



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE ARTE  
PROGRAMA DE PÓS - GRADUAÇÃO EM ARTE**

**TÂNIA CRISTINA COSTA RIBEIRO**

**É UMA DANÇA PORTUGUESA, COM CERTEZA?**  
um estudo sobre formas de pertencimentos, processos de criação e influências da Dança  
Portuguesa do Maranhão

Brasília - DF  
2016

TÂNIA CRISTINA COSTA RIBEIRO

**É UMA DANÇA PORTUGUESA, COM CERTEZA?**

um estudo sobre formas de pertencimentos, processos de criação e influências da Dança Portuguesa do Maranhão

Texto apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília, para obtenção de título de doutora em Arte.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Luciana Hartmann.

Brasília - DF  
2016



**Universidade de Brasília**



INSTITUTO DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE

**TESE DE DOUTORADO EM ARTE APRESENTADA AOS PROFESSORES:**

Professor (a) Dr. (a). Luciana Hartmann (VIS/UnB)  
**ORIENTADOR (A)**

Professor (a) Dr. (a). Jorge das Graças Veloso (VIS/UnB)  
**MEMBRO INTERNO**

Professor (a) Dr. (a). Soraia Maria Silva (VIS/UnB)  
**MEMBRO INTERNO**

Professor (a) Dr. (a). Renata de Lima Silva  
**MEMBRO EXTERNO**

Professor (a) Dr. (a). Tácito Freire Borralho  
**MEMBRO EXTERNO**

Vista e permitida à impressão  
Brasília, terça-feira, agosto 16, 2016.

Coordenação de Pós-Graduação do Departamento de Artes Visuais do  
Instituto de Artes / UnB.

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

RR484é            Ribeiro, Tânia Cristina  
?                É uma dança portuguesa, com certeza? um estudo sobre  
formas de pertencimentos, processos de criação e influências da  
Dança Portuguesa do Maranhão / Tânia Cristina Ribeiro;  
orientador    Luciana        Hartmann;        co        orientador  
XX. –  
Brasília, 2016.  
                  230 p.

                  Tese (Doutorado - Doutorado em Arte) -- Universidade de  
Brasília, 2016.

                  1. Dança Portuguesa. 2. Culturas. 3. Coreografia. 4. Corpo  
Brincante. 5. Juventude. I. Hartmann, Luciana, orient. II.  
XX, XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX, co-  
orient. III. Título.

Dedico este estudo aos grupos de Dança Portuguesa do Maranhão.

## **É SEMPRE BOM AGRADECER!**

Por mais que eu diga que este foi um estudo solitário, ao pensar em tanta gente com quem convivi, me conscientizo que este trabalho não pode ser chamado de meu. Ao pensar nos quatro anos em que me envolvi com este estudo, chego à conclusão de que uma tese é mais que uma produção acadêmica, ela é resultado de muitas histórias, de relações, de encontros, de dores, de surpresas e de descobertas, com muitos adubos, apoios, trocas, companheirismo, compreensão, solidariedade e sugestões. São tantas pessoas envolvidas que preciso admitir: agradecer é pouco. E como não tenho outra forma de fazer, agradeço de todo coração:

À minha família, minhas irmãs e irmão, pela eterna torcida e, em especial, a minha mãe, D. Dinorá, pelo apoio, compreensão e a certeza do meu porto seguro. Ao meu cunhado, José Valente, pela colaboração no percurso do trabalho. Ao meu companheiro, Marcelo Gassen Ramos, pelo apoio e pela torcida incondicional em todos os momentos.

Meus sinceros agradecimentos a minha orientadora, Luciana Hartmann, por aceitar a orientação, por acreditar no estudo desde o início, pela força e por sua sensibilidade em entender todos os momentos que vivi durante esta trajetória.

À Professora Doutora Margarida Moura Fernandes, pela forma acolhedora com que me recebeu em Lisboa/Portugal, pelo profissionalismo com que conduziu toda a orientação da investigação da pesquisa do doutorado-sanduíche. Obrigada!

Ao ACAIA - Grupo de Práticas e Estudos Corporais, a quem devo a motivação da pesquisa.

Aos amigos de todas as horas, Ana Socorro Braga, Antonio Eugenio Araújo, Sandra Cordeiro, Flavia Andresa, Maria Raimunda Freitas e DarliNuza, Jonas Sales, Angela Café, com quem compartilhei as dúvidas e que me apontaram caminhos no percurso do trabalho.

Aos amigos de uma vida, Janaina Mello e Camilo Melo, Samantha.

Aos companheiros do Curso de Teatro e do Departamento de Artes da Universidade Federal do Maranhão, pela torcida e compreensão com minha ausência.

Aos funcionários da Pós-Graduação em Saúde Pública da UFMA, em especial à professora Márita, por me acolher no momento do estudo.

Meu sincero agradecimento a Regysane Botelho Alves pela competência e sensibilidade com que revisou esta tese.

À banca de qualificação, por apontar novas luzes para esta pesquisa – professora Renata Silva e professor Jorge Graça Veloso, obrigada!

Da mesma forma, agradeço os professores e professoras que participaram na fase final deste

estudo com as contribuições, já incorporadas nesta versão final.

À equipe da coordenação da Pós-Graduação em Artes/UnB, pela forma atenciosa com que sempre me recebeu.

Aos professores do Curso de Pós-Graduação em Dança da Faculdade de Motricidade Humana da Universidade de Lisboa, em especial à professora Dra. Luiza Roubauld, pelos ensinamentos e pela oportunidade de trocar experiências.

Aos funcionários das bibliotecas: Biblioteca Nacional de Lisboa, do Curso de Ciências Sociais, da Faculdade de Motricidade Humana e da Pós-Graduação em Dança, em Portugal, pela forma competente e humana do seu atendimento. Em especial a Maria Pereira da Silva Brás por sua atenção e generosidade em atender minhas solicitações.

À Dona Carminda Ferreira e ao Sr. Manuel e família, pela acolhida em sua residência na cidade de Esmoriz/Portugal, quando deram o melhor de si para que me sentisse em casa.

Aos colegas brasileiros do Curso de Pós-Graduação em Dança da Faculdade de Motricidade Humana da Universidade de Lisboa pelos momentos de lazer e pela troca de conhecimentos, em especial a Valeria Assumpção.

À Federação de Folclore Português e toda sua equipe pela forma calorosa como fui recebida, mostrando-me os caminhos para a concretização de parte da pesquisa. Neste sentido, só tenho a agradecer aos integrantes dos grupos de danças tradicionais de Portugal com quem estive, pela forma calorosa com que me acolheram e pelos aprendizados que me proporcionar contribuindo significativamente para esta pesquisa. Ao seu Fernando e sua esposa, ¶ carinho e atenção no percurso das viagens que realizaram comigo na pesquisa de campo.

Ao senhor António Lopes Pires, pelos ensinamentos; e a Maria Odete Nunes Madeira, sempre pronta a me atender na busca de materiais.

Por fim, meus agradecimentos ao apoio recebido da CAPES-Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pela oportunidade concedida para realização do Doutorado Sanduíche no Exterior, dando-me a chance de ampliar minha visão de mundo – sem esse apoio não teria sido possível a realização desta pesquisa.

Meu muito obrigada à Universidade de Brasília, pelo acolhimento e pelos conhecimentos oportunizados.

## RESUMO

Esta tese versa sobre a Dança Portuguesa do Maranhão, uma pesquisa exploratória de caráter etnográfico, no período de 2012 a 2014, realizada na capital São Luís e na cidade de Pinheiro - Maranhão. Investiga e analisa esta dança a partir de suas formas de pertencimentos, seus processos de criação e as influências estéticas obtidas das manifestações maranhenses e das danças tradicionais de Portugal “Vira” e “Malhão” pertencentes as regiões do Minho. A Dança Portuguesa do Maranhão convive num contexto múltiplo de expressões culturais evidenciado no período dos festejos juninos nas apresentações públicas. As reflexões teóricas foram pautadas a partir dos estudos culturais e da fenomenologia. Foram feitas pesquisas e diário de campo a partir da observação, entrevistas e conversas com os envolvidos nessas danças, registros áudio visuais e revisão bibliográfica sobre o tema em questão.

Palavras chave: Dança Portuguesa, Culturas, Coreografia, Corpo Brincante, Juventude



## **ABSTRACT**

This thesis deals with the Portuguese Dance of Maranhão, an exploratory research based on ethnographic method, between 2012 to 2014, held in São Luis capital and the city of Pinheiro - Maranhão. Investigates and analyzes this dance from their forms of belongings, their creative processes and aesthetic influences obtained from Maranhanses dancers, demonstrations of the traditional dances of Portugal "Vira" and "Malhão" belonging to the regions of Minho. The Portuguese Dance of Maranhao coexists in multiple contexts evidenced by cultural expressions in the period of the "festas juninas" in public presentations. The theoretical reflections were guided by cultural studies and phenomenology. We made a research and diary from observation, interviews, and conversations with those involved in these dances, audiovisual records and literature review on the topic.

Keywords: Portuguese Dance, Culture, Choreography, playful Body, Youth

## RÉSUMÉ

Cette thèse traite de la Danse Portugaise du Maranhão, une recherche exploratoire de caractère ethnographique réalisée dans la capitale São Luís et dans la ville de Pinheiro – Maranhão, entre 2012 et 2014. Elle investigate et analyse cette danse à partir de ses formes d'appartenance, de ses processus de création et des influences esthétiques reçues des manifestations culturelles de l'État du Maranhão et des danses traditionnelles du Portugal « Vira » et « Malhão » originaires des régions du Minho. La Danse Portugaise du Maranhão coexiste dans un contexte multiple d'expressions culturelles qui est mis en évidence pendant la période des fêtes de la Saint Jean dans les représentations publiques. Les réflexions théoriques se sont basées sur des études culturelles et la phénoménologie. Il a été fait des recherches et le journal de terrain à partir de l'observation, d'entrevues et de conversations avec les personnes impliquées dans ces danses, ainsi que des enregistrements audio-visuels et une révision bibliographique sur le sujet concerné.

