que tivesse, saindo às escondidas por dentro dos matos. Quando finda a apresentação compartilhava a comida roubada por dentro das canas. As *baianas* dançam no centro do cortejo com longas saias rodadas. O *mestre*, seguido pelo *contra-mestre*, além de chefiar o maracatu, improvisa as *loas* e orienta as *manobras*. Cada cordão, nas laterais, é introduzido por um *caboclo puxador de cordão*, seguido por dois *caboclos boca de trincheira*, mais cinco *caboclos de lança*, e no final vem a *orquestra*, isto é, o *terno*.

Um caboclo de Maracatu, ele é protetor de uma orquestra que toca com a sonoridade da antiguidade, ele dança pra distrair seu público, brinca pra defender sua terra, veste-se de guerreiro, se pinta, muda seu cotidiano e conforta lutas ancestrais (Mestre Dedinha, poeta do Cambindinha In: IPHANGOVBR, 2020)

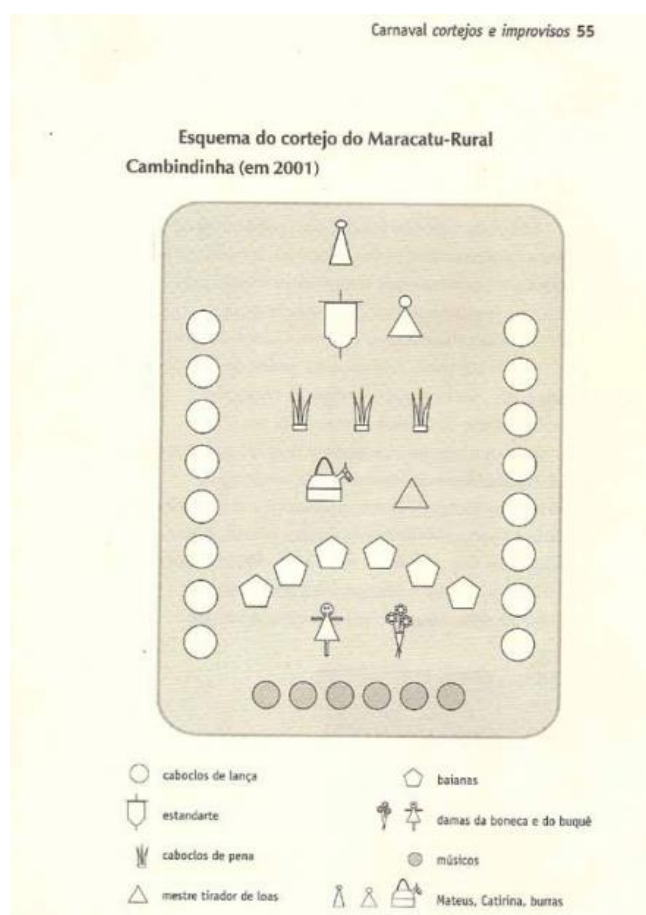


Ilustração das posições do Maracatu Rural In: AMORIM, 2002 *apud* Dossiê Maracatu Rural, IPHAN, 2013:134

que não é um trabalho, mas a gente tem que prestar atenção ali, se vacilar vai ser reclamado. Junta tudo isso e é o brinquedo” (Aguinaldo Roberto da Silva, 2021).

3405

Na manobra, os caboclos de lança formam dois cordões, também chamados de *trincheiras*, que envolvem o miolo [...]. [O] Maracatu move-se rapidamente em diferentes sentidos, finge que vai para um lado e sai para outro. Os movimentos da manobra são como uma “estratégia de guerra que faz que vai para um lado e vai pro outro,” de acordo com Biu Alexandre. (CHAVES, 2008:25)

Há uma noção de resguardo muito importante entre os folgazões, que diz respeito, por exemplo, a passar quinze dias sem relação sexual, contato, e até mesmo em pensamento, deve-se evitar dormir junto, além do cuidado com o que vai comer, evitar bebida alcoólica, preparando-se assim para brincar os três dias de carnaval sem o risco de ofender o brinquedo. Aqueles que não obedecem ao resguardo, pela norma do brinquedo, se fantasiam, mas não podem ser considerados caboclos ou *cabôcos*. Dentre os infortúnios, o carro pode quebrar, o mestre pode adoecer, ter briga dentro do maracatu ou acontecer algo que o “tire do eixo”, o que segundo Aguinaldo pode ser considerado uma dimensão da guerra.

A guerra era parte da atmosfera do *tempo antigo* da brincadeira, que acontecia para além do período carnavalesco, envolto por episódios de violência física, até mesmo fatal, os folgazões eram movidos por um espírito da rivalidade. A rivalidade, porém, não é finda naquele tempo, se estende, se adapta e se expressa até hoje, de muitas formas. O Concurso de Agremiações Carnavalescas é um dos contextos onde essa rivalidade entre maracatus, e também entre caboclinhos, se expressa através da competição, aderindo às normas e noções estéticas criados pelos órgãos públicos do Estado e que determinam como devem ser as *manobras*, as *evoluções* e as fantasias, operando assim como mecanismos homogeneizadores ao promoverem um processo de espetacularização das tradições a fim que torná-las produto de fácil digestão para aqueles que são de fora da brincadeira. É como afirma Fabinho, sobrinho de Aguinaldo: “[...] é sempre destruir a coisa para ser algo popular [...] Não é popular, vamos assumir! É uma coisa de negro e de índio, fato. Tem dono.” (Fabinho In AMORAS, 2018:66)

4. Entre lanças, guiadas e flechas

Climério de Oliveira Santos, professor, etnomusicólogo e autor dos livros *Batuque Book Caboclinhos* e *Batuque Book Maracatu*, refere-se ao momento em que as tradições se concretizariam, isto é, quando tomam as ruas, como *performance*, e não como apresentação, pois dentro delas também habitam

3406

instantes de silêncio, pausas e conversas, constituintes das manifestações assim como os momentos que antecedem e sucedem suas culminâncias.

As performances do maracatu são os *ensaios*, quando os integrantes se reúnem para ensaiar e disputar entre si, as *sambadas*, que acontecem nos terreiros e nas sedes das agremiações fora do período carnavalesco (ESTEVES, 2016), são encontros onde duas agremiações se enfrentam.

O Samba, além de ser um dos estilos poéticos do Maracatu, improvisado em seis ou dez linhas, se liga a sentimentos e atitudes diante da brincadeira: gostar, brincar, dançar, lutar, responder verso, beber, farrar, fazer resenha (fazer gozação), se interessar, observar, curtir, aprender, etc. [...] Muitos movimentos, danças e lutas acontecem somente na sambada (ou em momentos de espera/descontração durante o carnaval), isto é, o samba neste sentido da brincadeira no terreiro não é parte da performance das apresentações do carnaval. (CHAVES, 2008:22-23)

Além da *chamada de caboclo*, o momento de anúncio de cada caboclo feito na sede dos maracatus antes das *evoluções*, acontecem as apresentações propriamente ditas. Nos caboclinhos as performances são os *treinos* ou ensaios que começam no mês de julho, geralmente nas ruas, onde é feita uma *chamada*, momento musical de aproximadamente quinze minutos, que avisa que o ensaio vai começar. Existem, ainda, as saídas ou apresentações e, também a *saída do caboclo*, quando se leva a comida ou oferenda deste para as matas.

O Concurso de Agremiações Carnavalescas de Pernambuco é uma performance comum a ambas as tradições, uma oportunidade de expressarem suas rivalidades e disputar através da dança. Como nos disse Eliel, “ganha quem fizer sua evolução melhor, sua demonstração de dança melhor, então isso aí já é uma batalha, já é uma guerra dentro da gente”. Responsável por incisivas modificações nos toques, na dança, na indumentária, nos instrumentos musicais, nas manobras e na disposição espacial, uma vez que são tradições que se expressam nas ruas, por ocasião do Concurso, os grupos devem adaptar-se ao formato espetacular e espacialmente restrito da passarela. Apesar disso, são um grande evento para as agremiações⁹, sendo também um espaço de negociações, posto que precisam e querem o apoio do Estado.

Tais tradições estabelecem seu processo de ensino e aprendizagem a partir da oralidade, ou *auralidade* (SANTOS, 2009). A dança é ensinada a partir da

⁹ Com exceção do Maracatu Leão Vencedor de Carpina que, para não se subordinar às regras dos concursos, não participa dos mesmos (SANTOS, 2006), assim como a Tribo Canindé do Recife.

observação, da imitação e do posicionamento ao final dos cordões, quando os iniciantes arriscam reproduzir os movimentos, e à medida em que estes se refinam avançam de posição.

A flecha é um elemento indígena, símbolo de caça e de guerra, de ataque e de defesa. É indispensável para “ritmar, para dar boniteza no caboclinho e marcar o compasso da dança, tudo a flecha determina” (Eliei Fernando, 2021). Elas apontam o caminho. No maracatu, as lanças carregadas pelos *caboclos de lança* são chamadas de *guiadas*, porque elas os guiam, funcionam como uma arma de defesa, ao passo que também são instrumentos de trabalho. Nos caboclinhos, a lança é o que identifica a cabocla Jurema, ela não dança com flecha, ela luta com a lança.

Quando a gente atira pra frente a gente tá liberando a energia e é como se a gente tivesse atirando em algum animal de caça. E o som libera as nossas fantasias de a gente estar nas matas, só pra quem cultiva uma jurema, pra quem está ensaiando é só uma diversão, só quem cultiva a jurema é que sabe o significado do que é uma lança, do que é uma flecha e do que é um arco e flecha, porque caboclinho trabalha com os três: trabalha com a flecha pra liberar o som, trabalha com arco e flecha pra atirar e trabalha com a lança pra se defender e guerrear na batalha. (Jeane Ferreira, 2021)

Pela perspectiva do brinquedo, haveria algum ponto de confluência entre lanças, guiadas e flechas? Esta pergunta foi feita aos nossos interlocutores. “Muito diferentes, cada um com suas fantasias e seus talentos”, diz Aguinaldo, em consonância com Jeane.

Já Eliei, que também vivenciou o maracatu em Goiana onde toca trombone, diz que ambas as tradições têm raízes africanas e por isso deve haver alguma intersecção religiosa à Jurema. Reconhece que ambas realizam o resguardo, além de dizer que no tempo antigo o maracatu também tinha gaiteiro, assim como o caboclinho.

Caboclinhos tem suas evoluções, maracatu também, porta-estandarte, rei e rainha que assim hoje em dia no caboclinho também tem, mas pra mim no meu contexto isso nunca existiu em tribos, pra mim rei e rainha dentro do caboclinho é o cacique e a cacica, um pajé também pode ser um rei, na verdade é um rei sim. Os curumins, que no maracatu é o caboclo mirim mesmo. Em termo da dança também, maracatu tem todo o seu ritual também, toda a sua dança, que é totalmente diferente. (Eliei Fernando, 2021)

Essas tradições ocupam lugar semelhante na cultura local, cada uma com suas formas de expressão e performance. Realizam a guerra, seja ela física ou

espiritual, traçando-a pelo espaço real e imaginário, além de atuarem também como movimentos de organização e resistência coletiva. A prática das dinâmicas guerreiras atua, por vezes, de forma compensatória, acionando uma lógica de evitação daquilo que se pode, mas convém não fazer. Dançar a guerra desencadearia um mecanismo de autodefesa, tanto por mobilizar energias e padrões de movimento que se contidos ou reprimidos poderiam causar desequilíbrio ao entorno, como pelo poder de manter o inimigo afastado. Mas a dança também atua como forma de demonstração de força e de habilidades guerreiras, assumindo uma função preventiva e combativa, diante de momentos de maior dificuldade.

5. Resistência e enfrentamento através da Pandemia

Os tempos de pandemia têm gerado uma série de questões para os caboclinhos e maracatus. Essas tradições populares, assim como tantas outras, possuem relação com os ciclos festivos e a eles encontram-se ligados através de suas visões de mundo, igualmente marcadas por compreensões do tempo, do espaço e da vida. A *caçada do bode*, por exemplo, não pôde deixar de ser realizada pelo Caboclinho União Sete Flexas de Goiana, justamente, pelo entendimento que o grupo tem de que o ritual de preparação traz cura e prosperidade. Ensaíram algumas vezes, do começo do ano até o carnaval, quando medidas mais restritivas foram estabelecidas pelo Estado, o que fez com que em momentos extra-ensaios as coisas fossem ficando cada vez mais difíceis para a Mestra Jeane, que tinha que evitar as aglomerações dos participantes. “Teve uma viatura policial com um grupo lá na frente já formalizando e eu saindo da minha casa até a sede, já meia fantasiada, que eu utilizei a fantasia azul e branco que era a paz que era o que eu tava querendo”, conseguiu realizar um breve ensaio para preparar-se. Ensaio feito, voltou para casa, tomou banho, colocou a roupa para seu ritual de caça quando recebeu uma ligação cuja mensagem era de que a caçada não poderia ser feita. “Mas os policial não disseram que 10 pessoas pode? Então eu não passo das 10’. Quando cheguei o policial tentou me proibir, aí eu disse: “nem que seja com vocês me escutando, mas eu vou fazer sim, porque eu tô trabalhando na cura”.

Segundo Oliveira (2020), em artigo "Para que serve a antropologia (em tempos de Covid-19)?", a pandemia foi, e é, mais que sanitária, é uma crise da vida como a conhecemos. “Marcada por profundas relações de desigualdade e de modos

3409

de exposição distintos à morte, à dor, ao sofrimento e às possibilidades de produzir medidas efetivas para preservação da vida” (OLIVEIRA, 2020:3). Como reconhece Eliel: “pros caboclinhos tá complicado, como pro Tupinambá e alguns outros que não tá na mídia”. Neste momento, a tragédia de um é a de todos nós.

Mais que números, foram irmãos, amigos, filhos, avós e avôs, colegas de trabalho, amigos de infância, trabalhadoras e trabalhadores. Pessoas com histórias diversas marcadas por alegrias, dores, sofrimento e que deixaram para trás entes queridos. Muitos desses sequer tiveram a chance de prestar seus sentimentos ou realizar os ritos apropriados que permitiriam a transformação da memória desses entes em um outro nível de registro, seguindo suas práticas culturais, tradições e regimes de conhecimento. Próximo a esses que partiram ou tiveram recusada a possibilidade de despedida, ficaram outros tantos que tiveram suas vidas transformadas pelo isolamento em suas casas. Muitas dessas casas, aliás, sem qualquer condição para atender aos tão refinados protocolos de distanciamento social que os órgãos sanitários preconizavam: os ritos da higiene, do espaço individual, da distância. (OLIVEIRA, 2020:3)

Reflexões sobre a pandemia vêm impactando os campos da antropologia, no sentido de instaurar uma reflexão acerca de como a antropologia poderia compreender a pandemia, como as populações estariam interpretando, se relacionando e produzindo respostas, e “como o instrumental teórico e metodológico que temos a nossa disposição poderia ser adaptado ou transformado para lidar com a situação e, eventualmente, colaborar com nossos interlocutores e parceiros de pesquisa.” (OLIVEIRA, 2020:4)

Diante da questão “como essa antropologia que temos feito pode ser útil para pensar nossos próximos passos e, também, para honrar as vidas daqueles que se foram?”, acreditamos que nossos colaboradores podem dar importantes contribuições, com base em suas práticas e reflexões aliadas às formas de resistência de suas tradições. Afinal, não somente as danças populares e tradicionais vêm sofrendo o impacto da pandemia, mas também os estudos e as pesquisas feitas sobre elas.

Jeane, por exemplo, compartilhou o desânimo entre os participantes do grupo pela impossibilidade de reunir-se, além de expressar preocupação em como cativar o grupo:

Como eu vou fazer com que acreditem em mim administrando um caboclinho que não tem recurso? Lutando, né, pra tentar resgatar o grupo, porque não adianta só ter um treino se eu não tenho nada pra oferecer, vou oferecer só a minha palavra? Não tem como. (...) Com a pandemia a gente não tem direito a nada, só alguma mesquinha que o governo oferece, que

eles acha que é muito, mas a gente sabe que pra manter um grupo não tem como manter (Jeane Ferreira, 2021).

Segundo Aguinaldo, “para manter ela [a tradição] viva a gente tem que estar vivo”. A existência já é uma forma de resistência. Eliel acrescenta a importância da interlocução com pesquisadores, uma vez que a pesquisa é um espaço de registro, manutenção e conservação da tradição. “Acho que isso aqui [a entrevista] já é o bastante para manter ela [a tradição] viva. A gente é resistente, a gente só tá um pouco resguardado, mas a gente é existência e resistência”.

Saudades daquilo que a gente ainda não viveu é uma frase que repercutiu na internet como *meme*, passando a ser usada em diversos contextos. Nesses tempos em que adaptar-se à internet foi um dos nossos grandes desafios para mantermos nossas atividades, compreendemos que o sentido dessa expressão não poderia ser mais apropriado às pesquisas etnográficas que se dedicam a refletir sobre danças como os caboclinhos e os maracatus. “A gente sente o sabor, o gosto, o prazer da brincadeira, mas não tá brincando, mas não tamo ensaiando, não tamo dançando, não tamo suando, não tamo vendo o público”, como nos contou Aguinaldo. “É como se tivesse passando na rua ou na casa da pessoa, sentir o cheiro da comida e não tá comendo aquela comida, sentir o cheiro do café e não tá tomando o café”. Na expectativa e na luta por tempos melhores, encontram-se brincadores e pesquisadores de caboclinhos e maracatus.

*O brilho da minha fantasia
que este ano não vai brilhar
vamo guardar o nosso brilho para o próximo carnaval (Aguinaldo Roberto da Silva)*

Rayana Santana
UFPE

rayana.santana@ufpe.br

Licencianda em Dança na Universidade Federal de Pernambuco;
bolsista PIBIC/2020-2021; integrante do grupo de pesquisa PISADA; bailarina;
videodançarina.

Maria Acselrad
UFPE

maria.acselrad@ufpe.br

Professora adjunta do Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Pernambuco; Professora colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Antropologia - PPGA/UFPE; Doutora em Antropologia pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia do PPGSA/UFRJ; Orientadora e líder do Grupo PISADA.

3411

Referências:

- ACSELRAD, Maria. **Dançando contra o Estado** - a relação dança e guerra nas manobras dos caboclinhos de Goiana/Pernambuco. Tese de doutorado (Antropologia) Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia PPGSA/UFRJ, Rio de Janeiro, 2019.
- ACSELRAD, Maria. "Tocar, dançar, abalar: o corpo como instrumento dotado de alma". [no prelo] **Anais do I Colóquio Latino-Americano de Antropologia da Dança**, Florianópolis: 2019.
- AMORAS, Noshua; **Composição e metamorfose no maracatu da Zona da Mata de Pernambuco**. Dissertação de Mestrado (Antropologia Social) Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional, PPGAS/UFRJ, Rio de Janeiro, 2018.
- BEAUDET, Jean-Michel. **Dançaremos até o amanhecer**: uma etnologia movimentada na Amazônia (com a participação de Jacky Pawe), São Paulo: Edusp, 2017.
- CITRO, Silvia. "Cuando escribimos y bailamos – genealogias y propuestas teórico-metodológicas para uma antropología de y desde las danzas" in: CITRO, Silvia e ASCHIERI, Patricia (org.) **Cuerpos em movimiento** – antropologia de y desde las danzas, Buenos Aires: Biblos, p. 17-64, 2012.
- CHAVES, Suiá Omim Arruda C. **Carnaval em Terras de Caboclo**: uma Etnografia sobre Maracatus de Baque Solto. Dissertação de Mestrado (Antropologia Social) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional, PPGAS/UFRJ, Rio de Janeiro, 2008.
- ESTEVEES, Leonardo Leal. "Maracatu de baque solto e o Estado: desafios para a salvaguarda de um "brinquedo pesado"". Trabalho apresentado na **30ª. Reunião Brasileira de Antropologia**, realizada entre os dias 03 e 06 de agosto de 2016, João Pessoa/PB, 2016.
- INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **Dossiê Maracatu Rural**. Recife, 2013. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossi%C3%AA_MARACATU_RURAL.pdf>.
- IPHANGOVBR. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=XoaeZQ8nmSw>>. Acesso em 15 de mar. 2021. *Maracatu Baque Solto*. Veiculado em: 06 jan. 2020. Dur: 29m22s.
- KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogá, 2019
- LEPECKI, André. **Planos de Composição**. In: Cartografia Rumos Itaú Cultural Dança 2009-2010 (org.) Christine Greiner, Sonia Sobral, São Paulo: Itaú Cultural, 2012.
- LIGIÉRO, Zeca, 1950. **Corpo a corpo**: estudo das performances brasileiras. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.
- MATTOS, Amilton Pelegrino de. "Dançar a pesquisa: escrita e movimento na prática acadêmica indígena" in: **Hawò**, [S. l.], v. 1, p. 1-43, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/hawo/article/view/65685>.
- OLIVEIRA, T. L., M. L. O., GHIROTTI SANTOS, M., LAURINO, B. van S. M., OLIVEIRA, A. F., & Regitano, A. **Para que serve a antropologia (em tempos de Covid-19)?** *Cadernos De Campo* (São Paulo - 1991), 29(supl), 1-15, 2020 <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9133.v29isupl1-15>

3412

SANTANA, Rayana. **Entrevista de Aguinaldo Roberto da Silva** em março, maio e junho de 2021. Pernambuco. Videoconferência via Zoom Meetings.