Mots-clés : Danse Portugaise, Cultures, Chorégraphie, Corps « brincante », Jeneusse

## LISTA DE IMAGENS

IMAGEM 01 - Trajes das Danças Portuguesas .....	19
IMAGEM 02 - Oficina de Dança .....	19
IMAGEM 03 - Oficina de Música .....	20
IMAGEM 04 - Exposição de Trajes e Adereços .....	21
IMAGEM 05 - O fofão no carnaval do “Lava Pratos” Município de São José de Ribamar- Maranhão	22
IMAGEM 06 - Grupo “Esplendor de Miranda” na quadra da Comunidade do Coroadinho .....	42
IMAGEM 07 - Grupo “Esplendor de Miranda” – apresentação na Quadra do Bairro .....	43
IMAGEM 08 - Grupo “Esplendor de Miranda” – Ensaio na quadra .....	43
IMAGEM 09 - Prédios com fachadas azulejares - Centro Histórico de São Luís .....	48
IMAGEM 10 - Periferia em São Luís .....	71
IMAGEM 11 - Rua do bairro do Coroadinho - residência dos responsáveis pelo grupo .....	75
IMAGEM 12 - Concentração para apresentação do grupo nos festejos juninos de 2014 .....	80
IMAGEM 13 - Concentração para apresentação no arraial da cidade de Pinheiro.....	82
IMAGEM 14 - IMAGEM do couro do boi. Encontro de Miolos dos grupos Matraca em São Luís.....	83
IMAGEM 15 - Brasão do grupo “Tradição de Portugal”.....	84
IMAGEM 16 - Sede local do grupo.....	84
IMAGEM 17 - “Vira Geral” desenhando figuras no espaço.....	97
IMAGEM 18 - “Vira Geral”- Grupo de Guimarães.....	98
IMAGEM 19 - Vira Rodado .....	99
IMAGEM 20 - Programação da XX Feira Rural, em Arcozelo/Portugal .....	100
IMAGEM 21 - XX Feira Rural de Vila Nova de Gaia, em Arcozelo/Portugal. ....	100
IMAGEM 22 - Palco de Apresentação na XX Feira Rural. ....	101
IMAGEM 23 - Desfolhagem do milho no início do século XX.....	104
IMAGEM 24 - Primeiras Formas de Instrumentos nas Danças Tradicionais Portuguesas .....	106
IMAGEM 25 - Primeiras Formas de Instrumentos nas Danças Tradicionais Portuguesas .....	106
IMAGEM 26 - Sede da Federação de Folclore .....	122
IMAGEM 27 - Oficinas de formação .....	123
IMAGEM 28 - Encontro de Dança Portuguesa do Maranhão na Praça do Lira.....	130
IMAGEM 29 - Arraial da Praça Maria Aragão .....	130
IMAGEM 30 - Entrada - Apresentação na quadra da comunidade do bairro do Coroadinho Festejo junino .....	133
IMAGEM 31 - Apresentação na quadra da comunidade do bairro do Coroadinho. Festejo junino ....	134
IMAGEM 32 - Rancho Etnográfico da Areosa .....	135
IMAGEM 33 - Rancho Folclórico da “Casa do Povo de Arouca” .....	135
IMAGEM 34 - Apresentação na XX Feira de Arcozelo .....	136

IMAGEM 35 - Grupo Regional Folclórico e Agrícola de Pevidém (Guimarães) .....	136
IMAGEM 36 - Malhão Rodado - Posição Inicial - grupo Folclórico Corredouro.....	138
IMAGEM 37 - Entrada do “Ó Malhão” .....	139
IMAGEM 38 - Ensaio do grupo “Esplendor e Miranda” .....	144
IMAGEM 39 - Ensaio - Formação circular com os rapazes e as moças .....	145
IMAGEM 40 - Vira Geral .....	145
IMAGEM 41 - Vira Geral em Movimento.....	147
IMAGEM 42 - Vira Geral em Movimento.....	149
IMAGEM 43 - Movimento 2.....	149
IMAGEM 44 - Movimento 1 .....	151
IMAGEM 45 - Movimento 3 .....	153
IMAGEM 46 - Malhão Rodado.....	151
IMAGEM 47 - Grupo “Rancho Folclórico de Baião-Portugal” .....	160
IMAGEM 48 - Instrumentos .....	161
IMAGEM 49 - As Luvas como adereço feminino.....	161
IMAGEM 50 - Partes da roupa – capa.....	162
IMAGEM 51 - Tipos de Meias.....	163
IMAGEM 52 - As Perucas .....	164
IMAGEM 53 - Grupo de Dança Portuguesa “Arte e Beleza de Portugal” .....	165
IMAGEM 54 - Máscaras- Grupo de Dança Portuguesa “Brilho e Encanto” Cidade de Nina Rodrigues .....	165
IMAGEM 55 - Grupo “Tradição de Portugal” .....	166
IMAGEM 56 - Uso dos Leques e Meias de crochê .....	167
IMAGEM 57 - Resultado de Recolha.....	168
IMAGEM 58 - Traje de festa .....	168
IMAGEM 59 - Traje de trabalho .....	169
IMAGEM 60 - Tipo de Saia .....	169
IMAGEM 61 - Modelo de Colete.....	170
IMAGEM 62 - Vestido de Festa.....	171
IMAGEM 63 - Vestido a caráter .....	173
IMAGEM 64 - Lenços de cabeça .....	173
IMAGEM 65 - Calçados e Meias .....	201
IMAGEM 66 - Meia de crochê.....	205

## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 01 - Croqui da coreografia “Dança de São Gonçalo” (parte 1-2013) .....	55
---	----

FIGURA 02 - Croqui da coreografia “Vira Trasmontano” .....	56
FIGURA 03 - Mapa do estado do Maranhão .....	68
FIGURA 04 - Mapa da Ilha de São Luís .....	74
FIGURA 05 - Mapa da Baixada maranhense .....	82
FIGURA 06 - Mapa dos concelhos do Alto Minho .....	96
FIGURA 07 - Mapa dos concelhos do Baixo Minho.....	96
FIGURA 08 - Mapa de Portugal.....	111
FIGURA 09 - Propaganda de divulgação de eventos da época .....	119
FIGURA 10 - Estrutura espacial da dança .....	131
FIGURA 11- Planilha 2 / desenho 3 .....	138
FIGURA 12 - Desenho 4.....	139
FIGURA 13 - Dança de Casaias Entrelaçados .....	141
FIGURA 14 – Casal de mãos dadas.....	142
FIGURA 15 - Dança em Circulo .....	143
FIGURA 16 - Vira Geral em Movimento .....	144
FIGURA 17 - Dança em Roda .....	146
FIGURA 18 – Vira de Cruz.....	148
FIGURA 19 - Malhão Rodado .....	150
FIGURA 20 – Malhão Rodado.....	152
FIGURA 21 – Ó Malhão.....	154
FIGURA 22 – Tipos de Lenços .....	172
FIGURA 23 – Tipos de Lenços .....	172

## **LISTA DE QUADROS**

QUADRO 01- Registro da pesquisa de campo São Luís/Pinheiro/Brasil.....	28
QUADRO 02 - Descrição dos campos de pesquisa em Portugal .....	32
QUADRO 03 - Eventos em Lisboa no mês de Maio.....	35
QUADRO 04 - Eventos Juninos na Capital .....	130
QUADRO 05 - Especificações sobre o espaço segundo Fernandes (2000) .....	171
QUADRO 06 - Tipos de trajes das danças tradicionais portuguesas .....	203

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	16
1.1 O contexto da Dança em estudo.....	17
1.2 Primeiros contatos.....	17
1.3 Construção do objeto, metodologia e aproximações conceituais .....	23
1.3.1 Aproximações metodológicas e conceituais .....	26
1.3.2 Os Caminhos trilhados na pesquisa.....	28
1.3.3 A Organização das Ferramentas de Campo .....	30
1.3.4 Caminhos Trilhados em Portugal.....	31
<b>2 A DANÇA PORTUGUESA DE CÁ: MARANHÃO - NARRATIVAS DE ONTEM E DE HOJE</b> .....	39
2.1 Descrição geral e sucinta da Dança Portuguesa do Maranhão .....	40
2.2 A presença da Dança Portuguesa no Estado.....	47
2.2.1 Quando surgem os primeiros grupos .....	58
2.2.2 A Dança Portuguesa e as tecnologias da época .....	61
2.2.3 O grupo de dança “Uma Noite em Portugal” e os locais de apresentação .....	65
2.2.4 A expansão da Dança Portuguesa no território maranhense – São Luís e outras localidades .....	68
2.3. Os grupos de Dança Portuguesa em São Luís a partir da década de 1980.....	69
2.3.1 O grupo “Esplendor de Miranda” – na Ilha.....	74
2.3.2 O grupo “Tradição de Portugal” – na Baixada Maranhense .....	81
2.4 Associação e União – entidades de representação da Dança Portuguesa do Maranhão.....	87
2.5 Ser ou não ser uma Dança Portuguesa com certeza? – Fronteiras difusas.....	89
<b>3 DANÇAS PORTUGUESAS DE LÁ: PORTUGAL- MEMÓRIAS, ORALIDADES E NARRATIVAS</b> .....	95
3.1 O Vira e o Malhão – nas comunidades.....	102
3.1.1 O Vira e o Malhão – os aspectos geográficos e seus gêneros.....	111
3.2 Mudanças no contexto cultural no século XX – a busca por um povo alegre .....	114
3.3 A Federação do Folclore Português: em defesa da tradição .....	121
<b>4 INTERFACES DA DANÇA PORTUGUESA DO MARANHÃO COM O VIRA E O MALHÃO - PROXIMIDADES E DISTANCIAMENTOS</b> .....	126
4.1 Estruturas Cênicas.....	130
4.1.1 Temáticas.....	137

4.1.2 Coreografia e dinâmicas corporais – métodos, formas espaciais a partir dos gêneros, movimentos e gestuais .....	138
4.1.3 Musicalidade – gêneros .....	155
4.2 A Música e os Instrumentos: o Vira e o Malhão em Portugal .....	155
4.2.1 A Musicalidade nas Danças Portuguesas do Maranhão - Brasil.....	157
4.3 Vestindo as Danças: figurinos e adereços .....	159
4.3.1 Os Figurinos nas Danças Portuguesas do Maranhão .....	159
4.3.2 Os Trajes do Vira e do Malhão em Portugal .....	166
<b>5 OS CORPOS DA JUVENTUDE BRINCANTE NA DANÇA PORTUGUESA DO MARANHÃO - IDENTIDADES E FORMAS DE PERTENCIMENTOS.....</b>	<b>175</b>
5.1 Os corpos dos jovens na dança portuguesa do Maranhão .....	176
5.2 O brincante na brincadeira .....	184
5.3 O jovem na Dança Portuguesa do Maranhão – noções e classificações .....	187
5.3.1 Tribos Urbanas, Culturas Juvenis – identidades e formas de pertencimentos .....	194
5.4 A Dança Portuguesa do Maranhão nos festejos juninos: rituais, posturas e hierarquias...	195
5.4.1 Os rituais da festa na Dança Portuguesa do Maranhão .....	198
5.4.2 A Dança Portuguesa do Maranhão – posturas e hierarquias nas festas.....	200
5.4.2.1 A dança portuguesa do maranhão – como cultura popular e no contexto da cultura popular – as relações de poder num contexto pós colonial .....	204
<b>6 REFLEXÕES FINAIS.....</b>	<b>208</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>213</b>
<b>APÊNDICES .....</b>	<b>220</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>222</b>

- **1 INTRODUÇÃO e CAMINHOS  
METODOLOGICOS**

---



## 1.1 O Contexto da Dança em Estudo

O estudo aqui proposto “É uma Dança Portuguesa, com certeza? um estudo sobre formas de pertencimentos, processos de criação e influências nas Danças Portuguesas do Maranhão”, título que parafraseia a música “Casa Portuguesa” (Anexo 01), da cantora de Fado Amália da Piedade Rodrigues (1920-1999)<sup>1</sup>, tem como cenário o Maranhão, estado geograficamente situado no Nordeste brasileiro e constituído por uma forte miscigenação (mestiços e afrodescendentes) que se traduz em uma pluralidade cultural. A Dança Portuguesa do Maranhão está inserida no contexto fecundo e heterogêneo das manifestações culturais populares maranhenses, a exemplo de seus bumba meu boi e tambores de crioula, entre tantas outras expressões que compõem esse cenário festivo.

A Dança Portuguesa é uma brincadeira que se destaca nesse conjunto por ser uma expressão cultural que remete o público a uma dança de origens europeias, mas que, em seu formato atual, diverge tanto das outras danças locais quanto das danças de Portugal, por suas temáticas, por seu repertório musical e por sua estética, especialmente no que diz respeito ao figurino e aos adereços. Assim, com base nesse contexto que justifico o título deste estudo: “É uma dança portuguesa, com certeza?”.

A dança em estudo transita entre a tradição e a contemporaneidade, quer por influências históricas e estéticas, quer pelos usos da tecnologia. Entre os grupos pesquisados, o uso sistemático de pesquisas feitas na Internet, espaço virtual e global de informações, alimenta as ferramentas utilizadas por esses grupos não só nos seus processos de criação, que envolvem pesquisas de repertório musical, de coreografias, de figurinos e adereços, como também na produção dos espetáculos, quando divulgam e registram suas apresentações.

## 1.2 Primeiros contatos

Meu primeiro contato com grupos de Dança Portuguesa no Maranhão ocorreu em 2007 no Museu de Cultura Popular “Domingos Vieira Filho”<sup>2</sup>, durante a coleta de dados para

---

<sup>1</sup>Uma mulher do povo, artista atuante na época da política do Estado Novo. Segundo Manuel Martins Ferreira (2006), em sua tese de mestrado<sup>1</sup>, nessa época, o Fado como gênero musical reforçava a intenção dos governantes. Segundo ele, por meio dessa canção, o governo esperava inculcar no povo o “contentamento” com sua situação de “miséria”, mostrando-se feliz, sem expressar nenhum gesto de revolta.

<sup>2</sup> Localizado na Rua do Giz.

a minha pesquisa de mestrado<sup>3</sup>, quando fiz um mapeamento das danças populares oficialmente reconhecidas pelos órgãos de cultura do Estado do Maranhão. Dessa forma, tive conhecimento do expressivo número de grupos dessa manifestação cultural ali cadastrados: um total de 68 grupos.

Em 2009, pude ter certeza de que aqueles grupos não constavam apenas no papel, eles existiam de fato. Isso aconteceu durante um evento, sediado em São Luís, denominado “Práticas Tradicionais Portuguesas em forma de danças e cantares”, realizado com o objetivo de compartilhar as danças tradicionais de Portugal com os grupos dessas danças presentes nas cidades brasileiras, a exemplo de Fortaleza e São Paulo.

O evento foi promovido em uma parceria do governo português, através dos membros do Núcleo de Etnografia e Folclore da Universidade do Porto, com o governo brasileiro, representado pela Universidade Federal do Maranhão e pela Prefeitura de São Luís, juntamente com a Fundação de Cultura do Município de São Luís - FUNC.

Durante uma semana, em horário integral, das 8h às 18h, nas dependências do Centro de Criatividade “Odylo Costa Filho”<sup>4</sup>, com pausa apenas para o almoço, o evento reuniu um número expressivo de integrantes dessa dança em São Luís. Foram oferecidas oficinas de música e dança, ministradas palestras e, para finalizar, foi organizada uma exposição, de caráter histórico, de trajes das danças de várias regiões de Portugal. O encontro me oportunizou uma maior aproximação com os participantes dos grupos de dança portuguesa de São Luís, em sua maioria jovens e adultos de 15 a 40 anos.

A oficina de dança teve dois momentos. No primeiro, houve a preparação do corpo, oportunizando um trabalho livre para aquecimento, que pôde ser realizado individual ou coletivamente, momento em que os participantes, inclusive eu (Imagem 01 - a primeira a sua direita), cantamos, dançamos e conversamos sobre o evento. No segundo momento, o professor, posicionado no centro da sala (Imagem 02), contou a história das danças que seriam trabalhadas, enfocando os costumes de cada povo. Depois, ele descreveu os passos das danças, mostrando-os corporalmente, enfocando a necessidade de seguir à risca as regras estabelecidas, referindo-se à posição do corpo no espaço, à forma de condução dos pares e às várias formas de girar (1/2, 1, 1 ½ giros). Foi interessante, ver, no corpo, o que era explicado e depois experienciar com os outros participantes, sempre em pares ou em quartetos.

---

<sup>3</sup>Programa de Pós-Graduação do Curso de Ciências Sociais da UFMA. Dissertação de mestrado “Nos bastidores da dança contemporânea: um estudo sobre os processos de socialização”, defendida em 2008.

<sup>4</sup> Localizado no Reviver, região turística de São Luís, na Praia Grande.

### Imagem 01 - Trajes das Danças Portuguesas



Fonte: Tânia Cristina - Registro Pessoal, 2009.

### Imagem 02 - Oficina de Dança



Fonte: Tânia Cristina - Registro pessoal, 2009.

Como as oficinas de música (Imagem 03) e de dança (Imagem 02) aconteceram no mesmo horário e local, era comum, no final dos trabalhos, o compartilhamento das duas linguagens. O repertório das oficinas trazia uma seleção de músicas populares tradicionais de Portugal. No início, elas foram reproduzidas no CD e no final, reforçadas pelas vozes dos dirigentes da oficina, foram cantadas com o acompanhamento dos instrumentos que trouxeram com eles, a exemplo da gaita de fole e outros mais comuns, como o violão, o bumbo e o conjunto de pratos, que foram tocados pelos participantes da oficina.

### **Imagem 03 - Oficina de Música**



Fonte: Tânia Cristina - Registro pessoal, 2009.

Outras experiências foram vividas nesse evento: as palestras e uma exposição de roupas e adereços (Imagem 04) trazidos por eles. Tanto as palestras como a exposição possibilitaram um aprendizado histórico, cultural e artístico. Nas palestras, o discurso tinha como foco a dança e a música a partir das especificidades das regiões de Portugal. Com a exposição, denominada “Danças Populares Portuguesas”, ficou mais fácil compreender o papel de cada traje e de seus adereços em relação às representações a partir da divisão geográfica do país com base em seu caráter agrícola e rural.

O encerramento do evento culminou com uma apresentação das danças aprendidas na oficina, momento em que nos foi oferecido o uso dos trajes portugueses (Imagem 01). Em seguida, houve apresentação das danças dos grupos de São Luís. As anotações feitas por mim no período da oficina e aquelas que resultaram de momentos de lembranças de fatos ocorridos durante as explicações técnicas das danças oportunizaram o registro do conhecimento adquirido sobre o contexto das danças.

#### Imagem 04 - Exposição de Trajes e Adereços



Fonte: Tânia Cristina – Registro pessoal, 2009.

A partir dessa experiência, passei a olhar com mais atenção os grupos de Dança Portuguesa do Maranhão, o que me motivou a buscar contato com os grupos da cidade de São Luís. Foi nessa tentativa que tomei conhecimento da existência de duas entidades que representam esses grupos: a “Associação Folclórica de Dança Portuguesa do Maranhão” e a “União Luso Brasileira” (abordadas com mais detalhes no capítulo 1). Em contato com cada uma delas, descobri que essas entidades têm a função de representar esses grupos frente aos órgãos de cultura do estado e do município em busca de patrocínio para suas apresentações.

A presente pesquisa, resultou de um conjunto de relações que me tocaram diretamente, o que me reportou a Bourdieu (2009) ao se referir as escolhas de um pesquisador: as nossas escolhas têm proximidade com nossas histórias de vida. Isso me lembrou a minha vivência com as manifestações populares da cidade. Por exemplo, em minha infância, durante os festejos carnavalescos, eu e meus irmãos éramos surpreendidos pelos assaltos<sup>5</sup>, quando grupos de foliões, muitas vezes fantasiados de fofões (Imagem 05), entravam mascarados casa a dentro para nos amedrontar.

---

<sup>5</sup> Para Martins (1998), os “Assaltos” eram as festas organizadas, no período carnavalesco, por grupos de amigos e acontecia na casa de um deles. Chegavam sempre de surpresa, em torno de vinte ou trinta pessoas, vestidas a caráter fazendo o “assalto”.

**Imagem 05 – O fofão no carnaval do “Lava Pratos” Município de São José de Ribamar- Maranhão**



Fonte: Mathias Assunção - Registro Pessoal. 1996.

Além disso, minha trajetória como docente de um curso de Artes em uma instituição pública de ensino superior, responsável pelas disciplinas de corpo na área do Teatro, trouxe a aproximação com alunas e alunos na pesquisa e extensão junto às expressões tradicionais maranhenses, a exemplo da vivência junto ao Grupo ACAIA<sup>6</sup>. Essas experiências me tocaram pessoal e profissionalmente.