SANTANA, Rayana. **Entrevista de Eliel Fernando** em março e maio de 2021. Pernambuco. Videoconferência via Zoom Meetings.

SANTANA, Rayana. **Entrevista de Jeane Ferreira** em março e maio de 2021. Pernambuco. Videoconferência via Zoom Meetings.

SANTOS, Climério de Oliveira. **O Grito de Guerra dos Cabocolinhos: etnografia da performance musical da Tribo Canindé**. Dissertação de mestrado em Música. Paraíba, 2008.

SANTOS e RESENDE, Climério de Oliveira e Tarcísio Soares. **Maracatu: baque virado e baque solto**. 2 ed. Recife: Edição do autor. 2006. v. 1. 154p.

SANTOS e RESENDE, Climério de Oliveira e Tarcísio Soares. **Cabocolinho**. 1 ed. Recife: Edição do autor, 2009. v.1. 154p.

Interseções entre dança e música no coco de roda, na festa da comunidade do Ipiranga

Ms^a Silvia Azevedo Sousa – (UFBA)

Ms^a Kátiusca Lamara dos Santos Barbosa (UFPB)

Dança e(m) Culturas poéticas populares, tradicionais, folclóricas, étnicas e outros atravessamentos

Resumo: O artigo trata-se da interseção entre dança e música na brincadeira/jogo do coco de roda, uma prática músico-corporal coletiva, realizada entre sujeitos em roda, que dançam, cantam e tocam instrumentos percussivos. Acontece na comunidade Quilombola do Ipiranga, localizada no município do Conde-PB, no último sábado de cada mês. O evento é realizado pelo grupo local de coco “Novo Quilombo”. Objetivamos apontar, como acontece as interseções entre a música e dança nessa prática cultural. Desta forma, a brincadeira é definida como um jogo na perspectiva cultural definida por Huizinga (1999). Entendemos que, para que a brincadeira/jogo aconteça, no contexto da festa, é necessária essa interseção. Esta pesquisa caracteriza-se como qualitativa, descritiva e usa como principal método a observação na perspectiva etnográfica interpretativa de Gertz (1989), do tipo participante. Concluímos que a interação e a aprendizagem colaborativa são os mecanismos necessários para a efetivação da interseção entre música e dança, e estas são determinantes para a existência da brincadeira/jogo. Nessa prática cultural, as pessoas estão mais do que adquirindo técnicas performáticas nas áreas da dança ou música, elas estão criando e recriando significados que conferem sentido à realidade.

Palavras-chave: COCO DE RODA; MÚSICO-CORPORAL; BRINCADEIRA/JOGO; INTERDISCIPLINARIDADE; INTERAÇÃO;

1. Introdução

Esse artigo é um debate sobre a brincadeira/jogo de uma prática músico-corporal¹ conhecida por coco de roda que acontece na festa da comunidade Quilombola do Ipiranga. A festa do coco é um acontecimento na comunidade do Ipiranga que ocorre no último sábado de cada mês. Ela envolve a interação coletiva e performática através de trocas e compartilhamentos de experiências na dança, no canto e na percussão e, por isso, denominada por seus realizadores como brincadeira. Nesse sentido, ela é compreendida como um elemento da cultura. Por

¹ Músico-corporal neste sentido significa a articulação conjunta entre os aspectos da produção sonora do fenômeno da prática cultural do coco de roda e sua relação direta com a expressão corporal por meio da dança.

essa perspectiva, ela é uma atividade livre e conscientemente tomada como uma atividade “não séria” e exterior à vida habitual, praticada dentro de limites espaciais e temporais, segundo certa ordem e certas regras. Ela está desligada de interesses materiais, capaz de absolver o jogador de forma intensa. (HUIZINGA, 1999)

De acordo com a pesquisa de campo realizada entre julho e dezembro de 2018, identificamos alguns desses processos como a aprendizagem colaborativa entre os participantes na roda, como a limitação do espaço, pois a performance músico-corporal deve ser realizada dentro da roda como uma regra do jogo/brincadeira, porém com a liberdade para se expressar corporalmente. Outra regra importante é a estrutura rítmica do canto e percussão, determinando a partir do passo base, o jogador pode desafiar o seu par para exercê-lo em outras direções como também em níveis espaciais diferentes.

Usamos como principal método de coleta de dados a observação, na perspectiva etnográfica interpretativa de Geertz (1989) do tipo participante. Essas informações foram registradas em caderno de campo e áudio visual. Diante do exposto, esse estudo levanta como hipótese a prática cultural do coco de roda na festa da comunidade Quilombola do Ipiranga como uma performance músico-corporal realizado, por meio da brincadeira/jogo, compreendido como a interseção entre música e dança.

2. Métodos e Procedimentos

No que concerne às tradições e às manifestações populares brasileiras, as pesquisas avançam desde da última década na tendência pelos estudos sócio-filosófico-históricos-culturais nos estudos do corpo em métodos fundamentados na transdisciplinaridade e a multidisciplinaridade. Essas perspectivas das pesquisas contemporâneas são uma forma de repensar o pensamento acadêmico/científico, como aponta Edgar Morin (2000). Foi nesse caminho que o presente trabalho traçou seus percursos metodológicos.

A relação entre música e dança na prática cultural do coco de roda é intrínseca ao contexto da brincadeira/jogo, porém ao estudarmos as referidas expressões, somos induzidos a separar as linguagens artísticas e descrevê-las de acordo com os conhecimentos específicos estabelecidos por cada área. Ao entender o fenômeno da performance da prática do coco de roda como uma expressão

3415

músico-corporal, essa pesquisa lança o olhar para a compreensão da complexidade dessa atividade, na perspectiva das duas áreas (música e dança) de maneira transdisciplinar.

Foi nesse sentido que esse trabalho escolheu o fenômeno do coco de roda no momento da sua brincadeira/jogo, na festa da comunidade quilombola do Ipiranga. Assim, os métodos usados para a coleta de dados foram construídos a partir de técnicas da etnografia, na perspectiva interpretativa de Geertz (1989), através do trabalho de campo, da observação participante e das entrevistas semiestruturadas.

Entre julho a dezembro de 2018, tivemos a oportunidade de acompanhar seis festas e participar como brincantes de coco de roda. Dançamos, tocamos e interagimos com os protagonistas daquele contexto. Os procedimentos de coleta de dados usados durante esses momentos foram os registros em um diário de campo das situações e fatos que se relacionavam ao momento da brincadeira/jogo. Foram feitos registros em vídeos e fotos das performances dos brincantes, dos músicos e dos mestres. Do resultado desse material, produzimos um texto reflexivo sobre as experiências, as emoções e os questionamentos de cada festa.

3 A festa do coco na comunidade quilombola do Ipiranga

A comunidade do Ipiranga fica situada no município do Conde, estado da Paraíba. Historicamente, essa região foi um lugar de disputa e conflito pela posse legal das terras, devido a sua formação e ocupação social e geográfica. Recentemente em 2013, a comunidade do Ipiranga recebeu a certificação da Fundação Palmares como uma terra de remanescente quilombola. Essa certificação contou com a ajuda do movimento negro, de outros movimentos sociais e da Associação dos Moradores.

Desde 2009, o grupo Novo Quilombo vem realizando a festa do coco, que é uma atividade cultural importante nesse processo de reconhecimento da comunidade e conquista pelo direito de seu território. Em 2013, o grupo recebeu um prêmio do Ministério da Cultura e, em seguida, construíram uma estrutura para a realização do evento no sítio da família da mestra Ana. O evento é realizado nesse local, no último sábado de cada mês. Em doze anos de atividades, o evento já passou por mudanças de local, alterações em sua estrutura física e na organização.

3416

A festa representa o esforço da comunidade em manter suas práticas culturais ativas, ela é o processo, ou seja, o meio para se chegar ao um fim, é a realização da performance músico-corporal ou a brincadeira do coco de roda. Tornar essa prática regular tem sido a luta do grupo Novo Quilombo, das Mestras e dos voluntários que organizam o evento. Esses sujeitos são motivados por suas subjetividades e suas ações são determinantes para o funcionamento coletivo da brincadeira do coco de roda (RIBEIRO, 2017).

3.1 A performance na brincadeira – Interseção entre música e dança

A brincadeira/jogo é o momento na festa em que acontece a interação entre os visitantes e o grupo Novo Quilombo. O compartilhamento de experiências resulta na performance participativa, e esse momento é o que permeia todo o contexto do evento. Às vinte horas, os músicos já se posicionam na bateria, a Mestre Ana dá boa noite e convida todos os presentes para a roda, e avisa: “não existe certo ou errado”, ressalta: “o que não pode é ficar parado” (NASCIMENTO, Depoimento informal, jul., 2018).

Dessa forma, tem-se início a brincadeira/jogo, a Mestre é responsável pelo canto no grupo, porém as pessoas têm a liberdade de cantar, e isso acontece nos vários espaços da brincadeira, na dança e na bateria. A liberdade de experimentar e aprender na prática ampliam as possibilidades de experiências nos brincantes e estabelece uma relação de envolvimento entre os participantes, que é resultado desse sentimento de satisfação advindo do bom andamento dessas performances. Tudo isso é compreendido pela colaboração de todos (TURINO, 2008).

O repertório é composto só de canções. As letras/versos falam de contextos e histórias do cotidiano da comunidade. Uma característica importante da música cantada no coco de roda é seu caráter coletivo. Todos na roda têm a função de responder aos versos puxados pela Mestre, o que torna a participação de todos interativa. A estrutura musical, canto e dança são articulados pelos participantes durante toda a prática. Nesse processo, a solfa - forma como os brincantes do grupo Novo Quilombo chamam o canto - é repetida até que o cantor decida mudar ou parar, e dependendo da situação, a mesma música pode ser repetida por horas.

A interação entre os brincantes da roda, da mestra e dos músicos é quem determina o final ou início de um novo coco. Essa situação do canto é conectada ao movimento e à intensidade do passo dos brincantes na roda. Se a Mestra puxa os cocos com uma métrica mais subdivida, como os trava-línguas, ou os cocos de respostas rápidas, a tendência é que os músicos acelerem o andamento rítmico e automaticamente os dançarinos reagem a essa mudança, acelerando seus movimentos, de acordo com as acentuações e o andamento do acompanhamento musical e do canto da mestra. Da mesma forma, quando a mestra puxa os cocos com a métrica do canto menos subdividida (mais espaçado) a dança segue a intensidade de um andamento menos intenso (fica mais lenta).

O corpo é imprescindível para a brincadeira, de acordo com a Mestra Ana. A roda é formada e ao centro, duplas de dançarinos fazem sua performance como uma espécie de virtuosismo e no qual um tenta dar uma “umbigada” no outro. Além da coreografia característica do coco, cabe aos dançarinos ou brincantes “responderem” (com aqueles versos aprendidos com a Mestra lá no início da festa ou daquele coco específico) os versos entoados pelo “puxador” do coco.

Um outro elemento de destaque na dança do coco do Ipiranga é o movimento da saia. As mulheres que dançam no grupo Novo Quilombo usam saias longas feitas de um tecido tradicional da região Nordeste chamado de chita. Esse tecido é florido e bem colorido e tem um caimento flexível, que serve para dar essa movimentação na hora da roda do coco na festa. Segundo a Mestra, para dançar o passo do coco tem que aprender a rodar a saia, “é fazer com que a saia dance por ela, se não tiver a saia não tem coco, tem que ter a saia, quanto mais você roda, mais a coisa fica bonita” (NASCIMENTO, entrevista dez., 2018).

Tal fala traz a presença do jogo corporal presente na performance dos jogadores que intersecciona na relação entre música e dança no coco do Ipiranga. Efetivam-se por meio da interação das pessoas através da brincadeira na roda. O compartilhamento de experiências é conduzido pela estrutura rítmica como uma das regras do jogo, cuja percussão e canto sintetizam-se no corpo das pessoas, pela intensidade dos seus movimentos.

3.2 A brincadeira/jogo

Apesar do nome brincadeira, ao observarmos essa prática e conviver nesse contexto, identificamos elementos que permitem compreendê-la também enquanto jogo, pois apresenta características e objetivos determinados por um conjunto de regras, que são próprias da manifestação cultural e estão contidas no fazer musical, na dança, no canto e se realizam no momento da performance na festa.

A definição de Huizinga (1999) do jogo como um elemento da cultura é fundamental para a compreensão dessa brincadeira como jogo. Segundo esse autor, as características do jogo são definidas por:

uma atividade livre, conscientemente tomada como “não séria” e exterior à vida habitual, mas ao mesmo tempo capaz de absolver o jogador de maneira intensa e total. É uma atividade desligada de qualquer interesse material, com a qual não se pode obter lucro, praticada dentro de limites espaciais e temporais, segundo uma certa ordem e certas regras. Promovem a formação de grupos sociais com tendências a rodearem-se de segredo e a sublinharem sua diferença em relação ao resto do mundo por meio de disfarces ou outros meios semelhantes”. (p.13).

No contexto do Ipiranga, o espaço da roda e da bateria são os lugares em que os brincantes se lançam na brincadeira, ou se colocam em performance. Apesar de não estarem disputando um valor material, é dentro desse lugar que as pessoas estão sendo submetidas às regras de uma estrutura rítmica lógica, que conduz a voz e a dança, num espaço pré-determinado, que é a roda, e a interação em pares no centro da roda, chamada de umbigada².

A limitação do espaço foi uma das primeiras formas identificada dessas características formais da natureza do jogo na performance músico-corporal na festa. Há momentos com tantas pessoas dançando no salão que a roda se perde. Quando ocorre algum episódio assim, a Mestreira sempre tem o cuidado de pedir espaço para que a roda de brincantes se forme novamente, e explica: “o coco de roda tem a roda e o meio, onde os dois vão se encontrar ali para fazer a umbigada”. Sem a roda não tem como acontecer o momento da “umbigada”, e, na opinião dela, “a roda” tem esse significado de “os dois no meio brigando para se mostrar”, e “tem que ter respeito”.

² Termo usado pela cultura popular para caracterizar o movimento em que um dançarino desafia o outro à distância, empurrando sua pélvis para a frente como se fosse se encontrar com a pélvis do outro que também faz o mesmo movimento

Outra característica apresentada foi uma atividade “não séria”, que significa que todos que estão ali presentes fazem parte do processo independente da sua habilidade ou conhecimento na prática cultural do coco de roda. Quando você está na roda, assume o papel de brincante, e deve estar preparado para ser tirado por alguém para dançar no centro da roda.

Além disso, estar em roda mobiliza uma atenção multifocal do brincante, ao canto, à dança, ao coro, ao ritmo, à dupla que está no centro, às pessoas que estão ao seu lado, à sua frente. Todo esse conjunto de informações são compreendidos durante o movimento, quando você está em performance. Portanto, apesar de não ser uma atividade “não séria”, essas pessoas, durante o momento, se envolvem na brincadeira/jogo de forma intensa e integral.

Uma das características marcantes na experiência da performance músico-corporal dos indivíduos na festa do coco do Ipiranga que destacamos é ser uma atividade livre. Isso significa que não existe um professor ou instrutor no sentido clássico do termo, o compartilhamento de experiências é conduzido pela estrutura rítmica da percussão e do canto através da performance dos músicos e pela intensidade dos movimentos dos dançarinos (brincantes). Esse compartilhamento pode ser compreendido como um tipo de aprendizagem cultural, no qual o aprendiz tenta aprender não a partir do outro, mas através do outro (TOMASELLO, 1993), denominada de aprendizagem colaborativa. Tal processo consiste na elaboração de pares que colaboram para construir algo novo e diferente. Apesar de existir uma estrutura lógica rítmica que conduz o canto e passo base, a Mestre avisa a todos sobre essa liberdade de se expressar corporalmente na brincadeira, “o que não pode é ficar parado” (NASCIMNETO, Entrevista, dez. 2018).

Assim, podemos dizer que a brincadeira/jogo do coco de roda, no contexto da festa do Ipiranga pode ser descrita como um espaço que congrega as interações entre os sujeitos inexperientes, ou os menos habilidosos, os aprendizes em potencial, os observadores e os experientes no coco de roda. Ao possibilitar o trânsito de sujeitos, essa prática cultural se potencializa e a experiência que se estabelece dessa relação de envolvimento entre os participantes resulta em um sentimento de satisfação advindo do bom andamento da performance, que é compreendido pela colaboração de todos (TURINO, 2008).

O que apontamos com essa pesquisa é a compreensão de que para a brincadeira/jogo acontecer é necessária a interseção entre música e dança no coco de roda do Ipiranga, no contexto da sua festa.

4. Conclusão

Diante do exposto, podemos destacar como principais resultados que o corpo é imprescindível para a brincadeira/jogo e a música e a voz estão diretamente integrados ao dançar. As regras do jogo são o ritmo musical e o canto e a criação da festa, cujo coco não se constitui sem a roda de pessoas. Foi o processo para que essa prática cultural pudesse acontecer de forma regular naquela comunidade e a interação e a aprendizagem colaborativa são mecanismos necessários para a efetivação dessa interseção entre música e dança.

O diálogo entre esses sistemas artísticos é a fonte que alimenta o processo de criação e recriação dos significados simbólicos da prática cultural do coco de roda para os brincantes da festa. Os processos de aprendizagem se dão pela observação dos outros, de forma colaborativa e coletiva. Não existe um instrutor, no sentido clássico do termo. Apesar de existir um passo básico e uma estrutura rítmica percussiva lógica que guia os instrumentos e o canto, o brincante tem a liberdade de se colocar em performance. Desse processo, resulta-se num enriquecimento cultural. Observamos uma variação constante de formas e movimentos diversos de se colocar na brincadeira do coco. A cada novo evento, a interseção entre dança e música potencializa a realidade simbólica de luta e resistência dos sujeitos brincantes.

Nesse sentido, a brincadeira também deve ser compreendida enquanto um espaço de resistência social, na qual as pessoas se organizam em grupo, porém sem hierarquias para a sua participação na performance músico-corporal do coco de roda.