Somam-se a isso a minha experiência no mestrado em Ciências Sociais me fez imergir em outra área de conhecimento, cujas leituras e discussões que, no início, pareciam distantes do meu contexto, aos poucos, revelaram aproximações; assim como minha vivência como pesquisadora junto ao Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico do Maranhão/IPHAN, ao

---

<sup>6</sup>ACAIA – Grupo de Práticas e Estudos Corporais, existente desde 2011.ACAIA- nome que faz parte do vocabulário Tupi Guarani, definido pelos próprios integrantes do grupo. Esse nome está relacionado a uma atividade criadora, fecunda, geradora de vida, organizada a partir de encontros. Fundado em 2003, por alunos do curso de Artes e áreas afins (Artes Visuais e Artes Cênicas, *Design*). O grupo tinha o propósito de desenvolver extensão, pesquisa e criação artística a partir das manifestações tradicionais dancísticas maranhenses.

pesquisar os diversos estilos do Bumba meu boi e seus personagens, que me levaram a desenvolver uma iconografia dos signos de suas danças durante a brincadeira – esse trabalho resultou no livro “Bumba-meu-boi: som e movimento” (2011). Todos esses caminhos me deram embasamento para desenvolver este estudo.

### **1.3 A Construção do Objeto, Metodologia e Aproximações Conceituais**

A escolha pela Dança Portuguesa como objeto de estudo se construiu a partir de vários contextos. Inicialmente, pelo tempo de vida dessa dança, pois há grupos com mais de trinta anos de existência em São Luís. E depois, por outros aspectos como o perfil de seus sujeitos, já que é uma dança constituída eminentemente por jovens, e a própria denominação dada aos grupos: “Arte e beleza de Portugal”, “Uma noite em Portugal”, “Amor em Portugal”, “Alegria e felicidade de Portugal”, entre tantos outros. Na explicação do interlocutor e brincante Marcio Almeida, são escolhas feitas pelos próprios integrantes dos grupos com o propósito de se reportarem a Portugal.

Como explica Marcio Almeida,

A origem do nosso nome, eu não me lembro quem colocou, mas foi alguém da nossa família. Botaram o nome, porque como nós só íamos nos apresentar à noite, essa coisa da noite era característica básica. Nos lugares que a gente se apresentava era como se a gente tivesse se apresentando em Portugal [...]. (Marcio Almeida, entrevista, dezembro, 2013).

Essas denominações, que de início nos induzem a pensar em uma relação de proximidade com o povo português, também me suscitaram outro entendimento: a necessidade desses grupos de tornarem verossímil uma realidade das terras portuguesas, mesmo que para isso seja necessário usar o imaginário para caracterizar esse cenário. Nesse tipo de situação, o imaginário passa a refletir imagens simbólicas como parte de um sistema coletivo de uma sociedade (DURAND, 2002).

Indo além, cabe lembrar que foi por meio do estímulo desse imaginário, que na época da colonização dos índios pelos portugueses, os jesuítas tiveram como estratégia o uso da dança e da música, para o ensino da língua portuguesa e a sistematização do ensino da música (D’AMORIM, 1996). Inclusive, é comum entre os entrevistados, ao serem questionados sobre por que o nome dos grupos está ligado a Portugal, informarem que essa “é uma forma de

homenagear quem nos colonizou”<sup>7</sup>.

Ao ter maior proximidade com a realidade dessa dança, perguntei o que os aproximava ou os distanciava das danças de Portugal. Foi unânime entre os entrevistados a afirmação de que não há nenhuma proximidade com grupos específicos de Portugal, mesmo que entre estes alguns mantenham contato com grupos brasileiros pertencentes aos “Centros de Tradições Portuguesa”, em São Paulo. Nossos informantes não vêem sua dança como resultado de cópia das danças de lá.

Nesse sentido, dois fatos chamaram minha atenção: a certeza com que os brincantes não consideram sua dança uma dança portuguesa, mesmo ao admitirem a existência de elementos desta; e o fato de afirmarem que suas danças são danças populares maranhenses. Essas duas questões se instalaram e constituíram uma tensão, que reforçou os seguintes questionamentos: está é ou não uma dança portuguesa? O que é ser uma dança popular maranhense na atualidade?

O fato de essa dança se mostrar “diferente” é o que a mantém tão próxima daquelas que denominamos de nossas manifestações tradicionais maranhenses. O que considerei um bom motivo para distanciar-me das manifestações que sempre tive como “minhas”, tais como os bumba meu boi e os tambores de crioula, entre outras, e aceitar o desafio de estudá-la. Diante dos contextos apresentados, visualizei como objetivo central do estudo compreender, a partir de seus brincantes, o que é a Dança Portuguesa do Maranhão.

Cabe reinterar que a dança a ser estudada mesmo tendo origem em terras portuguesas está inserida no contexto das manifestações populares maranhenses. Assim como orienta Monteiro (2011) é necessário pensar essas danças populares a partir do que está em seu entorno, enfatizando seus contextos e sentidos, sem esquecer as dinâmicas atuais e sem perder de vista aspectos como a música, as linguagens cênicas.

Outro aspecto considerado neste estudo foi a compreensão de como acontecem as formas de pertencimento dos brincantes em relação a essa dança e quais influências a permeiam, já que ela está inserida no contexto das manifestações maranhenses. Tudo isso sem esquecer sua relação histórica com as danças de Portugal, a partir do “Vira” e do “Malhão”, na década de 1960, quando surgiu o primeiro grupo de Dança Portuguesa no Maranhão.

---

<sup>7</sup> A ênfase da citação quanto ao sentimento sobre os portugueses nos remete aos estudos sobre o colonialismo, em especial, na perspectiva dos estudos de Boaventura de Sousa Santos (2004), assim como o fenômeno do pós-colonialismo e suas relações com as identificações pelo olhar de Bhabha (1998) quando caberia pensar que esse sentimento seria conseqüência das influências das danças portuguesas no Maranhão. O que implicaria numa problemática pertinente. Entretanto, no momento esta questão excede os limites desse trabalho que referencia outras questões.



Por deduzir que elementos dessas danças, Vira e Malhão, pudessem ser observados a partir dos processos de criação dos grupos atuais, considere relevante a observação a partir das construções de suas coreografias, porque entendo que, a partir daí, as influências e formas de pertencimentos. Além disso, é na construção das coreografias das danças que os processos de criação se apresentam.

Para desenvolver esta pesquisa, antes de optar pelos grupos aqui citados, observei cerca de 40 grupos em eventos específicos dessas brincadeiras ocorridos em 2013 e 2014 (capítulo 1). Somente depois dessa observação prévia, decidi me deter a dois grupos dessa dança, um localizado na capital São Luís, o grupo “Esplendor de Miranda”; e outro, na cidade de Pinheiro, na Baixada Maranhense, o grupo “Tradição de Portugal”. Por reconhecer a distância entre eles, avalio que esses territórios podem demarcar especificidades resultantes de cada contexto estudado.

Trazer essa discussão para o universo acadêmico, na perspectiva do campo artístico, implicou problematizar algumas questões, tais como: Qual foi a motivação para a criação das coreografias de Dança Portuguesa? Quais são as exigências feitas aos corpos dos brincantes nos momentos da construção das danças? Quem cria as coreografias? Quais são as dificuldades encontradas por quem ensaia e por quem dança? Como são definidos os papéis de cada brincante nas coreografias? Como são selecionadas as músicas? Qual é o tempo de ensaio dos grupos? Quais são as etapas adotadas para a construção das danças? Quais as competências próprias do campo da dança são exigidas para quem faz as danças? Nos processos de criação das danças, como ocorre a aproximação com elementos das danças tradicionais de Portugal? Quais são as formas de pertencimento presentes nessa dança? Como, quando e por meio de quem conheceram essa dança? Onde esses grupos estão localizados? Há quanto tempo os grupos existem? O que é a dança portuguesa do Maranhão para seus integrantes?

Diante das várias questões apontadas, delimitei como problemáticas a serem investigadas: as influências que essa dança sofre, o processo de construção dessa dança e as formas de pertencimento de seus integrantes. Como questão central do estudo, busquei compreender: é uma dança portuguesa? No percurso da pesquisa, os questionamentos e as observações me levaram a construir algumas hipóteses: a Dança Portuguesa do Maranhão é resultado de uma autonomia construída a partir do empenho de seus jovens brincantes; e a Dança Portuguesa do Maranhão é uma dança em processo de transformação e por isso pode ser caracterizada por uma nova tradição, ao contrário da tradição na qual as danças de Portugal estão assentadas.

### 1.3.1 Aproximações Metodológicas e Conceituais

No decorrer da pesquisa, adotei uma metodologia qualitativa, dando destaque aos sujeitos como integrantes do objeto de pesquisa, criando uma relação entre o processo empírico e teórico. Essa postura me levou a “estabelecer relações, transcrever textos, levantar genealogias, mapear campos, manter um diário” (GEERTZ, 1989, p. 15). Entretanto, para Geertz, isso não é tudo, pois:

[a] cultura de um povo é um conjunto de textos que o antropólogo tenta ler por sobre os ombros daqueles a quem eles pertencem (...). Fazer a etnografia é como tentar ler um manuscrito estranho, desbotado, cheio de elipses, incoerências, emendas suspeitas e comentários tendenciosos, escritos não com sinais convencionais do som, mas com exemplos transitórios de comportamento modelado (GEERTZ, 1989, p. 321-20).

Assim, por ter um objeto de estudo ainda não explorado, optei por desenvolver uma pesquisa etnográfica de cunho exploratório. Minha busca inicial foi realizada junto à Secretaria de Cultura do Maranhão (SEC-MA), visando encontrar referências sobre essa dança. Contudo, foi com os representantes dos grupos com quem tive proximidade a partir do contato com a Associação Folclórica de Dança Portuguesa do Maranhão e com a União Luso Brasileira que tive conhecimento do quantitativo de grupos dessa dança no Maranhão, o que me fez voltar à SEC-MA apenas para obter a confirmação oficial desses dados, quando tive acesso a uma listagem de dados sobre esses grupos (Anexo 02).

Durante o levantamento de documentos ou registros sobre essa dança, enfrentei alguns obstáculos, como o fato dos acervos da Biblioteca Pública de São Luís estarem fechados para reforma durante o momento inicial da pesquisa. A partir daí, constatei a inexistência de referências sobre o objeto em estudo. Minha permanência na cidade de Brasília, durante as aulas do doutorado, permitiu que eu percorresse uma trilha semelhante, mas sem sucesso. No período de setembro a outubro de 2012, optei por pesquisar nos arquivos de jornais da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, quando organizei um plano de trabalho que incluía quatro décadas de publicações, de 1960 a 1990. Lá encontrei os seguintes jornais: “O Jornal da tarde” e “O Estado”. Entretanto, após uma busca minuciosa, não encontrei nada que se referisse a essa dança. Então, optei por fazer um levantamento mais abrangente. Para isso, utilizei as redes sociais (páginas de *blogs*), teses, revistas e páginas eletrônicas acadêmicas, que me possibilitaram encontrar panfletos e programas de festejos juninos com a presença dessa dança.

Na pesquisa de campo, obtive informações a partir das seguintes fontes: registros particulares de integrantes dos grupos (fotografias de apresentações); mapeamento dos grupos de danças em instituições; entrevistas abertas com representantes dos grupos; observações em espaços específicos desses grupos (instituições de representação); e conversas com pessoas que estão envolvidas de alguma forma com essas danças.

Inicialmente, por acreditar que a veracidade dos fatos só pode ter crédito se resultarem de registros documentais, fiz várias buscas em livros, revistas, monografias e teses na esperança de encontrar informações sobre a presença de elementos dessa dança no Maranhão. Diante das tentativas sem sucesso a partir de Fenelon (2011) tracei novos caminhos. Segundo ela, os documentos históricos não podem ser vistos como únicas referências, pois acredita que outras fontes de pesquisa também podem fornecer dados relevantes para a construção do conhecimento, quando declara que

[e]ssa perspectiva de uma história neutra [...] de causalidade no reconstruir a história está profundamente associada a uma história positivista, que busca a “reconstrução da história”, e procura a “verdade” histórica [absoluta] nos documentos [...]. “Se não há documento não há história. [...] É nessa visão, de reconstruir a história tal qual ela aconteceu, sem supostos teóricos [...] e, sem que o pesquisador possa se envolver, participar do processo de produção do conhecimento, a causalidade é a única perspectiva que resta: é um encadeamento de fatos, como uma armadilha cronológica (2011, p.121).

A autora enfatiza que a valorização de documentação institucionalizada prevalece ainda hoje. Entretanto, defende que as investigações devem considerar também relatos de memória. Com o mesmo pensamento, Braudel (2011) critica a crença do historiador em eleger a autenticidade do documento como única fonte informativa. Essa perspectiva me levou a mudar o meu ângulo de visão, fazendo várias tentativas no sentido de buscar auxílio na memória dos entrevistados como caminho inicial para obter informações. Assim, trilhei pela História Oral, como explicam Ferreira e Amado (2006), ela estabelece e normatiza procedimentos de trabalho. Vendo de uma forma mais alargada, Hespanha apud Cardim (1998), estudioso português do universo da História, a memória está relacionada ao senso comum. Este que está diretamente ligado àquilo que vem à memória do sujeito, ou seja, o que ele seleciona como relevante.

Assim, preferi ouvir a falar, pois é no momento das conversas que, pouco a pouco, as histórias passam a ter corpo em formas de relato. O planejamento para execução dessa etapa (2013/14) incluiu: um tópico guia (Quadro 01) com a seleção dos entrevistados; as ferramentas; e o tempo de entrevista. Os dados observados em 2009, de forma aleatória, não

foram incluídos.

Para resgatar o que os corpos dançantes têm para nos contar, o uso das tecnologias tornou-se imprescindível. Assim, a máquina filmadora, a máquina fotográfica e o gravador passaram a ser ferramentas indispensáveis para este trabalho, além do diário de campo. Como explicam Ferreira e Amado (2006), com a ajuda dessas ferramentas as informações registradas serão analisadas sistematicamente, promovendo uma dinâmica entre observação de campo e revisão de objetivos, quando os caminhos metodológicos vão surgindo.

### 1.3.2 Os Caminhos Trilhados na Pesquisa

Nesta pesquisa, dei preferência a dois caminhos que se complementam: a construção teórica e a pesquisa de campo propriamente dita. Busquei caminhos a partir de teses e dissertações produzidas na área da Antropologia, da Sociologia, do Teatro e da Dança sobre manifestações populares.

No campo, compreendendo que fazer pesquisa implica construir uma rede de relações, procurei as pessoas relacionadas ao universo dessa dança. E foi somente a partir do momento que tive acesso as entidades de representação dos grupos dessa dança, a “Associação de Danças Portuguesa” e a “União Luso Brasileira” que pude começar a construir essa rede de relações. Nesses dois espaços conheci os representantes de alguns grupos de Dança Portuguesa em São Luís: “Tradição de Portugal”, “Imperatriz de Lisboa”, “Raízes de Portugal” e “Amigos de Portugal”. Quadro (01).

**Quadro 01 - Registro da pesquisa de campo São Luís/Pinheiro/Brasil.**

ANO	ÁUDIO	VÍDEO	FOTOS	TEMPO
2009	Não houve	Evento patrocinado pela Secretaria de Cultura do Município e a União Luso Brasileira do Maranhão.	XX	3h30
2012	Entrevista 1	Evento Junino da União Luso Brasileira do Maranhão	XX	45min.
2013	Entrevista 2 Entrevista 3 Entrevista 4 Entrevista 5 Entrevista 6	Filmagem 2 Filmagem 3	XX	9h
2014	Entrevista com representantes do grupo de São Luís Entrevista com representantes do grupo da Baixada		Foto 1	1h20 2h30

Fonte: Tânia Cristina – Registro pessoal, 2016.

O fato de estar residindo na cidade de Brasília fez com que eu nem sempre tivesse a oportunidade de atender aos agendamentos para as entrevistas, o que me levou a buscar a ajuda de algumas pessoas que me representaram em algumas situações. Nesse sentido, contei com a colaboração das pesquisadoras Flavia Andresa de Menezes<sup>8</sup>, que me representou na entrevista com o senhor Márcio Almeida em São Luís; e da Flaviane Santos,<sup>9</sup> na cidade de Pinheiro, que me representou nos contatos com os responsáveis pelos grupos encontrados, “Grupo Folclórico Tradição de Portugal” e “Grupo Mocidade de Portugal”.

Durante o momento das entrevistas explicava o estudo e já pedia o consentimento dos entrevistados para divulgar o material inclusive nas entrevistas filmadas pedi que dessem o consentimento do uso da imagem durante a filmagem. Em algumas situações, devido às péssimas condições estruturais e ao fato de estar executando várias ações ao mesmo tempo (filmar, gravar e entrevistar), considerando os momentos de ensaio, nem sempre obtinha êxito, pois perdia o foco, a gravação era cortada, a luz do espaço era insuficiente ou os ruídos externos eram superiores às informações captadas. Esses problemas me levaram a retornar ao campo algumas vezes.

Inicialmente, eu pensava em construir uma panorâmica dessa dança em todo estado do Maranhão. O objetivo era localizar os 219 grupos existentes no estado. Ainda dei início a uma pesquisa nas redes sociais e cheguei a fazer alguns contatos, mas logo eles se perderam. Dessa forma, diante da amplitude territorial maranhense, detive-me somente à capital e à cidade de Pinheiro.

Em contato com as entidades de representação da Dança Portuguesa do Maranhão, tomei conhecimento que por meio das instituições de cultura do estado e do município poderia ter mais informações sobre esta dança. Indo a Secretaria de Cultura do Estado (SEC-MA) soube da existência do setor que trata diretamente dos eventos das manifestações populares. Porém, em minha primeira ida ao setor, encontrei fechado porque cheguei depois do expediente. Voltei no dia seguinte, quando fui atendida pela secretária que, ao saber do meu objetivo, me possibilitou à listagem dos grupos que participam dos eventos juninos ligados àquela secretaria naquele momento. Assim tomei conhecimento da existência dos grupos que participavam do evento patrocinado pelo estado.

De posse dessa informação, resolvi abrir mão da minha permanência nas entidades de representação dos grupos com o propósito de evitar interferências no momento de fazer a

---

<sup>8</sup> Na época, pesquisadora da Casa dos Blocos. Instituição ligada à Fundação de Cultura do Município - FUNC. Hoje, ela é professora do curso de Teatro da Universidade Federal do Maranhão.

<sup>9</sup> Pesquisadora e historiadora residente na cidade de Pinheiro. Atua como professora do Estado no ensino básico.

seleção daqueles que seriam objeto de minhas observações durante a pesquisa de campo. Assim, optei pelas informações verbais durante as conversas informais. Com a indicação de pessoas conhecidas, fiz contato com uma escola comunitária no Coroadinho, um bairro da periferia de São Luís, onde soube da existência de um grupo de Dança Portuguesa. Seguindo essa informação, cheguei ao referido grupo, denominado “Dança Portuguesa Esplendor de Miranda”, composto por pessoas do mesmo bairro: crianças e jovens com faixa etária entre 7 a 33 anos.

A outra escolha foi o “Grupo Folclórico e Cultural Dança Portuguesa Tradição de Portugal”, ao qual cheguei por meio de uma ex-alunado curso de Artes Cênicas da Universidade Federal do Maranhão – UFMA e integrante do ACAIA, chamada Nelma Roland. Hoje, ela é residente no município de Pinheiro, região da Baixada Maranhense, onde atua como professora do ensino básico em escolas estaduais. Nessa cidade, conheci a pesquisadora, historiadora e arte educadora Flaviane Santos, que me acompanhou e me representou na busca de contatos e entrevistas.

Escolher duas cidades justifica-se por considerar que estudar dois grupos de locais diferenciados e distantes possibilitaria uma maior diversidade de elementos próprios de seus contextos a serem observados. Entretanto, no grupo de Pinheiro, a observação só foi possível por um curto prazo de tempo, o mês de abril de 2014, pois os organizadores, levados pela falta de recursos, não conseguiram colocar a dança na rua. Mesmo assim, continuei a citá-los, considerando as informações colhidas valiosas.