Ms^a Silvia Azevedo Sousa
UFBA

Ms^a Katiusca Lamara dos Santos Barbosa
UFPB

Referências

- GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora S.A, 1989.
- Huizinga, Johann. (1999). *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. Perspectiva: São Paulo.
- MORIN, Edgar. *A cabeça bem feita repensar a reforma, reformar o pensamento*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.
- RIBEIRO, Fabio Henrique Gomes. *Performance musical na cultura popular contemporânea de João Pessoa – PB*. 2017. [406f.]. Tese (Doutorado em Etnomusicologia). Centro de Comunicação, Turismo e Arte. Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2017.
- Tomasello, M., Kruger, A. C. & Ratner, H. .H Cultural learning. *Behavioral and Brain Sciences*. (1993).
- TURINO, Thomas. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

Entrevistas:

- NASCIMENTO, Ana Rodrigues. Entrevista [dez.2018]. Depoimento concedido à Kátiuska Lamara dos Santos Barbosa. João Pessoa, 2018. Arquivo de áudio (mp3), 80 minutos. Não publicada.

Tradições populares no ensino da arte: perspectivas decoloniais

Yasmin Coelho de Andrade (UNB)

Dança e(m) Cultura poéticas populares, tradicionais, folclóricas, étnicas e outros
atravessamentos

Resumo: Este artigo apresenta alguns apontamentos importantes para pensar as tradições populares no ensino da arte a partir de uma perspectiva decolonial. Para isso precisamos pensar a cultura não como um fenômeno isolado, mas no seu sentido amplo, como uma complexa trama que permeia os campos políticos e econômicos da sociedade. Em nossa perspectiva, vamos olhar a cultura como uma matriz que articula memórias, narrativas, saberes e tradições populares e nos oferece, a partir da (re)construção de um passado histórico, possibilidades para a prospecção de futuros utópicos. Também vamos ressaltar as relações de poder envolvidas nesse processo, analisando de que forma as narrativas hegemônicas europeias contribuíram para o silenciamento de diversas tradições culturais dos povos africanos e ameríndios colonizados na América Latina. Pela perspectiva de um pensamento liminar, pretendemos defender a construção de um pensamento que se articula a partir da fronteira, das margens e que vai a contrapelo da narrativa hegemônica e do imaginário do mundo colonial/moderno, ressaltando o pluralismo cultural das sociedades contemporâneas. Nesse sentido, acreditamos que a sala de aula seja um espaço privilegiado para a valorização e (re)integração dos saberes tradicionais e populares, revertendo a lógica herdada pela sociedade colonialista.

Palavras-chave: TRADIÇÕES.POPULARES.ENSINO.ARTE.DECOLONIAL

Abstract: This article presents some important notes for thinking about popular traditions in art education from a decolonial perspective. For this we need to think of culture not as an isolated phenomenon, but in its broad sense, as a complex web that permeates the political and economic fields of society. From our perspective, we will look at culture as a matrix that articulates memories, narratives, knowledge and popular traditions and offers us, from the (re)construction of a historical past, possibilities for the prospecting of utopian futures. We will also highlight the power relations involved in this process, analyzing how European hegemonic narratives contributed to the silencing of various cultural traditions of African and Amerindian peoples colonized in Latin America. From the perspective of a liminal thought, we intend to defend the construction of a thought that is articulated from the border, from the margins and that goes against the hegemonic narrative and the imagination of the colonial/modern world, highlighting the cultural pluralism of contemporary societies. In this sense, we believe that the classroom is a privileged space for the valorization and (re)integration of traditional and popular knowledge, reversing the logic inherited by the colonialist society.

Keywords: TRADITIONS.POPULAR.TEACHING.DECOLONIAL.ART

1. Apontamentos para refletir sobre cultura e tradição popular no ensino da arte

Muitos pesquisadores têm analisado o complexo campo da cultura e têm observado os diversos mecanismos no qual a cultura age, tanto em aspectos considerados positivos como o seu contrário. O professor e crítico de arte Teixeira Coelho (2008) observa que a cultura pode ser considerada um poderoso instrumento ideológico, de expansão imperial e de agressão política, econômica e social. Este é um dos aspectos facilmente percebidos no campo da cultura, quando olhamos a penetração cultural dos EUA no Brasil, para difundir seus valores e interesses. Outro aspecto relevante da cultura, especialmente se olharmos para o caso brasileiro, foi o seu uso como instrumento de “integração nacional”, sob a ideologia da ditadura militar entre 1964. Entre os anos de 2003 e 2004, Coelho identifica que a máxima “O melhor do Brasil é o brasileiro” pode ser explicada pela ação da cultura como um veículo (aparente e forçadamente privilegiado) de inclusão social, no qual a cultura é vista como uma mola para o bom cidadão e para o desenvolvimento do país. Nas décadas finais do século XX, com a fragmentação e a pulverização de guerras e conflitos culturais (muitas vezes envoltos pelos conflitos de interesse econômico — que Teixeira Coelho ilustra especialmente com o ataque terrorista aos EUA no primeiro ano do século XXI) a questão cultural assume contornos que expuseram seus componentes de negatividade, onde antes se costumava enxergar apenas positivities. De acordo com Teixeira Coelho, o que se observa hoje é um grande processo de domesticação cultural, no qual a economia é considerada a principal arma de dominação e domesticação: “O único inimigo alegado da cultura hoje, no Ocidente, depois de ter ela superado o papel social da religião e da ideologia, é a economia, na versão do divulgado conflito entre cultura e mercado” (COELHO, 2008, p. 11). Coelho também ressalta que não podemos deixar passar em branco a rediscussão do lugar e do sentido da cultura — como uma ferramenta social contra o obscurantismo da religião, da economia e da ideologia, como uma alavanca para a governabilidade laica, republicana e de uma qualidade de vida que preserve o mundo — mas “difícilmente ela poderá desempenhar essa função, porém, se sua rede de paradoxos e sua negatividade continuar a ser ignorada ou minimizada — em outras palavras, se continuar a ser vista e tratada em sua versão simplificada” (COELHO, 2008, p. 11). É neste terreno de ambiguidades, contradições e paradoxos

3424

que vamos adentrar neste trabalho, pois somente escrutinando o amplo campo da cultura é que conseguiremos apontar caminhos para uma perspectiva decolonial no ensino das tradições populares e no ensino da arte.

Ao refletir sobre o trabalho com as corporeidades da tradição popular na escola, o professor e pesquisador Jonas Sales (2015) faz uma importante consideração inicial: ele sugere que para que possamos ter uma noção da relevância que as produções populares trazem para o contexto escolar e para a elaboração de formas estéticas, é necessário que os fatos artísticos sejam vistos como fatos culturais. Para ele, os fatos e fenômenos artísticos e estéticos, desde a sua fase inicial (de elaboração) até sua fase final (recepção e fruição), estão intrinsecamente relacionados com os fatos históricos e sociais. Deste modo, ele pondera que a Arte enquanto campo de conhecimento nos exige uma certa maleabilidade e abertura para a interdisciplinaridade. Ao evidenciar e distinguir a sinuosa relação entre os saberes acadêmicos e os saberes do povo, Sales também alerta para a necessidade de a academia, enquanto espaço de construção de processos sistemáticos de saberes, promover uma abertura para o conhecimento dos sujeitos populares, pois são os mestres e mestras populares, espalhados(as) nos diferentes cantos das cidades, que muitas vezes são conhecedores de informações não assimiladas no ambiente acadêmico. Deste modo, o providencial diálogo entre saberes acadêmicos e saberes populares pode resultar num interessante processo de construção de saberes mútuos. Neste aspecto, abro um parêntese para trazer uma breve contribuição de Amadou Hampâté Bâ (2010) sobre o campo da tradição e da perpetuação do testemunho de fatos passados, no que diz respeito aos assuntos africanos. Hampâté Bâ se perguntava se deveríamos creditar na oralidade a mesma confiança depositada na escrita. Tal questionamento, que reflete sobre um certo aspecto de validade e grau de importância entre testemunho oral/escrito, pode ser comparado com a questão levantada por Jonas Sales sobre os dogmas e graus de validação que se sobrepõem sobre os distintos saberes acadêmicos/populares. O escritor malinês então conclui que o testemunho, seja ele escrito ou oral, não passa de um testemunho humano, ou seja, testemunho de um indivíduo que, antes de escrever ou falar, precisou recordar os fatos tal como lhe foram narrados ou, no caso de terem sido vivenciados por ele próprio, tal como ele mesmo os narra. Essa reflexão é ilustrada com a citação do seu professor espiritual muçulmano, o místico e sábio Tierno Bokar Salif: “a escrita é uma coisa, e o saber,

outra. A escrita é a fotografia do saber, mas não o saber em si. O saber é uma luz que existe no homem. A herança de tudo aquilo que nossos ancestrais vieram a conhecer e que se encontra latente em tudo o que nos transmitiram” (BOKAR SALIF apud HAMPÂTÉ BÂ 2010, p.167).

Voltando para o assunto das tradições populares na escola, a professora Regina Coelly Fernandes Saraiva (2015) nos traz apontamentos importantes que irão complementar e aprofundar tais questões. Saraiva nos propõe uma reflexão sobre o campo expandido da cultura ao relacioná-la com as mais diversas dimensões da vida social, individual e simbólica. De acordo com a professora, a cultura é o contexto da trama de significados das relações sociais e simbólicas, em que homens e mulheres se relacionam e interagem como sujeitos sociais e sujeitos de significação. Saraiva também assinala que a cultura é marcada pela noção de território, isto é, de local, de lugares, de contextos específicos nos quais as diferentes experiências simbólicas e sociais são produzidas. Sendo assim, podemos considerar que a cultura abarca a totalidade das atividades significativas da vida cotidiana, portanto devemos pensá-la para além do senso comum, aquele que costuma relacionar o conceito de cultura às manifestações folclóricas (festas e tradições). Segundo o jargão da professora “a cultura não é a cereja do bolo”, entendemos que não devemos pensar que a cultura está apenas na camada superficial, considerando apenas a plasticidade das suas formas estéticas — “a cultura é o bolo todo”, ela está presente em todas as formas de expressão e representação humana, do real e do imaginário, que dizem respeito ao seu conhecimento de mundo, sua religiosidade, lendas, mitos, ciência, tecnologia etc.

Apropriando-se então das ideias trazidas pelo filósofo Walter Benjamin, Saraiva vai se aprofundar na dimensão histórica da cultura construída no contexto, *no e a partir do local*. Para compreender a cultura como um contexto, Saraiva nos diz que é necessário compreender a importância do território onde homens e mulheres fazem cultura, e no qual o movimento cotidiano e histórico se constrói entrelaçando as diferentes dimensões econômicas, ecológicas, políticas, simbólico-culturais, relações de poder etc. “É no território que os grupos humanos se estabelecem social e culturalmente, de acordo com as formas coletivas que permitem a reprodução do seu modo de vida, e constituem sua identidade cultural” (SARAIVA, 2015, p. 62). Conforme apontado pela professora Regina Saraiva, a contribuição do filósofo da Escola de Frankfurt para o campo da cultura foi a ideia de

3426

que as identidades são construídas a partir das experiências vivenciadas pelos sujeitos históricos na realidade concreta. Assim, as experiências vivenciadas pelos sujeitos na sua vida cotidiana nos permitem refletir sobre os seus significados no curso da história. Além de salientar a importância da memória para a construção da história e da identidade dos sujeitos, Benjamin preocupa-se com a capacidade de, ao olharmos para o passado, evocado pela memória, possamos ter a possibilidade de narrar novos futuros. Para ele, as narrativas e memórias produzidas pelos sujeitos, são uma possibilidade de (re)construção das experiências — não como uma ideia de resgate do passado, mas como um processo em que a rememoração permite que outros significados sejam atribuídos. Nesse sentido, (re)construir memórias permitiria que outras histórias possam ser escritas e novos pontos de vista possam ser contados. (SARAIVA, 2015). Ainda pelo olhar de Benjamin, Saraiva afirma que memória e tradição estão intimamente articuladas, pois, “é a memória que arranca a tradição do conformismo, procurando no passado, nas tradições, sementes de uma outra história possível” (SARAIVA, 2015, p. 63). Assim, Regina Saraiva conclui que a memória pode oferecer a possibilidade de uma história ser (re)contada a partir de múltiplos olhares, garantindo à história um caráter democrático e plural, no qual cada indivíduo tem o direito de contar a sua própria história. Esse princípio construtivista de evocar a memória na arte de narrar, de (re)construir memórias, também possibilita que visões hegemônicas e dominantes sejam questionadas e exclusões possam ser rompidas. Tal ponto de vista pode ser observado na seguinte citação:

Em Benjamin, nos deparamos com o desafio de romper com o que foi silenciado. Assim, é preciso ouvir quem não foi ouvido, reconhecer significados em memórias que foram silenciadas, (re)conhecer saberes e fazer e identificar o que eles têm a dizer, numa construção de possibilidades da (re)escrita da história, onde os sujeitos excluídos se posicionam e revelam a importância de suas marcas no território. (SARAIVA, 2015, p. 64)

Regina Saraiva nos alerta que “questionar relações de poder presentes no contexto cultural nos ajuda a superar visões da cultura apenas como ‘a cereja do bolo’”. (SARAIVA, 2015, p. 67). Olhando para o campo educacional, ela alerta que é preciso fundar uma nova epistemologia que dê conta de representar os múltiplos sujeitos da história e não apenas reproduzir os valores universais existentes. A professora exemplifica tais ideias na citação a seguir:

3427

Trata-se de fundar uma epistemologia que não seja apenas a representação de valores que se pretendem únicos e hegemônicos; trata-se de desvendar identidades e reconhecer nas narrativas a compreensão do processo ativo de construção de significados sociais que são dados pelos diversos sujeitos. (Re)construir narrativas significa que as “interpretações sociais”, “interpretações de mundo” não estão fundadas em visões essenciais, mas em “múltiplas interpretações” dos vários sujeitos da história, (re)construídas a partir de sua experiência com e na cultura. (SARAIVA, 2015, p. 68).

Observando as relações de poder que perpassam essa trama cultural, Benjamin nos provoca a olhar para as memórias que estão sendo silenciadas ou foram silenciadas nos territórios, bem como para os mecanismos políticos em que esses silenciamentos foram produzidos. Nesse sentido, ele nos propõe olhar para a (re)construção das narrativas históricas a partir do conceito da “história a contrapelo”. Esse conceito sugere a possibilidade de que a história ou novas narrativas possam ser contadas a contrapelo, no sentido “contrário do pelo”, isto é, no sentido de reconstruir uma outra história possível, contrária às narrativas hegemônicas e universalizantes. Esse processo nos sugere o reconhecimento dos diferentes saberes e fazeres nos territórios, garantindo que os sujeitos possam se reconhecer como protagonistas de sua própria história e, caso desejem, como aptos a (re)construí-la. Com isso, Benjamin nos lega a possibilidade de construir novos significados àquilo que outrora pode ter sido relegado ao esquecimento.

No que diz respeito aos diferentes tempos e contextos quando abordamos o assunto das tradições culturais populares, é importante destacarmos a importância da memória como constitutiva desse passado histórico que, por sua vez, está intimamente relacionado com a produção de novos saberes e a prospecção de novos futuros. Nesse sentido, Jonas Sales evidencia que

as artes do povo estão vivas, e não pertencem a um passado mumificado. Para ela atravessar o tempo e se fazer contemporânea, foi fruto da reinvenção da própria manifestação ao enfrentar os diversos contextos passados por seus sujeitos e se fazerem atuais e com projeções futuras. (SALES, 2015, p. 50 e 51)

O pensamento de Sales dialoga com o pensamento de Carlos Rodrigues Brandão (apud Saraiva, 2015, p. 67) quando diz que “o que importa em uma ‘dança de congos’ não é o que ela tem de sobrevivência ou de antiguidade viva de nosso espaço, mas aquilo que as pessoas dizem entre si hoje e em seu contexto, através do saber a dança e do dançar o seu saber”.

Para compreendermos ainda melhor essa noção de continuidade dos tempos, trazemos a ilustração da obra “Angelus Novus” de Paul Klee e da figura

3428

mítica da Sankofa (pássaro da cultura africana), analisados criticamente pelos olhares de Benjamin e Sales, e que nos propõe reflexões similares sobre o assunto discutido até então. Nas próprias palavras de Benjamin, a obra de Paul Klee:

Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impede irreversivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos de progresso. (BENJAMIN, 2012, p. 14.)



Fig.1: Angelus Novus, Paul Klee (1920)

De modo similar, Jonas Sales, ao provocar o resgate simbólico de Sankofa, pretende evidenciar o diálogo entre os tempos que, ao mesmo tempo que se separam, são unificados pela ação do próprio sujeito, que vive e busca sua história anterior no presente e a projeta para o futuro:

Sankofa, em uma de suas representações, aparece olhando para trás e com um ovo na sua parte traseira. Tem o sentido de trazer com o pássaro para o presente aquilo que é bom, e fazer disso construções positivas, com um bom uso para o conhecimento. Olhar para trás está ligado às heranças da tradição, o ovo remete ao futuro. (SALES, 2015, p. 55).



Fig.2: Representações do pássaro mitológico Sankofa
Fontes: <http://xucurus.blogspot.com/>,
<https://projetomitologia1.wordpress.com>

Para Sales o tempo é linear, mas ao mesmo tempo, a continuidade da história é incerta. Não seria possível romper a continuidade do tempo sem que se tenha como consequência as lacunas que representam a fragmentação da história do ser humano e do mundo. Ao trazermos essas ideias para o âmbito escolar não podemos pensar nas tradições populares como uma partícula do passado, a ser lembrada com saudosismo. Jonas Sales propõe que as expressões populares sejam pensadas *pela* contemporaneidade e *a partir dela*, pois trazem consigo códigos e significados que atravessam o tempo. As expressões populares oferecem compreensão para refletir não só sobre a arte e sobre as produções estéticas contemporâneas, como também contribuem para os processos de formação e aprendizagem, de construção ou (re)construção de identidades. Ao aproximar os estudos acadêmicos das vivências e expressões da arte do povo, poderemos oferecer caminhos possíveis para a produção de novas narrativas e para a perpetuação de saberes tradicionais, essenciais para a projeção de futuros utópicos e para pensar novos modos de ser e estar no mundo.

2. Perspectivas decoloniais

Walter D. Mignolo (2020), semiólogo e professor argentino, uma das figuras centrais do pensamento decolonial latino-americano, discute a noção de “diferença colonial” como um pensamento fundante do imaginário do mundo colonial moderno. Para ele, a diferença colonial separa e classifica de um lado, os saberes verdadeiros e essenciais, e do outro, os saberes inferiores e sem valor, portanto valores que não são significativos e podem ser silenciados. Ainda na perspectiva de refletir sobre esse imaginário do mundo colonial moderno, ele também traz à tona a ideia do “pensamento liminar”, um pensamento que tem como proposição se

3430

constituir como um “pensamento outro”, um pensamento que, conforme falamos anteriormente, estará seguindo a contrapelo do conhecimento hegemônico europeu. Para início de conversa é necessário ficar claro que os conceitos referidos acima engendram-se a partir da noção de decolonialidade. A noção de decolonialidade, por sua vez, surge como uma perspectiva epistemológica, teórica e política que se coloca no embate da narrativa moderna/colonial. Essa narrativa que agrega dois conceitos, modernidade e colonialidade, de acordo com o pensamento de Walter Mignolo é uma narrativa ficcional, imaginária, construída para nos fazer acreditar numa suposta distinção entre os diferentes povos, classificados hierarquicamente em termos de superioridade/inferioridade. Nos primórdios da era moderna, especialmente a partir do movimento cultural, político e econômico renascentista, o homem europeu cunha uma retórica de progresso, modernização e salvação. A Europa passa então a se situar como ponto de referência e de chegada da ideologia de uma sociedade moderna. Entretanto, essa lógica de progresso e modernização esconde uma face oculta: a colonialidade. De acordo com a perspectiva do Mignolo, em consonância com outros pesquisadores como Aníbal Quijano e Enrique Dussel, a modernidade na Europa só foi possível pela colonização e a consequente colonialidade dos povos afro-ameríndios na África e nas Américas. “Na América a escravidão foi deliberadamente estabelecida e organizada como mercadoria para produzir mercadorias para o mercado mundial e, desse modo, para servir aos propósitos e necessidades do capitalismo” (QUIJANO, 2005, p. 126). Desse modo “o projeto do sistema vigente justifica a opressão do oprimido e a exclusão do Outro”. (DUSSEL, 1995, p. 23).

Ainda aprofundando sobre a questão da “diferença colonial” faz-se necessário retomarmos um conceito não muito apropriado pelo academicismo atual, que é a gnose, ou gnosiologia. Mignolo (2020) nos elucida que com o passar do tempo este termo foi sendo suprimido pela configuração ocidental do saber, justamente porque a gnose e, consequentemente a gnosiologia, ocupavam-se de um conhecimento que estaria para além das culturas acadêmicas. Dialogando com aquele pensamento dicotômico que atribui validação e valores ao pensamento acadêmico *versus* popular, conforme elucidado por Sales (2015), a gnosiologia pode ser entendida pelo mesmo viés, se comparada à epistemologia e à hermenêutica. Mignolo nos relembra que na segunda fase da era moderna, a epistemologia e a hermenêutica passaram a se configurar como a base das ciências e das

3431

humanidades, relegando a gnosiologia ao segundo plano. A gnosiologia, que naturalmente pertencia ao campo semântico e ao campo do conhecimento em geral, passa a ter uma recepção negativa na modernidade e, aos poucos, vai desaparecendo da configuração intelectual sobre o conhecimento sistemático com as ideias de racionalidade e cientificismo, que passam a se afirmar com mais intensidade a partir do Iluminismo. Com isso, surgem essas outras ciências com um efeito de reconversão do campo do conhecimento, configurando-se como o eixo do conhecimento científico — a epistemologia ocupando-se do domínio do conhecimento e da verdade, e a hermenêutica do campo do sentido e da compreensão humana.

Nosso interesse em nos apropriar da gnose se dá porque Walter Mignolo nos alerta que a gnosiologia desloca as formas hegemônicas de conhecimento. Ao captar formas de conhecimento descartadas pela filosofia e pela epistemologia, ela legitima os conhecimentos que não foram ouvidos, as memórias que foram silenciadas, o pensamento periférico, enfim, o pensamento dos sujeitos que foram excluídos da história dita universal. Ademais, a noção de diferença colonial surge justamente a partir desse imaginário colonial moderno que transforma as diferenças em valores. Somente com a classificação de um determinado saber como inferior é que a diferença colonial poderia ser legitimada, garantindo assim a subalternização do conhecimento.

Cabe ressaltar que estamos nos referindo ao período da segunda fase da Idade Moderna. Contudo, Mignolo evidencia que esse processo de diferença colonial tem início no século XVI, com a descoberta da rota do Atlântico e a consequente invasão e colonização das Américas. Na sua primeira fase, a demarcação da diferença colonial e o critério para a invasão e a colonização de povos e territórios estariam ligados ao domínio da escrita alfabética: os povos com domínio da escrita podiam escrever a história dos povos que não o tinham. Mignolo ressalta que, em um primeiro momento, essa forma de pensamento legitimou um processo de colonização que se articulava no âmbito espacial, mas que posteriormente ganhava também a esfera temporal. Ele explica que esses povos que não escreveram a própria história e, portanto, eram considerados atrasados, naturalmente estariam localizados no passado, sem a capacidade de se inserir no presente e progredir para o futuro junto com os avanços da modernidade. Mignolo também pontua que esse debate já havia sido iniciado por Foucault em seus estudos sobre a arqueologia e a

3432

genealogia do saber-poder, quando o filósofo francês distinguia dois tipos de saberes, o saber acadêmico e disciplinado, e o saber não acadêmico e popular. De acordo com o pensamento de Foucault, o poder filtra e ordena os saberes populares em hierarquias, em nome de um saber verdadeiro. Assim, o conhecimento acadêmico, pela via da razão, do cientificismo e especialmente do poder do capital, conquistou a sua hegemonia perante os outros saberes. A diferença entre o saber acadêmico (científico, do homem branco e europeu) e os saberes subjugados (tradicionais e populares) produziram o que Mignolo denomina “diferença colonial”. Essa diferença garantiu então a subalternização dos saberes. Todo esse ciclo, conforme aponta Mignolo, faz parte de um tríplice sistema que compõe a colonialidade: a colonialidade do poder, do saber e do fazer.

Por um outro lado, Walter Mignolo também está interessado em refletir criticamente sobre as consequências da violência colonial na construção das identidades. De acordo com ele, a cultura é uma peça-chave na construção das narrativas que fundamentam o imaginário do mundo colonial moderno. Ele explica que a cultura era entendida como algo que estaria entre a “natureza” e a “civilização”. Assim, para além das características biológicas (o sangue ou a cor da pele) que legitimaram o domínio e a colonização de um povo sobre outro, a descrição sobre si mesmo e sobre o ambiente também eram considerados critérios para se estabelecer uma organização e uma hierarquia entre os povos. Em outras palavras, o modo como os indivíduos se autodescreviam a partir do reino dos signos e, principalmente, o modo como descreviam o outro, contribuíram para enfatizar os conflitos gerados pela colonialidade. Por trás das narrativas estava o universo dos signos, significados, significantes, das semânticas que elaboraram a construção de um imaginário de inferiorização dos povos ameríndios e africanos. Os discursos ideológicos imprimiam as verdades que o homem branco contava e inventava sobre os “povos de cor”. Assim, surge a ideia de raça e de todo um universo simbólico negativo que vai sendo construído (especialmente) sobre o negro e a negritude. Mignolo ressalta que se trata da “expansão de um conceito ‘representacional’ de conhecimento e cognição, que se impôs como hegemonia, epistêmica, política e ética”. (MIGNOLO, 2020, p. 47). Nesse sentido, o saber e as histórias locais europeias passam a ser vistas como projetos globais e universalizantes.

Por fim, vamos à ideia do “pensamento liminar”. Como a própria palavra sugere, o termo “liminar” se refere àquilo que está situado ou que se constitui no

3433

limite, num ponto de passagem entre dois locais, situações ou atividades. Para Mignolo o pensamento liminar (ou gnose liminar) dialoga com o debate sobre o universal/particular e com aquilo que Foucault chamou de “insurreição dos saberes subjugados”. Trata-se de uma ruptura epistemológica, um rompimento com o saber hegemônico europeu, um novo modo de pensar que surge nas e a partir das margens. Mignolo (2020, p. 49) define o pensamento liminar como “os momentos de fissura no imaginário do sistema mundial colonial/moderno”. O filósofo explica que o projeto global do pensamento europeu, branco e cristão consiste não só em fermentar uma forma de pensar em seu próprio território, mas em implementar, exportar e encenar de maneira diferente o seu próprio projeto em locais particulares, conferindo uma subordinação e uma dependência dos territórios colonizados à sua metrópole. Mignolo preocupa-se então em disseminar a ideia de que ao Terceiro Mundo não cabe apenas a exportação de teorias, mas a preocupação em promover novas formas de crítica cultural, de emancipação intelectual e política.

O filósofo também salienta que o pensamento liminar não pretende se qualificar como um outro pensamento válido, único e universal, mas em se ocupar de uma lógica diferente, uma lógica que considere a pluriversalidade das narrativas e das múltiplas histórias locais pois, segundo ele, não existe um sujeito “puro”, que não esteja contaminado pelas questões liminares que narra e descreve. “Nas fendas e fissuras onde se origina o conflito é inaceitável uma descrição unilateral” (MIGNOLO, 2020, p. 41). Para Mignolo, o problema não é só contar a realidade dos dois lados da fronteira, mas fazê-lo a partir de sua exterioridade, fazê-lo considerando que exista somente um lado verdadeiro e puro. Inspirado pelas ideias do filósofo marroquino Abdelkebir Khatibi, Mignolo traz os conceitos de “dupla crítica” e “pensamento outro” para somar à construção da ideia do “pensamento liminar”. Mignolo conta que no período e no contexto histórico em que o filósofo árabe desenvolveu tais ideias, entre os anos de 1983 e 1990, ele se perguntava: o que fazer depois do pós-colonialismo? Reproduzir as mesmas estruturas políticas, econômicas e de pensamento do mundo ocidental ou reproduzir a teologia ideológica do nacionalismo árabe? Percebendo que esse conflito desencadeava uma máquina de desentendimento mútuo, surge a necessidade de uma dupla crítica, tanto ao fundamentalismo ocidental cristão quanto ao oriental islâmico. Essa dupla crítica consiste em pensar a partir dos dois lados da fronteira, pensar a partir de ambas as tradições e, ao mesmo tempo, de nenhuma delas. “Escapar dessas

dicotomias pressupõe uma dupla crítica e a busca de um outro pensamento.”
(MIGNOLO, 2020, p. 101)

Mignolo relata que tais ideias implicam uma redistribuição da geopolítica do conhecimento, que não está mais etnocentrada; situa-se ao mesmo tempo em todos os lugares e em nenhum deles: na sua fronteira. Ao invés de o pensamento estar fixado e fundado, ele é construído num lugar de passagem — é um pensamento que se move ao longo da diversidade do processo histórico. Para Mignolo, “progresso” e “progressão linear” não cabem na ideia de um pensamento liminar e muito menos na estrutura da sociedade contemporânea. Suas provocações reforçam a necessidade de deslocarmos o universalismo abstrato para uma rede de histórias locais e múltiplas hegemonias locais. Por outro lado, o pensamento dicotômico não é mais sustentável quando o “pensamento outro” pode ser encenado tanto no centro como na periferia. Nesse sentido, um dos principais objetivos do pensamento liminar é liberar os conhecimentos que outrora foram subalternizados. (MIGNOLO, 2020)

Trazendo tais ideias para o contexto educacional, mais especificamente para o campo das tradições populares no ensino de arte, podemos começar simplesmente observando algumas hierarquias consolidadas no espaço escolar e nos perguntando sobre como os conhecimentos tradicionais e populares estão inseridos nesse contexto. Em outras palavras, precisamos observar o quão presente é a noção de “diferença colonial” na forma de organização do espaço escolar, nos currículos, na relação professor-aluno, entre outros aspectos.

Sendo assim, nos convém deixar algumas perguntas que possam delinear perspectivas para uma pedagogia decolonial: O quanto estão presentes os conhecimentos tradicionais e populares nos currículos e nos livros didáticos de arte? Qual é a relação e o contato que os estudantes têm com os mestres e mestras do saber tradicional e popular? E o que isso representa no processo formativo desses estudantes? Os conteúdos que dizem respeito à arte afro-brasileira e indígena estão também contextualizados com a história e a luta dos movimentos negros e indígenas no Brasil, sua cultura como parte da formação da sociedade nacional, bem como a contribuição desses povos para as áreas social, econômica e política do Brasil? A história dos povos afro-brasileiros e indígenas está sendo contada por qual ponto de vista, o do colonizador-branco-europeu ou de acordo com suas próprias cosmo percepções, isto é, seus próprios modos de sentir e perceber o mundo? Como

podemos refletir a própria relação de ensino-aprendizagem entre professores e estudantes, quando nos referimos ao saber popular? Estamos atentos para ouvir e nos relacionar com os conhecimentos que vêm dos(as) nossos(as) estudantes? Em nossas práticas pedagógicas, reforçamos uma educação multucultural, uma educação para a diversidade, ou reproduzimos o modelo de educação que (re)força o processo colonial de apagamento do outro?

Nosso intuito não é propor a valorização de um determinado conhecimento em detrimento de outro, mas ouvir a pluralidade, perceber a historicidade das diferenças — linguísticas, culturais e políticas de cada um, de cada forma de expressão. Um bom caminho para isso é a retomada do pensamento dialógico de Paulo Freire, que incentiva uma educação que saiba reconhecer, primordialmente, a importância dos saberes vindos dos(as) estudantes e seu contexto histórico-social. Entendemos que a educação precisa ser percebida como algo que faça sentido para os(as) estudantes, como um caminho possível para a sua própria transformação. Dessa forma, ao invés de a educação estar centrada na figura do(a) professor(a), é extremamente importante pensar no outro, naquele que está na outra ponta da engrenagem: o(a) estudante. Talvez pensar a educação a partir da noção de “gnose liminar” seja pensar o conhecimento que se constrói na fronteira, na relação liminar em que professor(a) e estudante se encontram e ambos têm papel ativo e fundamental no processo de construção da aprendizagem. Enquanto a sala de aula for vista e tratada a partir dessa noção de “diferença colonial”, ainda estaremos provavelmente reproduzindo essa estrutura de apagamento das individualidades, do saber tradicional e popular e contribuindo para a reprodução da realidade social colonialista.

2. Considerações finais

Chimamanda Ngozi Adichie (2019) já nos alertava sobre o perigo de uma única história. A escritora nigeriana afirma que “a história única cria estereótipos, e o problema com estereótipos não é que sejam mentira, mas que são incompletos. Eles fazem com que uma história se torne a única história”. (ADICHIE, 2019, p. 26). Adichie afirma que as histórias são muito importantes, pois nosso conhecimento (e também podemos pensar na cultura) é, em parte, formado pelas histórias que escutamos. Para a autora, as histórias podem empoderar e humanizar as

3436

sociedades, mas também podem despedaçar a dignidade de um povo. Histórias podem ser usadas para espoliar e caluniar, mas também podem ser utilizadas para reparar essa dignidade perdida e despedaçada. Adichie pretende chamar nossa atenção para o quanto os seres humanos são impressionáveis e vulneráveis diante de uma história, por isso ela defende a importância de escutarmos diferentes narrativas, diferentes modos de pensar uma mesma história, propondo diversificarmos as nossas fontes de conhecimento e sermos cautelosos ao ouvir somente uma versão dos fatos. A escritora também atenta para as relações de poder envolvidas no ato de se contar uma história, pois ela afirma que o poder “é a habilidade não apenas de contar a história de outra pessoa, mas fazer que ela seja sua história definitiva” (ADICHIE, 2019, p. 23). Em sua narrativa, a autora exemplifica a tradição que se tem no Ocidente de contar histórias sobre a África, e que essas histórias trazem sempre uma única e mesma perspectiva: uma história de catástrofe.

Fazendo um paralelo das ideias de Chimamanda Adichie com os conceitos trazidos por Mignolo e Benjamin como “diferença colonial”, “pensamento liminar” e “história a contrapelo” percebemos que as consequências deixadas pela modernidade/colonialidade implicam a necessidade da elaboração de narrativas outras que deem conta de promover uma ruptura radical com as histórias únicas e hegemônicas contadas especialmente pelo lado Ocidental do mundo. Mignolo explica que a língua e a tradução compõem tanto o terreno do conhecimento e da epistemologia, como também o terreno da colonialidade. Desse modo, o cânone e a tradição (da Grécia, Roma à França) silenciaram a produção do conhecimento em outras línguas. Assim, “paralelamente às sociedades subdesenvolvidas, existem sociedades silenciadas” (MIGNOLO, 2020, p. 105). O autor reforça que o ocidentalismo é o imaginário dominante do sistema mundial, a sua face visível. Os saberes subalternos, dos povos subalternizados são a face invisível, pois são saberes de sujeitos que não têm a fala, não têm a possibilidade de narrar e enunciar a sua própria história, portanto estão em condições de invisibilidade.

Nesta seara, é imprescindível considerar os diferentes contextos que envolvem a elaboração de saberes e tradições culturais do povo, para a (re)criação de novas esferas de sentido a partir de percepções plurais de mundo. A partir do encontro com Saraiva (2015) e Sales (2015), percebemos também a importância do papel da formação política das escolas ao assumir diálogos com as questões

relativas à cultura, à memória e às identidades culturais. Partindo dessas considerações percebemos que quando falamos de cultura, estamos falando das diversas experiências, saberes e memórias que constituem os sujeitos, e que nos permitem dizer quem somos na nossa relação com o território e com o mundo em que vivemos. Considerar a dimensão formativa das tradições populares para as identidades, bem como considerar a cultura como parte dessa teia de relações, significa valorizar as diferentes formas de sentir e perceber, de ser e estar no mundo. Talvez assim consigamos produzir uma desconstrução efetiva de certos paradigmas e produzir formas críticas de pensar, descolonizando o pensamento.

Yasmin Coelho de Andrade
UNB

yasmin.andrade@aluno.unb.br

Coreógrafa, artista, professora e pesquisadora. Professora efetiva da Rede Municipal de Ensino de São Pedro da Aldeia-RJ. Bacharel em Dança pela UFRJ e licenciada pela AVM/Cândido Mendes. Estudante do Programa de Pós-graduação PROFARTES (Pólo UnB). Conselheira Municipal de Cultura de Rio das Ostras.

Jonas de Lima Sales
UNB

jnsales@unb.br

Professor efetivo do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília e dos Programas de Pós-graduação PROFARTES (Pólo UnB) e PPgCEN/UnB. Pós-doutor pela Faculdade de Motricidade Humana da Universidade de Lisboa. Coordenador do projeto de Pesquisa e Extensão Cena Sankofa (Núcleo de Estudos das Corporeidades e Saberes Tradicionais na Cena Contemporânea).

Referências:

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- COELHO, Teixeira. **A cultura e seu contrário: cultura, arte e política pós-2001**. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2008.
- DUSSEL, Enrique. **Filosofia da Libertação**: crítica à ideologia da exclusão. São Paulo: Paulus, 1995.
- HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph. **História geral da África I: metodologia e pré-história da África**. 2ª ed. Brasília: UNESCO, 2010, cap. 8.
- MIGNOLO, Walter D. **Histórias locais / Projetos globais**: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Belo Horizonte: Editora UFMG: 2020.
- QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (Org.). **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005, pp. 117-142.

3438

SALES, Jonas. Corporeidades da tradição popular na escola: caminhos possíveis. **Revista Trapiche**: Educação Cultura e Artes, Sergipe, v. 2, 2015, pp. 45-55.

SARAIVA, Regina Coelly Fernandes. A cultura não é a cereja do bolo: reflexões sobre cultura, memória e identidade. In: VILLAS BÔAS, Rafael Litvin; PEREIRA, Paola Masieiro (Orgs.). **Cultura, arte e comunicação**. São Paulo: Outras Expressões, 2015, pp. 59-74.

Quadrilha junina no contexto do RN: gênero e sexualidade, pautas levantadas no âmbito da manifestação popular

Douglas Barros Gomes (UFRN)
Marcílio de Souza Vieira (UFRN)

Dança e(m) Cultura poéticas populares, tradicionais, folclóricas, étnicas e outros
atravessamentos

Resumo: O trabalho tem como objetivo levantar a discussão sobre gênero e sexualidade partindo da vivência na Quadrilha Junina, onde existe uma potencialidade grande para abrimos essas reflexões, fazendo uma conexão com a minha experiência como Dama da Diversidade na Quadrilha Estilizada Junina São João, da cidade do Natal/RN. A partir de questionamentos sobre estereótipos em torno de gênero e sexualidade, é que este texto levanta a abordagem sobre estas problemáticas sociais que refletem dentro da Quadrilha Junina, desse modo que, está discussão possa transcender na área da Dança. A princípio parecia ser só um homem dançando de mulher, mas passou a se compor em um desencadeador da problemática de expressões denominadas como feminina e que um homem não poderia realizá-la. As pautas levantadas é de valorizar a manifestação da quadrilha junina e instigar a reflexão acerca da sexualidade e do gênero.

Palavras-chave: GÊNERO E SEXUALIDADE. MANIFESTAÇÃO POPULAR. QUADRILHA JUNINA.

Abstract: This work aims to raise the discussion about gender and sexuality based on the experience of Quadrilha Junina, where there is a great potential to open these reflections, making a connection with my experience as Dama of Diversity in the Quadrilha Estilizada Junina São João, in the city of Natal/RN. From questionings about stereotypes around gender and sexuality, this text raises the approach about these social problems that reflect within the Quadrilha Junina, so that this discussion can transcend in the area of dance. At first it seemed to be only a man dancing as a woman, but it started to become a trigger to the problem of expressions denominated as feminine and that a man could not perform it. The guidelines raised are to value the manifestation of the quadrilha junina and to instigate reflection about sexuality and gender.