### **1.3.3 A Organização das Ferramentas de Campo**

As entrevistas gravadas ou filmadas durante a pesquisa de campo foram classificadas e reinterpretadas para se transformarem em registros escritos. Nesse processo, priorizei as conversas, uma vez que elas possibilitavam enunciações que partem da palavra *como*. Para isso, apoio-me em Becker (1982), que prefere o uso desse vocábulo à utilização de *por que* para a elaboração de questionamentos de pesquisa, uma vez que possibilita maior liberdade para os interlocutores, que podem contar mais coisas, muitas vezes, incluindo informações nas quais o pesquisador não havia pensado.

Nesta pesquisa, os conceitos construídos surgiram a partir da linguagem corporal dos sujeitos e das palavras por eles ditas –“brincantes”, “botar passo”, “botar dança” e “juventude” foram algumas delas. Segundo Deleuze e Guatari (1992), os conceitos se mostram de formas irregulares, representam um jeito de pensar, ligados a contextos

específicos. Aqui, eles foram regidos pelo que foi mostrado pelo campo, nos diálogos travados nas realidades brasileiras e portuguesas que foram observadas e vivenciadas durante a pesquisa. Essa postura me absteve da necessidade de eleger uma linha única de pensamento (marxista ou fenomenológica, entre outras) e de apontar determinados autores como norteadores de discussões, evitando com isso criar hierarquias.

### **1.3.4 Caminhos Trilhados em Portugal**

O desejo de investigar as danças tradicionais portuguesas em terras europeias já era um anseio meu, tendo em vista a dança estudada no Maranhão indicar sua origem em sua própria denominação. Entretanto, o que de fato impulsionou essa ideia foi à necessidade de aprofundamento da pesquisa de campo desta tese. Isso me levou a desenvolver uma investigação minuciosa em terras portuguesas no sentido de pesquisar a influência do Vira e do Malhão na dança estudada no Maranhão.

Ao chegar a Lisboa, pouco a pouco, pude entender o quanto aspectos, não só da geografia física portuguesa como também de sua cultura, configuram simultaneamente relações de proximidade e de distanciamento com o Brasil. Afastamentos e aproximações que podem ser percebidos na arquitetura, no idioma e nos costumes, assim como nos modos de ver e ler as danças “de lá”.

Essa percepção é reforçada pela seguinte afirmação de Robatto:

A dança vem contribuindo de forma preponderante na formação, manutenção e recriação de elementos da tradição cultural de diversas sociedades. As pessoas que ainda guardam informações sobre hábitos e costumes de seus antepassados, certamente se sentirão, saudavelmente, em sintonia com sua terra e sua gente (ROBATTO, 1994, p. 37).

Esse sentimento de sintonia em relação a lugares e pessoas com quem convivem ou conviveram é uma constante entre os nossos interlocutores. São sentimentos expressos a partir de seus discursos orais e de suas narrativas, construídos pelo exercício da memória. A memória, pode ser vista como um dos aspectos que alimenta a tradição que permeia a cultura portuguesa. Ao pensar por esse ângulo, as relações culturais entre os dois países passaram a ser parâmetro para minhas reflexões, já que é pela memória que a dança aqui, no Maranhão é contada.

Contrariando o percurso inicialmente traçado por mim ao eleger Lisboa como local de pesquisa, reorientei meu trajeto visando conhecer essas danças em seus contextos de origem,

ou seja, indo ao Norte do país. Essa decisão, no final, trouxe um grande ganho, pois tive a chance de expandir a pesquisa. Seguir essas trilhas me oportunizou fazer paralelos que me permitiram entender o que é ver essas danças de longe, quando utilizamos as ferramentas das novas tecnologias (Brasil), e vê-las de perto, em seus locais de ensaio e nos espaços de apresentações (Portugal). Possibilidade que acrescentou novas análises para o estudo da tese.

Com o propósito de obter uma panorâmica do percurso histórico/cultural do Vira e do Malhão, as informações aqui descritas resultaram não só de dados oficiais (livros e documentos), mas de relatos com os envolvidos com essas manifestações culturais em Portugal. Ter como ponto de partida a cidade de Lisboa, tornou possível o acesso a vários espaços, entre eles as bibliotecas, os museus, os *workshops* e as feiras. As feiras a que aqui me refiro se diferem daquelas do cotidiano, que têm como função promover o encontro de pessoas e a venda de produtos rurais. Em Portugal, essas feiras seguem o calendário das festas de santos e romarias (elas serão descritas mais à frente). Para melhor visualizar o percurso que percorri, apresento uma panorâmica da minha trajetória:

#### **Quadro 02 - Descrição dos campos de pesquisa em Portugal**

<b>Data</b>	<b>Locais</b>	<b>Atividade</b>	<b>Contexto</b>
1/4/2015	Esmoriz	Investigando grupos na região	A comunidade
17 a 19/4/2015	Esmoriz	Ensaio/Entrevista	Sede do grupo/ Residência
1 a 3/5 2015	Arcozelo	Observação e entrevista	XX Feira Rural Portuguesa
8 a 11/5/2015	Arcozelo/Vila Nova de Gaia Silgueiros/Visu Guimarães Região do Minho	Entrevistas Observações	Sede de grupos/ Sede de Museu/ Sede da Federação
13/5/2015	Lisboa	Entrevista	Centro Comercial Atrium

Fonte: Tânia Cristina – Registro pessoal, 2016.

Para dar início à pesquisa de campo, além de seguir as orientações da professora orientadora em Lisboa, Professora Dra. Margarida Moura, também fiz pesquisa pela Internet, tendo acesso a endereços de diversas instituições, a exemplo da Federação do Folclore Português. O contato com a Federação colocou-me a par da movimentação dos grupos de danças tradicionais em terras portuguesas com informações que confirmaram que cheguei ali fora de época. Simultaneamente a esse contato, conheci a cidade de Esmoriz, localizada na Beira Litoral-Vareira, cidade onde tinha contato com uma família portuguesa que me



informou que por lá também havia grupos que dançavam o Vira e Malhão.

Fiz um levantamento de grupos nessa cidade por meio de conversas informais que me informaram sobre a existência de dois grupos. Infelizmente, só consegui manter contato com um deles, o grupo de “Danças e Cantares de Santa Maria de Esmoriz”. Com o auxílio da dona da casa onde fiquei hospedada, a senhora Carminda Ferreira, consegui agendar uma visita por meio de sua amizade com as pessoas que faziam parte dos encontros nas missas de domingo. Essa visita foi concretizada duas semanas depois de minha primeira ida à cidade.

Como combinado, retornei a Esmoriz munida de minhas ferramentas (câmera fotográfica, filmadora, gravador e diário de campo). Acompanhada da dona Carminda, cheguei ao local de reunião do grupo às 21h30, quando os integrantes também chegavam. Alguns, nesse horário, vem direto do trabalho. Entre eles, há crianças, homens e mulheres – e, pelo que pude observar, alguns fazem parte da mesma família. Nessa oportunidade, fui apresentada ao responsável do grupo e expliquei o motivo de minha presença naquele local. Com o consentimento dado, o diretor me apresentou ao grupo e pediu que demonstrassem três danças para a visitante brasileira que estava desenvolvendo uma pesquisa sobre o Vira e o Malhão.

O grupo tem seu próprio espaço para encontros e ensaios. Estes acontecem em um salão com apenas algumas cadeiras em volta para as pessoas de mais idade que compõem o grupo de canto. Quando cheguei ali, já havia um número significativo de pessoas (cerca de 20), entre adultos e crianças. Com trajes do dia a dia, três de suas danças foram mostradas: dois Viras e um Malhão, momento em que fiz algumas tomadas com a máquina filmadora e registros escritos.

Depois, tentei estabelecer alguns contatos para entrevistá-los em outro momento. Contudo, com a finalização do ensaio, já passando das 23h30, todos estavam com pressa de ir embora, pois a noite estava fria, assim não obtive muito sucesso. Busquei também me aproximar do diretor, mas senti que o diálogo seria impossível naquele momento, porque ele atendia a outras pessoas. No final, cheguei à conclusão de que o momento a mim concedido foi uma gentileza, pois tomei conhecimento de que o planejado para aquela noite era apenas ensaiar o repertório musical. No dia seguinte, fiz nova tentativa de contato, porém em vão.

No final do mês de abril, obtive contato com a Federação do Folclore Português, quando fui convidada a conhecer a “XX Feira Rural Portuguesa” (que acontece de 1º a 3 de maio), no Largo Santa Maria Adelaide, em Arcozelo, Vila Nova de Gaia. Nesse evento (assunto abordado no capítulo 2) fui apresentada a integrantes de grupos e pessoas envolvidas com a cultura tradicional portuguesa e fiz minhas primeiras entrevistas, conversando com

integrantes de grupos, ensaiadores e dançantes. Para alguns, esse não foi um momento muito propício, já que tinham que atender as necessidades de seus grupos e logo após as apresentações, retornavam para suas cidades.

Na primeira noite, vários grupos se apresentaram: “Rancho Folclórico de Santa Luzia de Airões-Felgueiras”, “Rancho Folclórico”, entre outros. Nos repertórios apresentados, os Viras e os Malhões se destacaram. Os gêneros mais presentes foram o Vira de Roda, o Malhão Traçado, o Malhão Velho e a Tirana. No domingo, o evento teve que ser cancelado devido ao mal tempo. O que impossibilitou a observação e prováveis entrevistas com os grupos agendados para esse dia.

Na semana seguinte, uma equipe da Federação do Folclore Português se disponibilizou a me acompanhar para conhecer grupos de localidades mais próximas dos contextos históricos desses gêneros. Obtive informações que na região Norte do país estão localizados um número expressivo de grupos que dançam “Viras” e “Malhões”. Essa possibilidade me fez retornar a cidade de Espinho, pois de lá iríamos partir para o norte do país. Assim me encontrei com o presidente da Federação, o senhor Fernando Ferreira e sua esposa, junto com o senhor Francisco Silva. Foram quatro dias de andanças, observações e conversas durante as quais aproveitei para fazer filmagens de cada momento. Assisti a ensaios em: Vila Nova de Gaia, Guimarães/Região do Minho, Sande e Santa Cruz do Douro. A ida a esses lugares me deu uma ideia da distância que separa os grandes centros de Portugal da zona rural, mas principalmente tive a oportunidade de estar com grupos que tem mais proximidade com comunidades que viveram essas danças em séculos passados – época em que elas aconteciam após o trabalho como momento de deleite e prazer vivenciados coletivamente e não apenas como espetáculos.