Keywords: GENDER AND SEXUALITY. POPULAR MANIFESTATION. QUADRILHA JUNINA.

São João no Rio Grande

Dentro das manifestações culturais do Rio Grande do Norte, os festejos juninos têm destaque na capital, a Quadrilha Junina São João da cidade do Natal tem a finalidade de mostrar as características culturais e participar de concursos de

3440

Quadrilhas Juninas na categoria Estilizada. Atualmente, percebemos que a Quadrilha Junina é um espaço em que as discussões sobre gênero e sexualidade não são debatidas, apesar de, esta dança possibilitar que homem dance com roupas femininas fomentando um debate acerca da presença da “Dama da Diversidade” nas quadrilhas estilizadas potiguar. Cabe salientar que no RN o homem que se traveste com trajes femininos, as mulheres trans e travesti para dançar quadrilha estilizada são chamadas no espaço quadrilheiro de Dama da Diversidade.

O Ciclo Junino, como é chamado pelos Quadrilheiros, é o período de junho a julho, quando as Quadrilhas fazem suas apresentações nas competições municipais, estaduais e nacional. Os festivais de Quadrilha Junina são marcados por competitividade, organização dos trabalhos coreográficos e temáticos aplicados a um contexto que culturalmente é visto como lúdico e festivo. Apesar do período Junino ser de dois meses, as quadrilhas passam um ano se preparando para os festivais. São meses de ensaios, confecções de figurinos e adereços, preparação do espetáculo, entre outras coisas, retrata Lima (2018) em seus relatos.

Os festejos juninos são contribuídos por vários elementos, tais como: as bandeirinhas, os balões, a fogueira, os chumbinhos, as bombinhas e as comidas típicas. A quadrilha junina é a grande atração das festas juninas por todo o Nordeste, onde a dança resiste fortemente. “Vivida como tradição, o São João é uma festa popular que revela, ano a ano, a dinâmica da vida política, econômica e social da cidade” (CHIANCA, 2006, p.27). Esta manifestação possibilitou através das Damas da Diversidade uma potencialidade em aproximar-se das problemáticas sociais, de modo que, possamos fazer uma reflexão sobre quem dança na festa junina e sua representação abrindo uma importante pauta no meio artístico e acadêmico.

Discussão sobre gênero e sexualidade

Nossos comportamentos e sentimentos fazem parte de nossa construção social, que muda de uma região para outra por influência cultural, refletindo nas questões de gênero e sexualidade. A sensibilidade associada ao feminino, muito presente na dança por influência do balé parece ter implicações para o masculino, com influência dos estereótipos tradicionais de masculinidade. Apesar de que, historicamente a dança clássica tenha sido realizada por homens e iniciada por

3441

estes, no decorrer do tempo a imagem da bailarina consolidou-se como o “gênero” do balé, assim, refletindo em muitos estilos de dança.

A dança é influenciada pelos valores culturais e morais construídos sobre o feminino e o masculino, pelos significados atribuídos ao corpo que dança a partir das representações hegemônicas de gênero e, simultaneamente, coloca em operação esses significados, definindo e regulando aquilo que se entende por desempenho corporal mais ou menos adequado a homens e mulheres, reproduzindo comportamentos, posturas e técnicas corporais associados aos estilos de vida considerados masculinos e femininos (ANDREOLI; CANELHAS, 2019, p. 7).

Como mencionado acima, o balé clássico estabeleceu seus próprios padrões de corpo e movimento, que são geralmente considerados adequados para meninas. Esse tipo de pensamento é por influência histórica e tem um impacto na dança de hoje. É como se outra manifestação da masculinidade na dança o questionasse, porém, dançar como dama em uma quadrilha é apenas uma possibilidade para os meninos que desejam dançar como dama.

Para Andreoli e Canelhas (2019, p.05) “[...] Pensar a relação entre dança e gênero, portanto, implica em problematizarmos a relação entre o corpo e o gênero”. As Damas da Diversidade na quadrilha junina rompem com vários estereótipos impostos na dança, possibilitando que, um homem possa se transformar em uma dama para dançar. Salientamos que a sexualidade masculina nesse tipo de dança é questionada há muito tempo, vários rótulos de masculinidade tradicional são reproduzidos ainda hoje e a questão da sexualidade é algo que sempre foi presente nessa dança. Sobre esses questionamentos de sexualidade na dança, Andreoli (2010) salienta que,

[...] Assim, é com o interesse de sustentar um modelo hegemônico de masculinidade e também de sexualidade, o modelo heterossexual masculino, que a sexualidade, na dança, é elemento de hierarquização e regulação de gênero. A partir daí, surge a noção de que homens que se aproximam da dança não são totalmente homens (ANDREOLI, 2010, p. 113).

As expectativas sociais sobre o homem são colocadas abaixo quando um homem dança de mulher ou realiza movimentações impostas como “movimentos femininos”, e por mais que, a dança seja um espaço em que os padrões podem ser rompidos, facilmente encontramos profissionais da dança reproduzirem conceitos tradicionalmente impostos em seus trabalhos coreográficos ou de criação e direção do movimento ou ainda de direção artística e administrativa da quadrilha estilizada.

3442

No Rio Grande do Norte, as quadrilhas juninas não se limitam a questões de gênero e sexualidade, mas não foi sempre assim. Por muito tempo as Damas da Diversidade não eram aceitas em grandes quadrilhas, devido a marginalização da sociedade para com as pessoas trans e mulheres travesti. Com muito diálogo e conhecimento, hoje, as quadrilhas do Estado recebem e valorizam estas damas e reafirmam o lugar de liberdade de expressão que na área das artes é permitido.

A partir da minha experiência como Dama da Diversidade em uma quadrilha é que levanto essas questões de gênero e sexualidade no âmbito da dança, para que possamos expandir o diálogo sobre essas outras possibilidades de corpo e sua aceitação nas quadrilhas estilizadas e quiçá em outros estilos de dança.

Penso que outros assuntos poderiam decorrer das questões aqui levantadas, mas é importante reiterar neste momento que, as discussões sobre gênero e sexualidade sejam levantadas na área da dança para fomentar discussões que pensem o ensinar dança para além de conceitos já estabelecidos e tidos como assertivos. Um pensar e ensinar dança que transgrida os cânones já estabelecidos sobre gênero e sexualidade e que pense o corpo como potencializador desse fazer dança, assim oportunizaremos todos, todas e todes a fazer dança sem que haja discriminação ou que se tenha um olhar sobre essa dança, em especial as quadrilhas juninas, apenas pelo sexismo.

Douglas Barros Gomes
UFRN

Dougbarros18@gmail.com

Graduando em Licenciatura em Dança pela UFRN, formação técnica em Guia de Turismo pelo IFRN. Programa de Iniciação à Docência (PIBID-Dança) e programa de Iniciação Científica na pesquisa de Mapeamento da Dança no RN pela UFRN.

Marcilio de Souza Vieira
UFRN

Marciliov26@hotmail.com

Bolsista de Produtividade em Pesquisa – nível 2, Artista da Cena, Pós-Doutor em Artes e em Educação, Doutor em Educação, Professor do Curso de Dança e dos Programas de Pós-Graduação PPGArC, PPGEed e PROFARTES da UFRN. Líder do Grupo de Pesquisa em Corpo, Dança e Processos de Criação (CIRANDAR) e Membro pesquisador do Grupo de Pesquisa Corpo, Fenomenologia e Movimento (Grupo Estesia/UFRN).

Referências:

ANDREOLI, Giuliano Souza. Dança, gênero e sexualidade: um olhar cultural. **Conjectura**, Caxias do Sul, v. 15, n. 1, p. 107-118, jan./abr. 2010.

ANDREOLI, Giuliano Souza; CANELHAS, Larissa. A dança e as relações de gênero: uma reflexão sobre a interação entre meninos e meninas em uma aula de dança. **Revista da FUNDARTE**, Montenegro, p.375-394, ano 19, nº 37, Janeiro/Março.

CHIANCA, Luciana de Oliveira. **A festa do interior**: São João, migração e nostalgia em Natal no século XX. Natal, RN: EDUFRN, 2006.

LIMA, Talles Atyhê Cardoso de Lima. **Quadrilha Junina em Natal - RN**: Da Tradição à Estilizada. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2018.

Reflexões iniciais sobre a atuação profissional do coreógrafo no meio tradicionalista gaúcho

Ederson Zaneti Vergara (UFPel)

Dança e(m) Cultura poéticas populares, tradicionais, folclóricas, étnicas e outros atravessamentos

Resumo: O presente trabalho tem o intuito de problematizar as peculiaridades do exercício do trabalho de um coreógrafo de internadas nos últimos dez anos. Importante salientar que atualmente essa investigação está em processo de desenvolvimento como pesquisa de Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) em Dança-Licenciatura da UFPel. A hipótese é de que os coreógrafos de entidades tradicionalistas gaúchas têm uma forma de atuação muito singular, e precisa avançar em diversos aspectos. Este estudo se caracteriza como uma pesquisa qualitativa que articula a etnografia e a autoetnografia, trazendo descrições de práticas sociais coletivas onde eu me junto à discussão. Até o momento a investigação está atrelada a três categorias definidas para análise, são elas: logística e organização para uma coreografia; técnicas e preparação corporal do elenco; atuação profissional do coreógrafo.

Palavras-chave: COREOGRAFIAS DE ENTRADAS E SAÍDAS. COREÓGRAFOS. AMBIENTE TRADICIONALISTA GAÚCHO. ATUAÇÃO PROFISSIONAL.

Abstract: The present work aims to discuss the peculiarities of the work of a wintering choreographer in the last ten years. It is important to point out that this investigation is currently in the process of being developed as a research for a Final Course Paper (TCC) in Dance-Licentiate at UFPel. The hypothesis is that the choreographers of traditionalist organizations in the state of Rio Grande do Sul have a very unique way of acting, and need to advance in several aspects. This study is characterized as a qualitative research that articulates ethnography and autoethnography, bringing descriptions of collective social practices where I join the discussion. So far, the investigation is linked to three categories defined for analysis, they are: logistics and organization for a choreography; cast techniques and body preparation; professional performance of the choreographer.

Keywords: INPUTS AND OUTPUTS CHOREOGRAPHIES. CHOREOGRAPHS. GAÚCHO TRADITIONALIST ENVIRONMENT. PROFESSIONAL PERFORMANCE.

1. Entradas e saídas como produção profissional

Baseando-me nas minhas vivências pessoais de quase 25 anos no meio tradicionalista gaúcho, e quase 15 anos como coreógrafo, afirmo que o profissional

que atua como criador das coreografias de Entradas e Saídas¹ de CTG ocupa um espaço relativamente novo no cenário. Aqui se dá o interesse dessa pesquisa, entender como transcorre essa atuação profissional do coreógrafo no ambiente tradicionalista gaúcho.

Para entrelaçar e discutir sobre os temas e as abordagens desta pesquisa trago alguns autores que falam sobre tradição, folclore, o gaúcho e suas contradições, para isso trago Tau Golin: “No lugar e com elementos do gaúcho real foi criado o gaúcho de palco, o modelo exportação” (1987, p. 17), sobre danças gaúchas e sobre coreografias de Entrada e Saída, que segundo Paixão Côrtes: “Vale dizer que o item Entrada e Saída tem uma ação criadora livre e de menos peso, no contexto da dança propriamente dita, atendendo-se mais ao “mis-en-scene” do espetáculo.” (1991, p. 16).

A hipótese que trago para este trabalho é que os coreógrafos de entidades tradicionalistas gaúchas têm uma forma de atuação muito singular, que se difere de atuações de coreógrafos em outros gêneros de dança, precisando, assim, avançar em diversos aspectos.

O objetivo central é problematizar as peculiaridades do exercício do trabalho de um coreógrafo de invernadas² nos últimos dez anos. Considerando como objetivos específicos os seguintes: promover uma leitura sobre logística e organização para a efetivação de uma coreografia de Entrada e/ou Saída; discutir sobre as técnicas e a preparação corporal dos grupos de danças gaúchas; refletir sobre e se há reconhecimento desses artistas-profissionais.

Todas as abordagens partem da seguinte questão: considerando a última década, como se dá a atuação profissional do coreógrafo de Entradas e Saídas em entidades tradicionalistas? O recorte de dez anos traz o foco necessário para o trabalho.

Este estudo se caracteriza como uma pesquisa qualitativa que se utiliza de duas metodologias como referência. Como primeira metodologia temos a etnografia, que dará sentido ao estudo que este trabalho propõe, segundo Polivanov (2013, p.62): “Seu intuito principal é, então, a criação dessas descrições densas de

¹ Para compreender melhor é importante dizer que entradas e saídas são as danças responsáveis pela abertura e encerramento de uma apresentação de grupos de danças gaúchas, normalmente coreografias criativas e que tem uma carga de história e/ou folclore do RS. Entre a entrada e a saída um grupo apresenta três danças tradicionais para compor uma apresentação completa.

² Invernada é o nome que usamos para nos referir aos grupos de danças do ambiente tradicionalista gaúcho.

práticas sociais de indivíduos ou redes de indivíduos (coletividades), com o propósito de entender diferentes aspectos de diversas culturas”. Mais recentemente, ao realizar leituras para a feitura desta escrita, me deparei com um trecho escrito por Fortin, que diz:

A crise da representação, longe de ver a descrição como um simples exercício de transcrição e de adequação entre as palavras e a realidade, impõe firmemente a presença e a subjetividade do pesquisador até fazer deste o objeto central nos estudos auto-etnográficos. De fato, se a pessoa que conduz a investigação é indissociável da produção de pesquisa, por que, então, não observar o observador? Por que não olhar a si mesmo e escrever a partir de sua própria experiência? (FORTIN, 2009, p.82)

Então, com a intenção de me colocar mais participativo do processo da pesquisa e, também, por ocupar espaços que podem contribuir com o trabalho, trago a característica auto-etnográfica para articular com a etnografia.

Foi realizada a primeira coleta de dados a partir de uma atividade chamada PapoFolk, com realização do Núcleo de Folclore da UFPel, onde se encontraram virtualmente os sujeitos da pesquisa, Rodrigo Guterres, Gilmar Rocha e o próprio pesquisador. Nesta ação foram escolhidas três categorias de análise: Logística para produção do trabalho artístico; preparação física, técnica e corporal do elenco; atuação profissional do coreógrafo. Posteriormente marquei entrevistas individuais com os dois sujeitos afim de obter mais material e diversificar o formato de coleta. Para isso um questionário curto e com perguntas abertas foi criado para uma entrevista semi-estruturada. Com uso das gravações foram produzidas as transcrições na intenção de qualificar a pesquisa.

Até o presente momento posso afirmar que existe muita dificuldade de reconhecimento dos profissionais, pois o coreógrafo de CTG não tem sua função registrada em órgão algum, nem ao menos no MTG, tornando a atividade insegura e sem perspectivas. Também é possível perceber que o coreógrafo tem muita dificuldade na implementação de técnicas novas, pois os encontros com os grupos são de poucas horas para a montagem do trabalho e, na grande maioria dos casos, não proporciona novos encontros para a sua qualificação. Além disso os grupos, via de regra, tem seus elencos acostumados somente com a prática das danças tradicionais, que são coreografias deveras muito simples, o que causa dificuldades para o aprendizado das coreografias de entradas e saídas. Também é possível assegurar que não há piso ou teto de valores para a concepção coreográfica, ficando o acerto financeiro tratado entre as partes contratantes e contratadas. Sobre

3447

este acerto, é significativo dizer que não existe um contrato formal, o acerto é verbal onde o coreógrafo recebe após o trabalho concluído e sem segurança alguma para as partes.

Este resumo é parte do que estou trabalhando no meu TCC em Dança-Licenciatura na UFPel, orientado pelo Prof. Thiago Amorim, e que ainda está em vias de finalização.

Ederson Zaneti Vergara

Universidade Federal de Pelotas - UFPel

E-mail: edersonvergara@gmail.com

Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Dança. Professor de Danças Tradicionais Gaúchas desde o ano de 1998. Também atua como coreógrafo de CTG (Entradas e Saídas) desde 2007, com experiências na BA, MS, PR e diversas regiões do RS. Graduando do Curso de Dança Licenciatura da UFPel, bolsista no Núcleo de Folclore da UFPel (NUFOLK).

Thiago Silva de Amorim Jesus

Universidade Federal de Pelotas - UFPel

E-mail: thiago.amorim@ufpel.edu.br

Professor Adjunto da UFPel/RS, atuando como docente no Curso de Dança - Licenciatura e no Programa de Pós-Graduação em História - PPGH. Doutor em Ciências da Linguagem pela UNISUL - Universidade do Sul de Santa Catarina. Coordenador do Núcleo de Folclore da UFPel – NUFOLK e Vice-Líder do Grupo de Pesquisa OMEGA – Observatório de Memória, Educação, Gesto e Arte.

Referências:

CÔRTEZ, J. C. **Paixão. Danças gauchescas e a carta de Vacaria.** Canoas: Gráfica Linck, 1991.

FORTIN, Sylvie. Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. **Cena.** Porto Alegre, n. 7, p. 77-88, 2009.

GOLIN, Tau. **Por Baixo do Poncho.** RS: Tchê, 1987.

POLIVANOV, Beatriz. **Etnografia virtual, netnografia ou apenas etnografia?** Implicações dos conceitos. Rio de Janeiro: Esferas, 2013.

A dança no processo ritual Baniwa

Iasmine Orleans Pinheiro Monteiro (UEA/PAIC)
Yara dos Santos Costa Passos (UEA)

Dança e(m) Cultura poéticas populares, tradicionais, folclóricas, étnicas
e outros atravessamentos.

Resumo: Este trabalho apresenta uma análise do papel da dança no ritual Podáali, que se refere a um ritual Baniwa de trocas entre povos indígenas. Uma breve revisão bibliográfica indica que há muitas pesquisas que envolvam a cultura indígena, tanto por antropólogos quanto por artistas pesquisadores. Entretanto, sentimos a necessidade de maior produção no próprio Estado do Amazonas. Assim, esta pesquisa pretende atender esta demanda, buscando responder o problema: Qual o papel da dança no ritual Baniwa? Adotamos como as principais referências a dissertação de Costa (2009) e o livro de Wright (2005). Como proposta inicial iremos nos deter em Itacoatiara-Mirim, uma comunidade periurbana de São Gabriel da Cachoeira (AM) constituída de diferentes etnias, mas cujo Cacique é um indígena Baniwa. Neste primeiro ano de investigação focamos a nossa atenção numa pesquisa bibliográfica para entender melhor o contexto Baniwa, sua cultura e as tradições ritualísticas ainda praticadas.

Palavras-chave: BANIWA. RITUAL PODÁALI. DANÇA. POVOS INDÍGENAS

Abstract: This work presents an analysis on the role of dance in the Podáali ritual, which refers to a Baniwa ritual of exchange between indigineous people. One brief bibliographic review indicates the existence of a good amount of research involving the indigineous culture, either from anthropologists or from artist researchers. However, we feel the necessity of a higher output in the Estate of Amazonas. In that regard, this research focus to fulfil that demand, looking after the answer for the problem: What is the role of dance in the Baniwa Ritual? We adopt as main reference the dissertation from Costa (2009) and the book from Wright (2005). As the starting proposal, the research will be restricted to Itacotiara-Mirim, a community in the outskirts of São Gabriel da Cachoeira (AM), made of different ethnicities, which has a Baniwa indigenous as Cacique. In this first year of investigation, the attention was focused on a bibliographic research to better understand the Baniwa context, its culture and ritualistic traditions still practiced.

Keywords: BANIWA. PODÁALI RITUAL. DANCE. INDIGENOUS PEOPLE.