Minha ida ao Museu Etnográfico de Silgueiros, na cidade de mesmo nome, me oportunizou conversar com o estudioso e pesquisador do folclore português António Lopes Pires sobre a cultura tradicional portuguesa. De retorno à Arcozelo, no dia 11 de maio, tive a oportunidade de entrevistar o representante da Federação, que compartilhou informações sobre: a instituição e seu trabalho junto aos grupos e à sociedade; a formação dos Concelhos, nome dado a uma equipe da Federação responsável por algumas ações desenvolvidas pela instituição (Francisco Duarte Silva, 2015). No seu caso, como integrante da Federação, ele faz parte do concelho de recolha e também do qual avalia os grupos de dança nos eventos de formação (capítulo 2).

De volta, passando pela cidade de Aveiro, tive a oportunidade de entrevistar um dos representantes do concelho de recolhas, que faz parte da comissão que avalia os grupos

quanto às recolhas feitas. Ele explicou o que significa fazer uma recolha e as implicações para os grupos que se recusam a realizar esses processos. A recolha, processo de obter informações e materiais- junto as aldeias, sobre o contexto dessas danças em séculos passados, é um processo que exemplifica como a tradição nas danças portuguesas se mantém (capítulos 2 e 4).

Durante a pesquisa de campo, nos meses de abril e maio de 2015, a visita a outras cidades do Norte do país (Guimarães, Silgueiros, Espinho, Esmoriz, Cinfães, Braga e Vila Nova de Gaia) oportunizou-me acesso a outras fontes. Ao conhecer o acervo bibliográfico sobre as danças tradicionais e populares em Portugal, foi possível perceber que o interesse dos autores em estudá-las partiu de vários campos disciplinares.

Por meio da Federação, também obtive informações sobre os grupos em Lisboa. No início de maio, durante os contatos que tive com o representante da Associação de folclore em Lisboa fiquei sabendo que são poucos os grupos federados, porque muitos não atendem às exigências da Federação (principalmente a de serem criteriosos em suas recolhas). Isso impossibilita que esses grupos estejam ligados a essa instituição.

No mês de maio, ocorreu o “35º Festival de Folclore Cidade de Lisboa”. Esse evento teve a participação de cinco grupos, dos quais apenas um era de Lisboa, o Grupo Etnográfico Danças e Cantares do Minho. Segundo o representante do grupo, somente no início do segundo semestre, os grupos residentes em Lisboa se reúnem para apresentações nos eventos.

### **Quadro 03 - Eventos em Lisboa no mês de Maio**

<b>Região</b>	<b>Localidade</b>	<b>Grupo</b>
Beira Alta	Seia	Rancho Folclórico Os Pastores de São Romão
Algarve	Faro	Grupo Folclórico de Faro
Beira Litoral	Mourica do Vouga	Grupo Folclórico da Região do Vouga
Alta Estremadura	Batalha	Rancho Folclórico Rosas do Lena
Ribatejo	Santarém	Rancho Folclórico do Bairro de Santarém
Minho	Lisboa	Grupo Etnográfico Danças e Cantares do Minho

Fonte: *site* do Grupo Etnográfico danças e cantares do Minho.

Na transcrição das entrevistas, respeitei a identidade dos interlocutores, citando o mês e ano dos encontros, assim como mantive a forma como se expressam verbalmente.

O texto desta tese está organizado em cinco capítulos e as reflexões finais, considerando a introdução. Neles são apresentados os registros etnográficos, as análises teóricas pautadas nos levantamentos dos dados e a descrição de movimentos e gestuais das

coreografias dos grupos observados.

No segundo capítulo, início com uma descrição sucinta da Dança Portuguesa a partir de croquis com desenhos da estrutura coreográfica, apresentando uma panorâmica dessa dança. Em seguida, destaco aspectos históricos e socioculturais da Dança Portuguesa no Maranhão, com o propósito de compreender como essa dança aqui chegou, como os grupos se constituíram e como foram se transformando ao longo do tempo.

Na busca de fatos que subsidiassem a pesquisa sobre as primeiras informações da presença da Dança Portuguesa no Maranhão, encontrei em “Etnias e Culturas no Brasil”, de Manuel Diegues Junior, uma síntese da formação humana, social e cultural da nossa gente, na qual chamaram a minha atenção as características da formação da cultura brasileira descritas a partir da inserção do povo português. Segundo o autor, historicamente, o português, por meio da expansão para o novo mundo, se intercomunicou culturalmente e, indo mais além, desenvolveu um trabalho de inter-relação, de modo que, no Brasil, ocorreu um intercâmbio no qual os valores de uma região foram levados à outra. Para Diegues (1977), na época do descobrimento, povos vindos de várias províncias portuguesas contribuíram para a formação da população brasileira. Depois, no século XVIII, ocorreu um novo formato de migração, denominado de “casais”, em que famílias vindas dos Açores ou da Madeira se localizaram na Amazônia e no Extremo Sul com o propósito de assegurar as fronteiras.

O autor destaca que a maioria dessas pessoas era formada por homens do povo, dedicados às atividades agrícolas: lavradores, camponeses e colonos, denominados pelos próprios portugueses de “gente miúda”. É desses homens que se constituiu a influência da transculturação no Brasil, de origem lusitana, mesclada ao indígena e ao africano. Do português, ficaram a língua, os tipos de habitação, os trajes, a formação de povoados e vilas, os meios de transporte, a culinária e o mobiliário; assim como a religião, a arte, a vida familiar e o espírito tradicionalista. De base essencialmente lusitana, temos o folclore brasileiro com seus contos, adivinhas, estórias, romanceiros, danças dramáticas, mamulengos, festejos de natal, de Ano-Bom ou de Reis, festas de São João, lendas, crenças, tradições e cantigas.

Entretanto, em minha investigação, constatei a partir dos documentos pesquisados (livros, jornais, monografias e teses) que há uma ausência de referenciais sobre as manifestações culturais portuguesas e, conseqüentemente, sobre a Dança Portuguesa no Maranhão. Entre os raros documentos bibliográficos que de fato apresentam informações que subsidiariam esta pesquisa, tive acesso ao livro da historiadora Antonia da Silva Mota (2012) “As famílias principais – redes de poder no Maranhão colonial”, que resultou de sua pesquisa

de doutorado, no qual ela estudou as famílias que encabeçaram o processo de colonização no Maranhão. Embora a autora trate das famílias portuguesas, o seu olhar está direcionado aos aspectos históricos, políticos e econômicos, ficando para o meu interesse uma lacuna sobre os dados culturais que buscava encontrar. Por meio das informações que obtive sobre as famílias tradicionais portuguesas que vieram para o Maranhão orientei a minha investigação sobre como as gerações atuais mantêm resquícios dessa cultura.

Outro aspecto abordado nesse segundo capítulo foi a discussão sobre a Dança Portuguesa do Maranhão inserida no contexto da cultura popular maranhense nos dias atuais. Assim, abrindo mão da frequente discussão da cultura popular e suas tensões, preferi abordar o contexto atual a partir do patrimônio imaterial e das novas possibilidades de transitar pela cultura popular na contemporaneidade. Essas abordagens levaram-me a buscar autores como Rocha (2009) e Cruz (2008).

No terceiro capítulo, com o propósito de ter maior propriedade para analisar as Danças Portuguesas no contexto de Portugal, a partir do Vira e do Malhão, apresento a investigação que realizei durante o doutorado-sanduíche com o propósito de conhecer essas danças de perto. Essa investigação me oportunizou acesso aos aspectos socioculturais, histórico e político das danças “de lá”, com vistas a encontrar aproximações com as realidades “de cá”. Também apresento uma descrição da Federação do Folclore Português como instituição que administra os grupos de danças tradicionais de Portugal. Para fundamentar as questões, respaldei-me nos seguintes teóricos: Tomaz Ribas (1983), Margarida Moura Fernandes (2000), António Lopes (2011), Thierry Fernandes Parente (2008), Pedro Homem de Mello (1962) e Daniela Labandeiro (2007), assim como outros que optaram por conhecer a Dança Portuguesa priorizando de forma específica elementos de seus contextos.

No quarto capítulo, configura-se a análise das danças “de cá” e as danças “de lá”. Para melhor perceber e entender as influências das danças de Portugal a partir do Vira e do Malhão sobre as Danças Portuguesas do Maranhão, fiz uma descrição dessas danças a partir dos seguintes parâmetros: tempo, espaço e gestuais. Para estabelecer o critério de análise, optei pelo estudo sistematizado das danças tradicionais portuguesas elaborado por Fernandes (2000). Dentro dos critérios adotados, destaquei, em um estudo comparativo, os aspectos de maior aproximação e aqueles que se distanciam nas danças de Portugal e a que temos no Maranhão. Também busquei encontrar essas similaridades nos aspectos da musicalidade e das indumentárias.

Com o intuito de compreender como a corporeidade dos brincantes é trabalhada em seus grupos e entender como as formas de pertencimentos se revelam a partir da construção

de suas identidades e do processo de criação dessas danças, no quinto capítulo, detive-me às vozes dos interlocutores e às orientações dos teóricos sobre os entendimentos que apresentam acerca de corporeidade, brincante e juventude. Além disso, também é discutida a relação dessa dança com os festejos juninos no Maranhão, momento em que as formas de pertencimento se mostram. Dentre os teóricos abordados, destaco Christine Detrès (2002), Klauss Vianna (2000), Ferraccini (2006), Huizinga (2007), Pais (2004) e Hall (2003).

Nas “Reflexões Finais”, quinto capítulo, apresento respostas referentes aos questionamentos construídos no estudo como: a inserção da dança portuguesa no Maranhão a partir do sentimento de pertencimento. As realidades apresentadas a partir dos contextos de cá e de lá. A abordagem da tradição no contexto das duas realidades; e aspectos cênicos/técnicos. Em suma, discuto os dados encontrados sobre a Dança Portuguesa do Maranhão.