1. Um pouco dos povos Baniwa

De acordo com Costa (2009, p. 01) “No Alto Rio Negro predominam três troncos linguísticos: Aruak, Tukano e Maku. O povo Baniwa pertence ao tronco linguístico Aruak, e é uma forte representação deste tronco.” A sua maior população

3449

vive no extremo noroeste amazônico, nesta pesquisa nos concentramos no ritual Podáali da comunidade Baniwa de Itacoatiara-mirin no município de São Gabriel da Cachoeira, Amazonas.



Figura01: Luiz Baniwa, Cacique e fundador de Itacoatiara-Mirim/São Gabriel da Cachoeira/AM e Mario Joaquim, sentados em frente a maloca onde acontece o ritual Podáali. Foto: Moisés Baniwa. Fonte: Acervo pessoal.

Os Baniwa mantêm vivos alguns rituais e/ou adaptaram no decorrer dos anos seus costumes e crenças às realidades deles, que sofreram mudanças no processo colonizador, principalmente decorrentes da intervenção de outras religiões e outras culturas. Para Wright (2005, p. 168) “[...] os rituais de dança e iniciação são celebrados apenas em poucas comunidades católicas do Alto Rio Aiary [...] o ciclo de encontros evangélicos (Santa Ceias e Conferências) tem substituído completamente as festas de dança, Pudali”.

A vida religiosa tradicionalmente baseava-se nos grandes ciclos mitológicos e rituais relacionados aos primeiros ancestrais e simbolizados pelas flautas e trombetas sagradas; na importância central do xamanismo (pajés e cantadores); e numa rica variedade de rituais de dança, pudali, associados aos ciclos sazonais, por exemplo, o de madurecimento de frutas. (CORNÉLIO; FONTES; SILVA; et al, 1999, p. 13)

O ritual Podaáli, também chamado de Dabucuri na língua Nhengatu, é um ritual Baniwa com trocas de alimentos, artesanatos e conhecimentos entre povos

3450

indígenas e não indígenas. São realizados danças e cantos, usando instrumentos musicais, como as grandes flautas fabricadas pelos indígenas, chamada Yapurutu pelos Baniwa, entre outros elementos da cultura indígena.

2. Uma introdução à dança no ritual Baniwa

No início da década de 60 a pesquisadora Gertrude Kurath deu início aos estudos da dança na perspectiva antropológica, fundando a Etnologia da dança. Para esta pioneira, os estudos etnográficos devem ser percebidos como “uma abordagem, um método que atualiza o lugar da dança na vida dos homens” (KURATH, 1960, p. 234). Após isso, outros pesquisadores surgiram e perceberam que a dança poderia oferecer informações muito valiosas para o entendimento cultural. Para Kaeppler (2013, p. 98) “[...] a dança é uma forma cultural engendrada pelos processos criativos de manipulação dos corpos humanos no tempo e no espaço. A forma cultural produzida, apesar de seu caráter efêmero, possui um conteúdo organizado.” Existem pesquisas pontuais sobre a relação da dança no contexto ritualístico.

Para Costa (2009, p. 68), “os povos Baniwa realizam o Ritual de Pudali para celebrar uma época de fartura de comidas, artesanato e outros, de modo a aproveitar a festa para trocar especiarias e estreitar relações, como promover casamentos”. Desta forma, neste processo, entendeu-se como uma dança de movimentos livres, no sentido de não haver regras para a prática, realizada por vezes como forma de iniciar ou finalizar o ritual, mas também como expressão corporal de alegria e envolvimento na prática do ritual.

Talvez o Baniwa não saiba falar sobre as suas danças porque em algum momento esses significados de cunho sagrado ou profano perderam-se no processo de transformação e adaptação aos novos modos de viver. Hoje ele diz que as danças servem para alegrá-lo, mas como isso ocorre? (...) será o movimento da dança indígena um agente estimulador para a expansão da mente e do espaço das ações? (Costa, 2009, p. 67)

Em uma oficina¹ via google meet conduzida pelo indígena Fidélis Baniwa, foi apresentado cantos com instrumentos que são utilizados nos rituais, foi possível notar que durante os cantos a dança se manifestava com palmas, pisadas fortes no

¹ Projeto Agelim Vermelho. Oficina Corpo e Movimento na Cultura Baniwa. Realizado via google meet em 12 de maio de 2021 - 16 horas. Palestrante: Fidélis Baniwa. ID da reunião: 893 6738 0934.

chão, movimento de deslocar o corpo para frente e para trás de acordo com os sons emitidos pelos instrumentos e pela voz. Percebe-se uma forte relação entre som e movimento. Complementando tal consideração, Costa (2009) aponta que a dança Baniwa tem muito a ver com a história que a música traz, por exemplo, se a música canta sobre o Jaraqui (peixe amazônico de água doce) os movimentos da dança são “imitando” o nadar do peixe. Vale destacar que as histórias narradas sobre os povos Baniwa são construídas em cima de mitologias que envolvem animais amazônicos, plantas e seres das florestas. Desta forma as músicas e danças nos rituais seguem essas vertentes, a floresta de fato faz parte do povo Baniwa em toda sua cultura e vivência.

Iasmine Orleans Pinheiro Monteiro

UEA/PAIC

iopm.dan19@uea.edu.br

Graduanda em Licenciatura em Dança pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA). Pós-graduanda em Docência do Ensino Superior (UNIASSELVI).

Yara dos Santos Costa Passos

UEA

ycosta@uea.edu.br

Doutora em Comunicação e Semiótica (PUC/SP). Mestra em Performance Artística – Dança (FMH/UL). Pós-graduada em Coreografia (UFBA). Professora do Curso de Dança da UEA. Professora do programa de mestrado ProfArtes convenio UFAM/UEA. Diretora-Intérprete-criadora da Índios.com Cia de Dança.

Referências:

CORNELIO, José Marcellino, FONTES, Ricardo, SILVA, Manuel [et al]. **Waferinaipe lanheke: a sabedoria dos nossos antepassados: História dos Hohodene e dos Walipere-Dakenai do Rio Aiari**. Coleção Narradores Indígenas do Rio Negro, v. 3. São Gabriel da Cachoeira: FOIRN, ACIRA, 1999.

COSTA, Yara dos Santos. **Análise das Danças Baniwa: uma reflexão sobre a dinâmica identitária e cultural dos povos indígenas da Amazônia**. Dissertação de Mestrado em Performance Artística - Dança, Cruz Quebrada: FMH/UTL, 2009.

KAEPLER, Adriene L. *A dança segundo a perspectiva antropológica*. In: **Antropologia da Dança I**. Giselle Guilhon Antunes (org.). Florianópolis: Insular, 2013. p. 97 – 122.

KURATH, Gertrude P. “Panorama of Dance Ethnology.” In: *Current Anthropology*, vol. 1, no. 3, 1960, pp. 233–254. Acessado em 01 de julho de 2021.

WRIGHT, Robin M. **História Indígena e do Indigenismo no Alto Rio Negro**.

Campinas, SP: Mercado de Letras; São Paulo: Instituto Socioambiental – ISA, 2005.

3452

O movimento das saias nos corpos dançantes da cultura popular tradicional

Lorennys Beatriz Pérez Pérez - UFRJ

Elaine Aristóteles Moreira –UFRJ

Dança e(m) Culturas poéticas populares, folclóricas, étnicas e outros
atravessamentos

Resumo: O presente trabalho pretende um diálogo entre os movimentos do corpo, das saias e as culturas que estas representam. Elas podem ser coloridas, floridas, rodadas, lisas ou com texturas, pesadas, leves, longas ou curtas. Saias contam histórias, ressaltam ou escondem movimentos do corpo. Brincam no espaço, inventam trajetórias para dizer sobre a Cultura de quem a movimenta. Veloz ou delicada a saia singulariza o movimento e expressa a vida em comunidade. A pesquisa apresenta para análise movimentos do corpo e das saias utilizadas nas danças populares tradicionais e seus simbolismos. Iniciamos a observação a partir das vivências e conhecimentos construídos pelos corpos que dançam as danças populares tradicionais da Venezuela e do Brasil. A metodologia utilizada será a Pesquisa Sobre Si, desenvolvida por Eleonora Gabriel (2017) a qual propõe uma investigação nas nossas histórias corporais, nas observações que realizamos nos ambientes artísticos e culturais que vivenciamos.

Palavras-chave: DANÇA. CULTURAS POPULARES. MOVIMENTO. ELEMENTOS CÊNICOS. ARTE.

Abstract: This work intends a dialogue between the movements of the body, of the skirts and the cultures they represent. They can be colored, flowered, round, smooth or textured, heavy, light, long or short. Skirts tell stories, highlight or hide body movements. They play in space, invent trajectories to talk about the Culture of those who move it. Swift or delicate, the skirt makes the movement unique and expresses community life. The research presents for analysis body movements and skirts used in traditional folk dances and their symbolisms. We started the observation from the experiences and knowledge built by the bodies that dance the traditional popular dances of Venezuela and Brazil. The methodology used will be the Research on Self, developed by Eleonora Gabriel (2017), which proposes an investigation into our bodily histories, in the observations we carry out in the artistic and cultural environments we experience.

Keywords: DANCE. POPULAR CROPS. MOVEMENT. SCENIC ELEMENTS. ART.

‘Eu acho que durante muitos e muitos anos as nossas bandeiras eram as saias das mulheres do campo e os hinos eram canções de ninar’.
(BRANDÃO, 1982)

3453

Trazemos para essa pesquisa a compreensão de que a arte está presente em variados ambientes relacionados ao homem. Através dela, cada povo manifesta as suas experiências vivenciadas, uma produção cultural histórica que é resultado da relação entre as pessoas e o ambiente onde vivem, traduzindo os valores estabelecidos pela comunidade, revelando signos e significados.

Acolhemos como caminho de estudo a *Pesquisa sobre Si* (GABRIEL, 2017), uma estratégia educacional de sensibilização para as culturas populares que incentiva e valoriza as nossas histórias familiares como objeto de estudo, fortalecendo a ideia de que somos produtores de conhecimentos.

A Pesquisa sobre Si é realizada através da investigação das narrativas populares, produzidas no entrelaçar das histórias de vida, envolvendo fatos, pessoas e objetos demarcados pelo afeto, localizados em espaços e tempos emocionados muitas vezes em formas de festas (GABRIEL, 2017, p. 60).

São observações realizadas a partir de um olhar de ver o mundo como uma criação coletiva, de particularidades que se somam para a construção de novos conhecimentos, que ‘Se interessa em desvelar esta força cultural histórica, social e artística no cotidiano das pessoas’ (GABRIEL, 2017, p. 64). A *Pesquisa sobre Si*, que faz parte da construção deste estudo, corrobora com as análises decorrentes das vivências realizadas a partir das pesquisas de campo e também com as percepções e representações realizadas no palco pelas pesquisadoras deste estudo.

As danças populares tradicionais da Venezuela e do Brasil, fazem parte do universo de expressões artísticas criadas pelo homem e se manifestam por uma guia de movimentos corporais que se transferem para as comunidades através da tradição oral, da imitação, do contato corporal, sensibilizando, a partir do movimento, o outro e a si próprio. Elas podem estabelecer vínculos intrínsecos, latentes com o que está ao seu redor, entre o mundo visível e invisível, com a sua ancestralidade. Trazem em seus movimentos características que as particularizam e as identificam, revelam através de costumes, crenças, rituais, cerimônias e festas, aspectos históricos e geográficos, heranças que as envolvem. ‘A dança é um rito: ritual sagrado, ritual social. Encontramos na dança essa dupla significação que está na origem de toda atividade humana.’ (BÉJART APUD GARAUDY, 1980, p. 8).

Dentro desse universo de criação de significados existe um elemento presente nas cenas das comunidades e dos palcos que colaboram na construção

3454

desse discurso simbólico que é a saia, uma invenção ou confecção das mais antigas.

Estatuetas e baixos-relevos da antiga civilização suméria da Mesopotâmia (terceiro milênio a.C) mostram pessoas usando saias compostas de tecidos em tufo, isto é, panos com a aparência de tufo de lã dispostos, simetricamente, às vezes como uma série de babados (LAVER, 1989, p. 14).

Investigando sobre as imagens e significações geradas pelos movimentos do corpo e das saias ao se deslocarem pelo espaço durante as apresentações das danças tradicionais, percebemos que estas, não se restringem a um figurino ou a uma peça de vestuário. A partir do momento que ela é apoiada nos quadris, o corpo elabora uma transformação, cria um diálogo entre a saia, o dançarino, os movimentos e a tradição. Quem a veste, cria interação, poesia, corporifica o espaço, a comunidade, o tempo ancestral e o agora. O tipo de tecido, o peso, a estrutura e a textura, a cor, o comprimento e o diâmetro da roda de cada saia, podem influenciar no movimento que o corpo terá que realizar para a criação de seus significados. Como também, o deslocamento do quadril, das mãos, dos braços, do tronco, dos pés, as translações, os giros, a dinâmica, a força, as formas desenhadas pelo corpo dançante e pela saia no espaço, transmitem conhecimentos sobre o corpo, a cultura e o ambiente de sua criação. No livro *Manual de Danças Gaúchas*, Paixão Côrtes e Barbosa Lessa (1953) apresentam essa relação de significação quando descrevem a dança Balaio:

O nome 'balaio' origina-se do aspecto de cesto que as moças dão às suas saias, quando o cantador diz : 'Moça que não tem balaio, bota a costura no chão'. A esta última voz, as mulheres giram rapidamente sobre os calcanhares e se abaixam, fazendo com que o vento se embolse nas saias (PAIXÃO E LESSA, 1953, p. 113)

Da mesma forma, na Live que a Companhia Folclórica do Rio- UFRJ produziu em 2020, com os Cirandeiros de Tarituba, o relato da cirandeira, Cláudia Cristina de Bulhões Lara, segue a mesma lógica de construção de significado.

Foram criadas, por algumas mulheres, estampas para as saias que seriam usadas na Festa da Santa Cruz de 2020, com desenhos de barquinho à vela, concha prego, canoa caiçara, estrelas do mar, maria farinha (caranguejo), pássaros, ondas, folha de embaúba, helicônia, bromélia, beijo, borboleta panapaná, peixes e algas (BULHÕES, 2020)

Todos os elementos citados, que compõem hoje as estampas das novas saias das cirandeiras de Tarituba, antes floridas, auxiliam a memória de cada dançante e dos moradores da comunidade, para que não esqueçam o seu ambiente natural e a pesca, uma das mais importantes atividades que compõem a identidade social e cultural do povo de Tarituba.

No universo de algumas danças populares tradicionais da Venezuela, observamos que as saias traduzem o litoral do país, assim como suas montanhas, rios e lagos. Elas contam a história da vida dos pescadores, falam das plantações da terra e da colheita. A saia de cada estado traz consigo um valor regional, é linda, colorida e ampla; simbolizam a feminilidade ancestral, a proteção do barco, do abrigo, das redes de pesca, das ondas e balanços do mar, movimentos e voltas rítmicas, as asas dos passarinhos, gaivotas, o caminhar dos cavalos, representação fiel da natureza. Saia que é, saia que conecta com as raízes da terra, saia os impulsos das ideias. Saia o resgate de nossos costumes, tradições e saberes.

Dando continuidade a esse caminho de construção de análise dos símbolos e significados, que as saias carregam, trazemos as falas das Mestras da Tradição Popular, retiradas da sequência de lives realizadas em 2021, pela Companhia Folclórica do Rio- UFRJ.

Na opinião de Rosa Reis¹, Mestra do Cacuriá (MA):

A saia é um elemento fantástico em vários espetáculos. E dentro do Cacuriá ela tem um movimento enorme. Em determinados movimentos na coreografia, ela é que dá aquele realce ... a saia é fundamental, não tem como a gente dançar sem ela. Eu vejo assim, já dancei o Cacuriá, antes de tocar e cantar ... e sei como é importante esse movimento da saia, o bailado da saia, ele faz parte de todo o movimento e de toda a dança.

Já na opinião de Lazir Sinval², ela destaca que Jongo da Serrinha (RJ):

A gente mantém a tradição com os pés descalços, as vestimentas, as jongueiras usam saias, e as mesmas tem mironga, tem magia, quando a gente gira ela mexe com toda essa energia, gira com toda essa força desse universo com esse planeta, com as forças dos planetas, a magia do sol de mironga. Quando a jongueira suspende, segura a saia, normalmente é para mostrar os pés, mostrar os passos sempre firmes e fortes, mostrar seu caminhar, com os pés descalços, sentir a vibração da terra. A saia é bem feminina, mostra esse lado bem feminino das jongueiras, tem magia.

Para Kalin Morgana³, mestra das danças Ciganas do povo Calon (RJ):

¹ <https://youtu.be/stbwiHFEJAO>

² <https://youtu.be/waVH-U07qOI>

³ <https://youtu.be/SzxpwOqDLU>

A saia é um elemento fundamental na vida da mulher cigana, a saia para a gente é como se fosse parte do nosso corpo, por isso que a mulher cigana sempre usa saia, cobrindo as pernas, porque a gente acredita que nosso corpo é uma árvore, que tem que estar bem plantada com imponência, frondosa, árvore tombada ninguém respeita. Árvore bem plantada a pessoa vai ter boa sombra, colher bons frutos e a saia são as folhagens que revestem essa árvore, porque ela guarda o poder da vida, onde a vida nasce.

Podemos perceber, diante das falas das Mestras, a importância da saia nas respectivas danças por elas representadas. Compreendemos que saia não é apenas uma roupa, é um elemento ritual. Dessa forma os movimentos produzidos pelos corpos e pelas saias, os materiais e tecnologias que são aplicadas na sua construção, criam linguagem, expressam sentidos e pensamentos, modos de vida, códigos produzidos em comunidade que transmitem mensagens.

Quando um brincante veste a saia ele se envolve em um universo de significação, em uma realidade construída a partir dos símbolos que esta carrega. A saia, os requebros, os giros, as gingas, revelam uma rede de saberes e memórias, movimentos de pura poesia, de lutas cotidianas e reflexões. Um contínuo fazer e aprender, um tornar real as nossas histórias e identidades. A saia que gira, gira a história da comunidade, desenha formas nos espaços, conduzidas pelo corpo que gira.

Autora: Lorennys Beatriz Pérez Pérez
UFRJ

lorennys90@gmail.com

Dançarina da Companhia Folclórica do Rio- UFRJ e de Danças Folclóricas Venezuelanas na UNEARTE, Caracas. Estudante da Escola Técnica de Artes da ETA-UFAL, Maceió-Alagoas no curso técnico de Dança Contemporânea. Atualmente estudante do curso de Graduação Bacharelado em Dança na UFRJ.

Coautora: Elaine Aristóteles Moreira
UFRJ

elainejuju5@gmail.com

Licenciada em Educação Física e Desportos (UFRJ/EEFD), Pós-Graduada em Treinamento Desportivo (UFRJ/CCFEX). Intérprete, coreógrafa e assistente de produção da Companhia Folclórica do Rio- UFRJ desde 1989; participou em congressos, espetáculos e festivais nacionais e internacionais, organizadora dos eventos Folclorando e Dos Mestres Populares à Universidade: um diálogo de saberes.

Orientadora: Mônica Ferreira Luquett
UFRJ

monicaluquett@yahoo.com.br

Licenciada em Educação Física, especialista em Dança Educação, coreógrafa e integrante da Companhia Folclórica do Rio- UFRJ, participou como assistente de coreografia nos seguintes eventos: Jogos Pan Americanos de 2007 e Copa do Mundo 2014. Professora, pesquisadora e coreógrafa do Núcleo de Arte Copacabana SME/RJ, ministrando a oficina Dança Ritmo Brasileiro.

Referências

- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **O que é folclore (primeiros passos)**. Rio de Janeiro, Editora: Brasiliense, 1982.
- GARAUDY, Roger. **Dançar a vida**. prefácio Maurice Béjart: tradução de Antônio Guimarães Filho e Glória Mariani. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- GABRIEL, Eleonora. **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.
- LAVER, JAMES. **A Roupas e a Moda - uma História Concisa**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- PAIXÃO, Côrtes e LESSA, Barbosa. **Manual de Danças Gaúchas**. Porto Alegre: Irmãos Vitale Editores Brasil, 1953.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **O Que é Folclore**. São Paulo: Brasiliense, 1995.

Entrevistas

- REIS, Rosa. Relato feito durante live produzida no evento “Dos Mestres à Universidade – um diálogo de saberes” realizado pela Companhia Folclórica do Rio- UFRJ. Disponível em <https://youtu.be/stbwlHFEJA0>. Acessada em 02 de julho de 2021.
- SINVAL, Lazir. Relato feito durante live produzida no evento “Dos Mestres à Universidade – um diálogo de saberes” realizado pela Companhia Folclórica do Rio- UFRJ. Disponível em <https://youtu.be/waVH-U07qOI>. Acessada em 02 de julho de 2021.
- MORGANA, Kalin - Relato feito durante live produzida no evento “Dos Mestres à Universidade – um diálogo de saberes” realizado pela Companhia Folclórica do Rio- UFRJ. Disponível em <https://youtu.be/SzxpWQqDLU>. Acessada em 02 de julho de 2021.

Frevolê

Mônica Luquett - SME-RJ/UFRJ
Claudia Fragale - SME-RJ

Dança e(m) Culturas poéticas populares, folclóricas, étnicas e outros
atravessamentos.

Resumo: A parceria entre o Balé Clássico e as Danças Populares Tradicionais era um desejo e um desafio que nós, professoras do Núcleo de Arte Copacabana - SME/RJ, já havíamos pensado. Esse espaço educacional permite muitos encontros e na pandemia tivemos a oportunidade de realizá-lo. Desenvolvemos uma metodologia de trabalho para ensinar linguagens do corpo carregadas de significados, histórias e movimentos que de longe pareciam tão distintos, mas quando analisados de perto descobrimos suas similaridades. Um dos aspectos que particularizam o movimento humano é a cultura, pois todos nós possuímos a mesma carga genética. O corpo traduz em movimento, gesto, expressão, dança, o ambiente socioeconômico, e cultural que ocupa. Motivadas por essas afirmações, que estão baseadas na pesquisa de Cuche (1999), mergulhamos na investigação dos movimentos do Balé Clássico e do Frevo, na busca dos encontros e desencontros entre a cultura erudita e a cultura popular respectivamente.

Palavras-chave: DANÇA. CULTURA POPULAR TRADICIONAL. CULTURA. EDUCAÇÃO. ARTE.

Abstract: The partnership between Classical Ballet and Traditional Popular Dances was a desire and a challenge that we, teachers at the Copacabana Art Center - SME/RJ, had already thought of. This educational space allows for many meetings and the pandemic contributed to its realization. We developed a working methodology to teach body languages loaded with meanings, stories and movements that seemed so different from a distance, but when analyzed closely we discovered their similarities. One of the aspects that particularize the human movement is culture, as we all have the same genetic load. The body translates into movement, gesture, expression, dance, the socioeconomic and cultural environment it occupies. Motivated by these statements, which are based on the research by Cuche (1999), we dived into the investigation of the movements of Classical Ballet and Frevo, in the search for encounters and disagreements between high culture and popular culture, respectively.

Keywords: DANCE. TRADITIONAL POPULAR CULTURE. CULTURE. EDUCATION. ART.

A presente pesquisa foi realizada no Núcleo de Arte Copacabana, uma unidade de extensão da SME-RJ. Esses espaços educacionais estão presentes em

3459

quase todas as Coordenadorias Regionais de Educação do Município do Rio de Janeiro. Se caracterizam por possuírem um processo dinâmico de discussão e reflexão sobre o papel transformador da arte na educação. Um dos resultados dessa ação são as diretrizes para o ensino das linguagens artísticas nos NAs. Esses documentos pedagógicos não limitam, ao contrário, ampliam o olhar na direção dos múltiplos caminhos para o ensino da arte. Entende a dança como instrumento de pesquisa, percepção e consciência do próprio corpo na relação com o mundo:

Conhecer a História das linguagens e as várias formas nas quais ela se apresenta hoje, com seus diferentes estilos e propostas podem contribuir para o exercício da sensibilidade e da capacidade de ver além do que é aparente. A apreciação crítica é tanto maior quanto maior for a informação que se tem sobre o tema apreciado. (SECRETARIA MUNICIPAL DE EDUCAÇÃO, 2007, p. 22).

O exercício de conhecer culturas diferentes¹ é o fundamento, em particular, do desenvolvimento de uma proposta de ensinar dança popular tradicional no Núcleo de Arte Copacabana. Conhecer a produção artística e cultural dos grupos sociais, experimentar no corpo essas movimentações, criar pontes entre a cultura corporal do aluno e o objeto a ser pesquisado, perceber as similaridades entre as culturas, são alguns dos objetivos dessa proposta em educação. A prática do Balé neste espaço de educação, segue a mesma linha de desenvolvimento e reflexão sem perder suas características, traduzindo e aproximando essa linguagem da realidade do aluno. Essas ações buscam favorecer a transformação da sala de aula em ambiente de reflexão voltado à análise crítica dos espaços culturais e sociais que estas linguagens da dança ocupam. Dessa forma promover o encontro entre as danças populares tradicionais, em sala de aula virtual, fez todo sentido para esse estudo.

A dança é uma produção artística e cultural, está presente desde o início da história da humanidade. De acordo com Cuche (1999),

[...] todas as 'populações' humanas possuem a mesma carga genética, elas se diferenciam por suas escolhas culturais, cada uma inventando soluções originais para os problemas que lhe são colocados. No entanto, estas diferenças não são irredutíveis umas às outras pois, considerando a unidade genética da humanidade, elas representam aplicações de princípios culturais universais, princípios suscetíveis de evolução e até de transformação (CUCHE, 1999, p. 10).

¹ Entendemos como culturas diferentes a cultura de outro país, estado, cidade, localidade como também todas as culturas silenciadas no espaço escolar, desvalorizadas como conhecimentos que muitas vezes fazem parte da realidade dos alunos, dos atores inseridos no processo de ensino aprendizagem.

Dessa forma, o Balé e o Frevo, podem ser compreendidos como expressões humanas que foram se diferenciando através do tempo e do espaço que ocupam e ocuparam nessa caminhada.

Segundo Garaudy (1980), “Dançar é vivenciar e exprimir, com o máximo de intensidade, a relação do homem com a natureza, com a sociedade, com o futuro e com seus deuses.” (GARAUDY, 1980, p. 14). Um corpo que dança carrega histórias do ambiente e do tempo de sua criação, memórias que vão sendo contadas no ato de dançar, tensões, emoções, comemorações e crenças. Nesse contexto, compreendemos que os movimentos criados e executados pelos bailarinos e pelos passistas do Frevo expressam as negociações realizadas na interação com o ambiente. Cada uma das modalidades traduz o seu tempo, o seu percurso e se atualiza para existir nos seus respectivos territórios de atuação.

Os caminhos históricos percorridos pelo Balé e pelo Frevo descrevem ambientes socioeconômicos hierárquicos que os colocam em condições artísticas e culturais distintas. A busca da construção de processos educativos culturalmente referenciados colaborou para construção de reflexões críticas que favoreceram a criação de uma horizontalidade entre as linguagens permitindo a construção da análise de seus movimentos.

A descoberta de similaridades na forma e na execução entre alguns movimentos, possibilitou a criação de uma estratégia de ensino que, a partir da apresentação dos conteúdos planejados para as aulas de Balé, os passos de Frevo identificados como correspondentes foram sendo introduzidos para estudo. Dessa maneira, as crianças tiveram a oportunidade de vivenciar os passos do Balé de forma muito mais solta e prazerosa. Tanto as semelhanças como as diferenças, presentes nas movimentações, foram pontuadas durante o processo de ensino aprendizagem, com o objetivo de estimular o diálogo e a relação entre as linguagens. Esses movimentos que os alunos percebiam, compreendiam e aprendiam como similares, eram particularizados, singularizados pelos seus ambientes socioeconômicos, culturais e históricos. Segundo “Polak (1997) [...] um corpo ocupa o lugar de fusão de fenômenos orgânicos e sociais, sendo o cenário no qual a cultura e a natureza dialogam, onde o coletivo e o individual se interpenetram.” (POLAK, 1997 *apud* COMIN; AMORIM, 2010, p. 262).

As transferências de peso, os saltos, os deslocamentos do corpo como um todo e de suas partes, os alinhamentos, as posturas, as dinâmicas dos movimentos foram alguns dos conteúdos em dança selecionados, observados e analisados no estudo pelas professoras e pelos alunos. Iniciamos esse diálogo a partir da observação das variadas formas de apoio dos pés no chão, da percepção dos eixos, dos planos, dos alinhamentos e das torções, próprias de cada uma das modalidades. Estratégia que consideramos favorável para a compreensão dos alunos do que julgamos similar e singular entre as linguagens. E também porque atentamos para a possibilidade de os apoios dos pés no chão caracterizarem as linguagens e estarem na origem da construção de suas movimentações.

A estratégia de ensino se baseou na apresentação de imagens, criadas a partir de palavras carregadas de significados para os alunos como por exemplo, bola e pipoca. Estas palavras foram traduzindo e conduzindo à movimentação dos corpos facilitando o entendimento e execução das movimentações propostas. A busca pelo significado do movimento no corpo, perpassa pela estrutura cognitiva e pelos sentidos corporais, baseada no tripé palavra/imagem/movimento, levando à compreensão e transferência desse conhecimento para todas as linguagens. “É o grupo cultural onde o indivíduo se desenvolve que vai lhe fornecer, pois, o universo de significados que ordena o real em categorias (conceitos), nomeadas por palavras [...]” (OLIVEIRA, 1992, p. 28)

Avaliamos que as estratégias construídas nesse estudo contribuíram para a compreensão e aprendizagem dos movimentos trabalhados. A análise e busca de correspondência entre as movimentações, a correlação entre o contexto histórico e os conteúdos em dança selecionados, nos levaram ao entendimento de que as habilidades para execução dos movimentos entendidos como similares são as mesmas, o que os diferenciam são as motivações para a sua realização.

Nesse caminho contamos histórias buscando compreender os significados dos movimentos, nos detalhamentos dos deslocamentos que o corpo realizava. Motivados por esse processo de ensino aprendizagem, os atores dessa ação pedagógica criaram coreografia, reflexões e pontes entre as linguagens, as culturas e os territórios que estas ocupam e representam, buscando despertar no corpo entendimento das múltiplas possibilidades de movimentação e de encontros que a dança nos apresenta. Um olhar na direção de uma educação intercultural e processos pedagógicos que incluam o diferente. Um laboratório virtual em dança na

educação que se concretizou quando os alunos sugeriram um nome para essa ação educativa: “FREVOLÉ”.

Mônica Ferreira Luquett
SME-RJ/UFRJ

monicaluquett@yahoo.com.br

Licenciada em Educação Física, especialista em Dança Educação, coreógrafa e integrante da Companhia Folclórica do Rio-UFRJ, participou como assistente de coreografia nos Jogos Pan Americanos de 2007 e na Copa do Mundo de 2014. Professora, pesquisadora e coreógrafa do Núcleo de Arte Copacabana SME/RJ, ministrando a oficina Dança Ritmo Brasileiro.

Claudia Queiroz Fragale
SME-RJ

claudiafragale@hotmail.com

Graduada em Educação Física pela Universidade Gama Filho. Pós-graduada no nível de Especialização em Psicomotricidade pela UERJ. Pós-graduada no nível de Especialização em Dança-Educação pela UFRJ. Trabalha no Núcleo de Arte Copacabana da Rede Municipal de Educação do Rio de Janeiro com Dança/Balé.

Referências:

COMIN, Fabio Scorsolini. AMORIM, Katia de Souza. **Em meu gesto existe o teu gesto: corporeidade na inclusão de crianças deficientes**. 2010. Scielo. <<http://www.scielo.br/>>. Acesso em: 15 maio. 2021.

CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Tradução de Viviane Ribeiro Bauru: EDUSC, 1999.

GARAUDY, Roger. **Dançar a Vida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

OLIVEIRA, Marta Kohl. **Vygotsky e o processo de formação de conceitos**. In: LA TAILLE, Yves de (Org.). **Piaget, Vygotsky, Wallon: teorias psicogenéticas em discussão**. 4ª Edição. São Paulo: Scipione, 1993.

SECRETARIA MUNICIPAL DE EDUCAÇÃO. **Núcleo de Arte: Documentos Pedagógicos**. Rio de Janeiro, 2007.

Produção e construção de saberes nas relações corpo-arte- educação através das culturas populares

Rita Fátima Alves – UFRJ
Deivison Garcia Braga - TEAR

Dança e(m) Culturas poéticas populares, tradicionais, folclóricas, étnicas e outros
atravessamentos

Resumo: O objetivo deste trabalho é apresentar/demonstrar o leque de possibilidades que podemos realizar nos espaços educacionais a partir da pesquisa dos temas das culturas populares. Segundo Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino, o corpo deve ser visto como um terreiro, suporte de saberes e memórias que no decorrer de sua história é marcado pelas escritas das entrelinhas culturais vividas. E é nesse encontro de escritas corporais que essa pesquisa se desenvolve, na observação dos alunos da Escola Municipal Pará e do Instituto de Arte TEAR - Rio de Janeiro, quando entram em contato com esse universo simbólico da nossa brasilidade, que se dá através de atividades pedagógicas acerca dos elementos das culturas populares brasileiras, que possibilitam e viabilizam essa produção de conhecimento a partir da junção das escritas desses corpos artísticos.

Palavras-chave: DANÇA. ARTE. EDUCAÇÃO. CULTURAS POPULARES.

Abstract: The objective of this work is to present/demonstrate the range of possibilities that we can realize in educational spaces based on research on popular culture themes. According to Luiz Antonio Simas and Luiz Rufino, the body should be seen as a terreiro, a support of knowledge and memories that throughout its history is marked by the writings of the cultural lines experienced.

And it is in this encounter of bodily writings that this research is developed, in the observation of students from the Municipal School of Pará and the TEAR Art Institute - Rio de Janeiro, when they meet this symbolic universe of our Brazilianness, which takes place through activities pedagogical about the elements of Brazilian popular cultures, which enable and enable this production of knowledge from the junction of the writings of these artistic bodies.

Keywords: DANCE. ART. EDUCATION. POPULAR CULTURE.

Esta pesquisa, ainda em andamento, tem como proposta revelar a importância de se utilizar as linguagens artísticas das culturas populares nos espaços de educação e arte, através de ações e atividades pedagógicas compatíveis com práticas ao encontro de uma educação transformadora.

Segundo Côrtes (2016), a cultura popular brasileira é interdisciplinar e dentro da escola pode ser investigada ou pesquisada a partir dos diferentes olhares

3464

do espaço educacional. E é nesse contexto de trocas de saberes e de “tradução” do objeto pesquisado que esta pesquisa se apoia, pois desse encontro de memórias, simbologias, corpos terreiros e elementos das culturas populares, são geradas novas possibilidades de representação e criação artística, que surgem a partir da resignificação dessas junções.

Ao ingressar em um espaço educacional o educando não surge como um livro com páginas em branco, ele traz escrito nas suas entrelinhas corporais, sensoriais e cognitivas, uma série de elementos e informações que foram adquiridos ao longo de sua trajetória histórica, como resultado dos encontros e conexões, obtidos a partir das suas relações com os grupos familiares, sociais e culturais. Seus aprendizados trazem um “eu” vivido a partir das experiências de um mundo compartilhado com outros indivíduos. Neste contexto, ele reflete uma complexa bagagem cultural obtida através da relação interativa com outros sujeitos sociais, não do grupo em que habita, mas também, na atualidade, experiências e ensinamentos apreendidos com o universo virtual.

Corpos que possuem história e memória de uma coletividade. Neste contexto, a família e a comunidade ao seu entorno, são fundamentais para a sua formação e são responsáveis em propiciar conteúdos e experiências, pois, desde o seu nascimento este encontra-se inserido neste meio social, que lhes fornece signos e valores que o influenciam, atuam sobre ele, o transformando e permitindo ao mesmo, atingir a capacidade de conhecer e interagir com o seu meio.

Este ator social, o educando, é o sujeito e objeto de nossas pesquisas nesses dois espaços de educação no Rio de Janeiro: escola municipal Pará e Instituto TEAR, pois, a partir das atividades propostas acerca dos elementos das culturas populares brasileiras, reuniremos, através de suas respostas cognitivas e corporais, materiais primordiais para a nossa análise. A metodologia que utilizamos nestes espaços, misturam elementos da “Pesquisa sobre si”, uma estratégia utilizada pela professora doutora da UFRJ, Eleonora Gabriel, como mecanismo de sensibilização dos alunos do curso de graduação do bacharelado e licenciatura em dança da UFRJ, e a metodologia de Gustavo Côrtes, “Tradução da Tradição”, baseada no processo de desenvolvimento criativo da tradução das interações vividas por estes através das pesquisas de campo.

Segundo Nanni (2003), o educando é um sujeito ativo das ações que se constroem nos espaços de educação, este possui relevante bagagem cultural e uma

imensa capacidade de assimilar conteúdos através da criatividade, com habilidades para questionar e avaliar o seu fazer e suas representações. Consegue romper com imagens pré-concebidas e a ideia de um corpo estereotipado e massificado que reflete a complexidade da interatividade do mundo moderno, ao encontro de uma proposta mais inclusiva de corpos sociais dançantes.

Para Paulo Freire, a educação não deve ser feita por imposição ou doação, mas sim como retorno dos conteúdos coletados na própria sociedade que, organizados e sistematizados, serão devolvidos aos indivíduos em busca da construção de um cidadão mais crítico frente ao mundo, consciente de sua capacidade como agente transformador desta sociedade. O homem, sendo um ser em constante lapidação, busca através da Educação, a realização de sua plenitude em constante transformação.

Estas trocas de saberes e encontros de identidades culturais em um espaço educacional corroboram para o fortalecimento de uma educação transformadora, em direção a uma sociedade mais crítica que valorize a diversidade de saberes existentes, respeitando as diferenças étnicas, culturais e sociais.

Nossas ações metodológicas misturam elementos corporais trazidos pelos alunos (entrelinhas corporais) e atividades corporais variadas utilizando elementos pesquisados das culturas populares brasileiras, criando assim um encontro/interações corporais, produzindo com isso criações coreográficas baseadas nesse encontro de saberes culturais e corporais.

Assim, a partir da dança do passinho do Funk por exemplo, observamos similaridades em outras danças populares com a mesma dinâmica e energia como o frevo, o coco, refletimos sobre como o bailado do palhaço da Folia de Reis, embora em um contexto de religiosidade popular, traz o corpo acrobático e veloz nas chulas. O quadril que faz o quadradinho está presente na moça que dança o Cacuriá do Maranhão. Aquele samba no pé, tão pertencente às escolas de samba do Rio de Janeiro, está tanto nas lavadeiras do samba de roda, quanto nas sambadeiras do Samba de Pareia da Mussuca em Sergipe. Ou seja, a diversidade que apresenta as diferenças, aponta as semelhanças e conexões.

O diálogo travado entre esses atores sociais com as danças populares brasileiras, nos espaços de educação, é um momento pleno de interação dialógica e de riqueza interdisciplinar de aprendizagem através da manifestação das várias linguagens existentes que se revelam através da dinâmica dessa interlocução.

Aquele que apreende a enunciação de outrem não é um ser mudo, privado da palavra, mas ao contrário um ser cheio de palavras interiores. Toda a sua atividade mental, o que se pode chamar de fundo perceptivo é mediatizado para ele no discurso interior e é por aí que se opera a junção com o discurso apreendido no exterior. (BAKHTIN 2006, p. 151).

Segundo Nanni (2003), o diálogo é múltiplo e dinâmico e as proposições geralmente referem-se a dois sujeitos, origina-se de alguém e dirige-se a alguém, o que causa um encontro e uma interação dialógica que se concretizam nas perspectivas dos múltiplos encontros dos atores sociais.

A partir do resultado do encontro dessa potência dialógica interdisciplinar, educando, educador, escola e culturas populares, observamos alunos mais participativos, ativos e dinâmicos, motivados à pesquisa, não só dos temas das culturas populares, como também a de sua própria história cultural ancestral. Desta forma estes têm a oportunidade de refletir sobre os conceitos, condições e possibilidades das criações e produções em arte e seus significados para a humanidade.

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 desempenhará um papel diferenciado e transformador, em busca da valorização da diversidade, unindo os saberes populares à educação.

Rita Fátima Alves
UFRJ

ritafalves13@yahoo.com.br

Licenciada em Educação Física e Desportos - UFRJ, Pós-graduada em Dança Educação - UFRJ. Desde 1987, intérprete, coreógrafa, e pesquisadora da Companhia Folclórica do Rio-UFRJ e a, há dez anos, Coordenador do Projeto de extensão Festival Folclorando-UFRJ. Professora aposentada da Rede Municipal de Ensino-RJ, onde atuou também como coreógrafa.

Deivison Garcia Braga
TEAR - RJ

deivison.garcia@yahoo.com.br

Bacharel em Dança pela UFRJ. Formado em Ballet Clássico e Jazz dance e Contemporâneo pela Escola de dança Ateliê da Dança, Hip Hop pela Escola de Dança Santa Bárbara, Danças folclóricas e Populares brasileira pelo Ponto de

3467

Cultura ARTE PONTO A PONTO em Padre Miguel. Bailarino-Intérprete e pesquisador da Companhia Folclórica do Rio (UFRJ).

Frank Wilson Roberto
UFRJ

frankwkwarf@gmail.com

Doutor em Memória Social pela UNIRIO (2017), mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Tecnologia Educacional nas Ciências da Saúde do NUTES/UFRJ (2004), graduado em Licenciatura em Educação Física pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1986). Professor adjunto do Departamento de Arte Corporal da Escola de Educação Física da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem**. Trad. Michel Lahud et. al. 12ª ed. São Paulo, Hucitec, 2006.
- BRIDON, J., CARVALHO C., NEITZEL, A. A. **Cultura, escola e educação criadora: formação estética e saberes sensíveis** Itajaí, SC: UNIVALI Editora; Joinville, SC: Editora UNIVILLE, 2015.
- COUTINHO, C. N. **Cultura e Sociedade no Brasil: ensaios sobre ideias e formas**. São Paulo, Editora Expressão Popular, 2011.
- CUCHE, D. **A noção de cultura nas ciências sociais** / Denys Cucho; tradução de Viviane Ribeiro. Bauru: EDUSC, 1999.
- GONDAR, J.; DODEBEI, V.: **O que é Memória Social?** Pertence ao programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, RJ, 2005.
- HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade** / tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro – 11. Ed – Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- LARAIA, R. de B. **Cultura: um conceito antropológico** – 13ª edição - Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.
- NANNI, Dionísia. **Ensino da Dança: enfoques neurológicos, psicológicos e pedagógicos na estruturação/ expansão da consciência corporal e da autoestima do educando** – Rio de Janeiro: Shape, 2003.
- PALADINO, Mariana; ALMEIDA, Nina Paiva. **Entre a diversidade e a desigualdade: uma análise das políticas públicas para a educação escolar indígena no Brasil dos governos Lula**. Rio de Janeiro: Contracapa Livraria; LACED/Museu Nacional UFRJ, 2012.
- SIMAS, Luiz Antonio, LUIZ, Rufino. **Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas**. 1ª edição. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.
- SIMAS, Luiz Antonio, LUIZ, Rufino. **Flecha no Tempo**. 1ª edição. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.
- SOUZA, Marco Aurélio da Cruz. **As Danças Populares no Brasil na Contemporaneidade**. São Paulo: All Print Editora, 2016.

A dança na mídia e a re-nov(ação) das justificativas de exclusão de danças populares do tempo presente na rede básica de ensino público.

Taynnã Oliveira (UFG)

Dança e(m) Cultura poéticas populares, tradicionais, folclóricas, étnicas e outros atravessamentos

Resumo: Esta pesquisa objetiva apresentar debates sobre os argumentos que subsidiam as desqualificações e exclusões em relação à prática de danças populares do tempo presente, quando estas se encontram veiculadas nos meios de comunicação, partindo dos debates sobre indústria cultural (Adorno e Horkheimer, 1947) e das discussões sobre gênero (Butler. 2017[1990]). Além das análises bibliográficas, foram aplicadas entrevistas orais semiestruturadas, feitas em 4 escolas de rede pública de ensino básico de Goiânia no estado de Goiás. Assim foi possível demonstrar que parte dos discursos de censuras sobre as danças populares, são pautadas por desqualificações de classe, gênero e raça, mas que comumente são camuflados em termos de uma desqualificação estética.

Palavras-chave: GÊNERO. CENSURA. DANÇAS POPULARES DO TEMPO PRESENTE. ENSINO. MÍDIA

Resumen: Esta investigación tiene como objetivo presentar debates sobre los argumentos que sustentan las descalificaciones y exclusiones en relación a la práctica de las danzas populares de la actualidad, cuando son publicadas en los medios de comunicación, a partir de los debates sobre el campo artístico (Bourdieu, 2007), industria cultural (Adorno y Horkheimer, 1947) y discusiones sobre género (Butler. 2017 [1990]). Además de los análisis bibliográficos, se aplicaron entrevistas orales semiestructuradas, realizadas en 4 escuelas públicas de educación básica de Goiânia en el estado de Goiás, así como fuentes de sitios web presentes en Internet. Así, se pudo demostrar que parte de los discursos de censura sobre danzas populares están guiados por descalificaciones de clase, género y raza, pero que comúnmente se camuflan en términos de una descalificación estética.

Palabras clave: GÉNERO. CENSURA. DANZAS POPULARES DE LA ACTUALIDAD. ENSEÑANDO. MEDIOS DE COMUNICACIÓN

1. Introdução

Este estudo tem como objetivo principal, compreender quais são os suportes que sustentam os argumentos acerca das limitações e/ou resistências das instituições públicas de ensino básico em Goiânia, em relação à inserção da prática

3469

de danças populares do tempo presente¹, enfatizando aquelas que também se encontram veiculadas nos meios de comunicação.

Para ter acesso aos argumentos que orientam as proibições de danças específicas, foi realizado a análise bibliográfica e entrevistas orais semiestruturadas, feitas em 4 escolas de rede pública de ensino básico no período de dois meses, respectivamente entre outubro e dezembro de 2019, no município de Goiânia no estado de Goiás. Foram selecionadas as seguintes instituições: Colégio Estadual da Polícia Militar de Goiás – Unidade Waldemar Mundim; Colégio Estadual de Período Integral do Setor Finsocial; Escola Municipal Presidente Vargas e Escola Municipal Professora Maria Nosidia Palmeiras das Neves. Para tanto, foram entrevistados os educandos (entre 6 e 14 anos), 13 profissionais², sendo 8 da gestão (direção e coordenação) e 5 professores ministrantes das disciplinas: artes, dança e teatro (dentre esses apenas uma professora é licenciada em Dança).

2. As censuras aos corpos femininos

De antemão é necessário expor de forma breve acerca do que aqui é entendido por gênero, sendo um aglomerado de simbologias estabelecidas em teias plurais e não lineares de relações sociais, culturais, econômicas, políticas e raciais e que não funcionam em uma essencial dependência entre elas, sendo impossível compreendê-las sem as interseções políticas e culturais que por/com eles são estabelecidas e discursivamente construídas com as categorias de classe e raça/etnia (BUTLER. 2017[1990]).

As formas com que as relações de poder são estabelecidas no âmbito institucional escolar na contemporaneidade são visíveis nas falas dos profissionais

¹ Entendemos por esse conceito, as danças criadas, significadas e praticadas pelos segmentos populares da sociedade no meio urbano, marcadas pelo tempo presente e tendo sua inserção, em muitas ocasiões, nos meios de comunicação de grande escala e internet. Portanto, trata-se de fazeres populares que não desfrutam do mesmo reconhecimento social que fazeres populares que possuem maior longevidade temporal, o que nos indica que o fator tempo é um dos indicadores permite qualificar atividades culturais e seus fazedores no meio social. Dentre exemplos dessas danças populares do tempo presente, podemos citar: funk carioca, axé, *dancehall*, brega, dança do treme, arrocha, passinho, etc. Cf. OLIVEIRA, Taynná; GUARATO, Rafael. “Isso aqui não pode!” as danças populares do tempo presente em instituições públicas de ensino básico, em Goiânia. In: FERREIRA, R; CONSORTE, G. (Orgs.) *Discutindo juventudes: microrrevoluções entre a cultura e a educação*. Catu: Editora Bordô-Grená, 2020. pp. 13-25.

² Todos os profissionais entrevistados assinaram um termo de consentimento livre e esclarecido (TCLE), autorizando a divulgação de seus nomes e dos conteúdos das entrevistas no todo ou em parte, editado ou não, bem como foi autorizado a conversa coletiva com turmas de educandos, porém, por serem menores de idade não terão os nomes divulgados.

da educação, principalmente direcionadas as mulheres e aquelas que performam feminilidade³, como evidenciadas a seguir:

Olha, é um problema sério, depende da faixa etária e depende do seu público, hoje você tem um número grande de estudantes que amam o funk, principalmente as meninas, amam funk, querem dançar funk na mostra cultural, porém aqui dentro da escola principalmente por ser um Colégio Militar, não é que não pode fazer, mas que você tem que ter muita cautela[...] o único estilo que eu percebo que a gente não pode desenvolver livremente é o funk. (...) a gente entende que existe alguns estilos de dança que vai trabalhar mais com a sensualidade, vai trabalhar com o corpo da mulher, e também por estar em um colégio militar. (Frank Júnior Barbosa, professor do Colégio Estadual da Polícia Militar, 2019).

Essa parte aí, a parte do funk, é o que eles mais insistem, é o que é mais proibido, é o que a escola menos aceita, é isso aí, mostra muito o corpo, as danças mal interpretadas, tem muita aluna adolescente de 14 e 15 anos, é por isso que a escola barra. (Sônia Maria Roncato Ferraz, secretária da Escola Municipal Presidente Vargas, 2019).

Por exemplo, nós temos na nossa música brasileira, algumas músicas que tem letras inapropriadas, às vezes com um vocabulário que estimule tanto a desvalorização da mulher, o estímulo ao uso das drogas, então eu penso que a gente precisa sim refletir que tipo de música que eu vou estar trabalhando, e mesmo nessa dança, por exemplo, uma dança que vai focar mais na sensualidade do que no corpo como artístico. (Suelaine de Lima Alves, diretora da Escola Municipal Professora Maria Nosidia, 2019).

Além de percebermos essa mesma dinâmica na fala de educandos, como por exemplo: “Aqui não pode dançar funk, porque os professores são velhos, os meninos são tarados e o coordenador fala que é inapropriado” (Aluna 1, 14 anos, Escola Municipal Presidente Vargas); Seguindo esses relatos, temos evidências de um autoritarismo aplicado em específico às alunas, usando-se das relações de poder implantadas por uma hierarquia escolar para os silenciamentos e controle dos corpos, que se mantém numa lógica de carência para o diálogo com as diferenças e preferência por juízos de valor pré-estabelecidos.

A proibição acompanhada da falta de diálogo acerca das danças populares do tempo presente, não faz com que os educandos parem de (re)produzi-las, elas continuarão fazendo parte do cotidiano dos mesmos. Não é proibindo músicas com palavrões e mulheres de executarem movimentações com a região pélvica que a extinção se fará realidade, com a censura se é gerado uma maquiagem e um faz de conta em torno da realidade e das necessidades do

³ Entendo que a feminilidade não é exercida somente por mulheres cisgêneras, podendo ser performada por outros corpos que assumem aspectos de feminilidade como elemento identitários de sua existência social e/ou artística -nos casos das Drags Queen-, e que por isso, também sofrem as violências simbólicas promovidas pela intolerância cultural.

educando dentro do ambiente escolar, a inserção de tais danças devem girar em torno do *como inseri-las* e não do *não inseri-las*. Assim, vale destacar que encontramos em uma das falas dos entrevistados, ressonância com os preceitos aqui pretendido, nas palavras do professor Luciano Diogo Freitas:

É sempre um moralismo, a gente tem uma equipei muito religiosa, muito religiosa, é um outro ponto também, "há o funk foca na sexualização, na hipersexualização é na objetificação do corpo da mulher" mentira, não é objetificação do corpo da mulher a está em discussão, ela passa muito mais para o machismo de que essa mulher rebolando ela é uma prostituta, essa menina não se dá o respeito porque ela fica rebolando no corredor da escola do que um "olha, a gente tem que fazer as meninas se conscientizarem" não tem que fazer as meninas se conscientizarem nada, "tem que fazer elas ficarem quietinha, tem que fazer o corpo dela ficar muito bem comportado, com as pernas fechadas, sentadinha na mesa dela" [...] (Luciano Diogo Freitas, professor da Escola Municipal Presidente Vargas, 2019).

3. A desqualificação de classe estética

Os argumentos que justificam as censuras e/ou as desqualificações do que advém das camadas populares tem uma base discursiva acadêmica na escola de Frankfurt, com teóricos como Adorno e Horkheimer (1947) que entendem que os fazerem inseridos na indústria cultural são caracterizados como não arte por terem objetivos meramente mercadológicos, por reforçarem o capitalismo e não proporcionarem reflexões críticas. Esses e outros argumentos não se limitam a teóricos chancelados e replicados nos meios acadêmicos, eles também aparecem com frequência em recentes publicações referentes a área da dança, de autores que trazem para si a responsabilidade de escrever sobre essa área de conhecimento específica, mesmo não tendo formação acadêmica específica em dança.⁴

As classes economicamente privilegiadas ainda permanecem replicando um discurso separatista que pauta seu principal argumento na desqualificação estética do que é (re)produzido pelas camadas populares, cabendo a esses o lugar da cultura e quase nunca, a ocuparem o status de arte. No entanto, esse discurso não se limita a uma burguesia econômica, tendo em vista que se trata de um pensamento burguês, ou seja, é possível encontrarmos em diferentes classes sociais a existência desse mesmo pensamento. Nesse sentido, ele também encontra

⁴ Cf: GALLARDO, Jorge; SBORQUIA, Silvia. As danças na mídia e as danças na escola. *Revista Brasileira de Ciência do Esporte* – v.23 – n.2, 2002; PINELLI, Tânia; Lara Larissa. *Trá-lá-lá... que dança é essa? funk na escola: um olhar crítico sobre a linguagem corporal*. Instituição: UEL, 2007; SOUZA, Adriano. O funk, a alienação e a mercantilização da cultura. *WebArtigos*, 2009.

defesas e replicações de uma elite pensante, de acadêmicos, pesquisadores e teóricos que discutem sobre arte e cultura, mas também em pessoas que não fazem parte dessa elite e nos meios de comunicação, sempre pautados por regras modernas, burguesas e eurocêntricas, aplicando-as a uma realidade contemporâneas, sul americana e periférica.

Com isso, o diagnostico feito para a recusa às danças populares do tempo presente, encontra historicamente seu pressuposto no preconceito de classe que até a contemporaneidade vem sendo replicado e discursivamente refeito de acordo com as surgências de suas especificidades, assim como, as justificativas para sua negação são direcionadas à uma desqualificação estética como forma de mascarar o discurso. A ascensão das “massas” no mercado cultural e artístico, tanto como fazedores como consumidores, incomodou, e muito, aos que insistem em tratar pessoas como “massa”, que até então era (e para muitos ainda é), os detentores das regras do campo artístico e os entendedores supremos do seu fazer.

As danças que estão inseridas nos meios de comunicação, existem antes mesmo de se inserirem nesses espaços, ou seja, o sucesso dessas danças não é tributo exclusivamente do poder dos meios e da capacidade de manipulação da indústria da cultura. Os estudos de cultura realizados por Williams (1992), Martín-Marbero (2009), Certeau (1996), Bião (1998), Guarato(2016), se esforçaram em demonstrar que há uma cultura que sustenta o sucesso dessas danças, uma cultura periférica que se reconhece para além dos limites geográficos, elementos de culturas populares que se reconhecem no deboche, nos movimentos do quadril, do trato com o corpo de modo menos privativo, no desvirtuamento dos valores dominantes, na ridicularização dos valores hegemônicos. Em outras palavras, o popular também consiste em se reconhecer através de atos de subversão.

Taynnã Silva de Oliveira
UFG

taynnasoliveira@gmail.com

Graduada em Dança pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Bolsista do Programa Institucional de Iniciação Científica das Licenciaturas (PIBIC – PROLICEN) 2018-2021. Intérprete-criadora no Grupo Três em Cena (GO). Pesquisa Dança, gênero e meios de comunicação.

3473

Rafael Guarato dos Santos
UFG
rafaelguarato@ufg.br

Historiador da dança e professor do curso de graduação em Dança e dos Programas de Pós-Graduação em Artes da Cena e Performances Culturais da Universidade Federal de Goiás (UFG). Doutor em História pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

Referências:

- ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, (1985[1947]).
- BIÃO, Armindo. O obscuro em cena, ou o Tchan na boquinha da garrafa. **Repertório Teatro & Dança**, Salvador, v. 1, n. 1, p. 23-26, 1998.
- BUTLER, Judith P. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. 13ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, (2017[1990]).
- CARVALHO, Ingrid Fernanda Dos Santos; Et.al. Afinal, pode funk? **Anais do VI Encontro Científico da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança - ANDA**. Salvador: ANDA, 2019. p. 1675-1680.
- CERTEAU, Michel de. **A Invenção do cotidiano**: Artes de fazer. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.
- GALLARDO, Jorge; SBORQUIA, Silvia. As danças na mídia e as danças na escola. **Revista Brasileira de Ciência do Esporte** – v.23 – n.2, 2002
- GUARATO, Rafael. Dança e os meios de comunicação de massa. **Urdimento (UDESC)**, v. 2, p. 005020, 2016.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. Cuando la tecnología deja de ser una ayuda didáctica para convertirse en mediación cultural. **Revista Electrónica Teoría de la Educación: Educación y Cultura en la Sociedad de la Información**. Vol. 10, nº 1, p. 19-31, 2009.
- OLIVEIRA, Taynnã; GUARATO, Rafael. “Isso aqui não pode!” as danças populares do tempo presente em instituições públicas de ensino básico, em Goiânia. In: FERREIRA, R; CONSORTE, G. (Orgs.) Discutindo juventudes: microrrevoluções entre a cultura e a educação. Catu: Editora Bordô-Grená, 2020. pp. 13-25.
- PINELLI, Tânia; Lara Larissa. **Trá-lá-lá... que dança é essa?** funk na escola: um olhar crítico sobre a linguagem corporal. Instituição: UEL, 2007.
- SOUZA, Adriano. **O funk, a alienação e a mercantilização da cultura**. WebArtigos, 2009.
- WILLIAMS, Raymond. **Com vistas a uma sociologia da cultura**. In: Cultura; \Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, pp. 9-31.

Entrevistas:

- Aluna 1. Entrevista, Goiânia, 10/12/2019.
- Frank Júnior Barbosa. Entrevista, Goiânia, 14/11/2019.
- Sônia Maria Roncato Ferraz. Entrevista, Goiânia, 10/12/2019.
- Suelaine de Lima Alves. Entrevista, Goiânia, 01/10/2019
- Luciano Diogo Freitas. Entrevista, Goiânia, 10/12/2019.