- **CAPÍTULO 2**

---

**A DANÇA PORTUGUESA DE CÁ – Maranhão:**

narrativas de ontem e de hoje

As Danças Portuguesas são uma manifestação popular de “raízes europeias” que se inserem no contexto das tradições populares brasileiras. Elas são constituídas por integrantes e/ou descendentes de famílias portuguesas que vivem no Brasil, onde essas danças estão presentes de modo mais significativo nas regiões Sul (nos estados de Santa Catarina e Paraná), Sudeste (em São Paulo) e, em menor número, na Região Nordeste (nos estados do Piauí, Ceará e Maranhão).

Estudar especificamente a manifestação da Dança Portuguesa no estado do Maranhão foi uma escolha que se deve ao fato de esse estado ser minha terra natal, onde tive meus primeiros aprendizados de mundo em contextos festivos, embalada por diversas sonoridades e visualidades características das manifestações populares maranhenses.

## **2.1 Descrição geral e sucinta da Dança Portuguesa do Maranhão**

A Dança Portuguesa do Maranhão é uma manifestação cênica de rua que se apresenta no período das festas juninas nos arraiais das cidades, nos espaços das comunidades (como praças), nos pátios de igreja, em frente às casas de particulares e em outros lugares, quando convidados ou contratados. Hoje, no estado, ela é uma expressão cultural que representa comunidades de bairros da periferia de São Luís e de municípios de sua região metropolitana – Paço do Lumiar, Raposa e São José de Ribamar –, assim como de cidades da Baixada Maranhense.

Para seus integrantes, que se denominam brincantes, a dança é entendida como uma brincadeira, pois é um momento de encontro no qual brincam, constroem laços de amizade e compartilham dificuldades e facilidades durante os processos de criação. O termo brincante (abordado em mais detalhes no capítulo 03), pode, por um lado, ser entendido em seu sentido que denota a dimensão lúdica dos folguedos realizados em função das festas juninas no Maranhão. O que em linhas gerais está relacionado ao ato de brincar.

Essa expressão cultural é marcada por uma temática, que define um repertório musical entremeado de mixagens com seleções de músicas tradicionais de Portugal e outros gêneros. Além disso, ela é caracterizada por seu figurino exuberante, com plumas e paetês, capas e longas botas em veludo, apresentando uma estética que difere do contexto das demais manifestações, dando aos seus brincantes uma postura de altivez e elegância fruto também da postura e da expressão corporal assumidas durante a execução da dança.

Na constituição da Dança Portuguesa do Maranhão há elementos de outras expressões culturais, como a quadrilha, de onde provêm algumas formações espaciais e coreográficas



dançadas individualmente e em conjunto. O que também pode ser visto em outras expressões culturais maranhenses como o “Cacuriá”, o “Caroço” e a dança do “Boiadeiro”. Como também utilizam elementos do Vira e do Malhão de Portugal<sup>10</sup>, a exemplo da postura dos braços, das formações circulares e do emprego dos giros.

O uso sistemático de pesquisas realizadas na Internet, espaço virtual e global de informações, alimenta nos grupos não somente os processos de criação de suas danças, como também a produção dos espetáculos. Tais pesquisas dão suporte para montagem do repertório musical, das coreografias e dos figurinos e adereços que serão utilizados a cada ano.

A construção coreográfica que define as Danças Portuguesas do Maranhão apresenta algumas estruturas comuns e outras que diferem entre si. Quanto às que são comuns, destaco a presença de um texto de apresentação da temática que é lido, com música ao fundo, na abertura do espetáculo para o público. Todos os grupos apresentam essa leitura, mesmo que o momento de sua realização possa diferir entre os grupos. Em alguns, esse texto é apresentado na abertura da dança aos modos de um prólogo, que, segundo Pavis (1999), é o momento no qual o narrador em *off*<sup>11</sup> anuncia a temática a ser apresentada. Outros grupos trazem esse texto no meio da apresentação. Geralmente, os temas anunciados dentro da brincadeira referem-se a questões sociais, religiosas e educativas.

A seguir, apresento dois exemplos desses textos, que são criados pelos próprios integrantes dos grupos, que neles aproveitam para descrever os sentimentos da própria comunidade:

#### Texto 1

Com o tema “São Luís do Maranhão, a tua cultura me encanta”, venho através do figurino homenagear o universo folclórico, o Bumba meu boi, o Cacuriá e a Quadrilha. E assim, para vocês e admiradores, trazemos o espetáculo de coreografias executado por excelentes dançarinos. É pra vocês, São Luís! (Fonte: Tânia Cristina - Registro Pessoal).

#### Texto 2

W Cultural de dança portuguesa, som de cultura lusitana.  
Nós somos o que somos, Esplendor de Miranda.  
(Fonte: Tânia Cristina - Registro Pessoal).

Outra estrutura comum entre os grupos é o repertório musical que se faz presente em toda a execução da dança, mesmo que nem sempre as temáticas das músicas sejam contempladas nas coreografias. Esse é um aspecto em que se diferenciam das danças de

<sup>10</sup>Em Portugal o repertório de danças tradicionais populares é variado. Entre essas danças, temos: o Fandango, a Chacota, os Viras, os Malhões e a Ciranda, entre outras.

<sup>11</sup>Diante dos vários tipos de narradores apresentados por Pavis (2005, p.258), o narrador em *off*, que aqui mais se aproxima do contexto, refere-se àquele que faz comentário ou descrição manifestada à margem da ação.

Portugal, a exemplo do Vira e o Malhão: a relação que estabelecem entre a música e o movimento/gesto realizado pelos seus integrantes.

As formações elaboradas no espaço são outro aspecto comum apresentado pelas brincadeiras. Nos grupos pesquisados, durante as observações, percebi que se destacam as formas retilíneas (Imagem 06), trabalhadas individualmente, em pares, trios ou quartetos. Ao contrário das formações circulares características das danças tradicionais de Portugal, como o Malhão.

#### **Imagem 06 - Grupo “Esplendor de Miranda” na quadra da Comunidade do Coroadinho**



Fonte: Tânia Cristina –Registro Pessoal, 2014.

Os grupos, ao iniciarem suas apresentações, entram em cena caminhando enfileirados, geralmente conduzidos por uma criança que traz o estandarte que simboliza o próprio grupo – o que não ocorreu no grupo ilustrado na imagem 06. É comum em todos eles haver o nome do grupo e seu logotipo nesse estandarte. Os brincantes se alinham em filas duplas, dispendo-se no espaço, voltados de frente para o público, com uma postura física de altivez e exuberância com a qual aguardam o início da dança que é definido por uma voz em *off* que narra o texto de apresentação da temática e da brincadeira acompanhado de uma música mixada.

Após esse momento, dá-se o início da coreografia com movimentações e gestos corporais, acompanhados de adereços que compõem a cena. As mulheres trazem nas mãos leques, lenços ou castanholas e os homens utilizam bastões em formato de bengalas.

Coreograficamente, as danças se desenvolvem a partir de andamentos que alternam movimentos lentos e sequências de movimentos rápidos. Nas coreografias, são incluídos saltos e giros em torno do próprio corpo ou em torno do outro brincante. Há também deslocamentos no espaço realizados a partir do jogo cênico em duplas, trios ou quartetos,

ocupando várias posições. Uma dessas formações pode ser vista na imagem abaixo (a descrição e análise dessas formações será apresentada no capítulo 04):

**Imagem 07 - Grupo “Esplendor de Miranda” – apresentação na Quadra do Bairro**



Fonte: Tânia Cristina – Registro Pessoal, 2014.

**Imagem 08 - Grupo “Esplendor de Miranda” – Ensaio na quadra**



Fonte: Tânia Cristina- Acervo Pessoal, 2014.

A mudança da estrutura coreográfica entre os pares acontece seguindo o constante ritmo da música que é eletronicamente mixada. O repertório musical apresentado é gravado e inclui diversos gêneros (romântico, *pop*, clássico, *pop* francês, sertanejo, circense, portuguesa contemporânea e *zouk*, entre outros). É comum a todos os grupos, a presença de músicas mixadas com um texto elaborado por eles, inserido na mudança das músicas durante o espetáculo.

A relação texto-música faz parte da estrutura cênica das danças. Na maioria das vezes, a passagem de uma música para outra altera a posição dos brincantes no espaço. A cada interferência da mixagem, são feitas mudanças na dinâmica da dança que alteram suas formas e também o seu ritmo.

A postura corporal que prevalece durante toda a dança envolve os braços abertos e semiflexionados erguidos acima da cabeça, exibindo o peitoral. Essa é uma postura que caracteriza a presença dos rapazes em cena. Entre as mulheres, a postura dos braços se diversifica: ora utilizam as mãos na cintura, ora obedecem à mesma postura dos rapazes, ao fazerem uso dos lenços ou leques. O conjunto dos brincantes apresenta a cabeça sempre erguida, o que acentua um olhar em direção à linha do horizonte.

Para o encerramento das apresentações, na maioria das vezes, o grupo assume a postura inicial, estática. Com a finalização da música, o grupo reverencia a plateia e se retira. Com um repertório de oito coreografias, que varia de grupo para grupo, o tempo de duração das apresentações é geralmente de trinta a quarenta e cinco minutos.

Os integrantes dos grupos pesquisados são crianças, jovens e adultos em um número que varia entre 24 e 40 brincantes. Os grupos, em sua maioria, são constituídos com a seguinte estrutura:

- Brincantes;
- Presidente ou Coordenador geral;
- Coreógrafo/ensaiador/ “botador de passos<sup>12</sup>”;
  - Assistente de cena;
  - Tesoureiro;
  - Costureira;
  - Figurinista; e

---

<sup>12</sup>Este é um termo “êmico” adotado pela maioria dos grupos de Dança Portuguesa do Maranhão será o que também adotaremos nesta pesquisa, pois, como explica Hartmann (2011), é coerente privilegiar os termos empregados pelos próprios sujeitos, o que pode ser denominado de “etnogênero”.

- Pesquisador de música.

A forma como essa estrutura é operacionalizada se altera de grupo para grupo (cujas especificidades serão abordadas no capítulo 04). Nos grupos aqui estudados, “Esplendor de Miranda” e “Tradição de Portugal”, durante o ano da pesquisa, 2013, foram observadas algumas distinções. A primeira, em relação à presença do coreógrafo. No primeiro grupo, há dois coreógrafos, que se caracterizam por criarem seus próprios percursos de trabalho (questão tratada no capítulo 3).

Foram também observadas diferenças no que diz respeito ao uso do trabalho de uma costureira: o primeiro grupo, no ano da pesquisa, adotou um processo de confecção compartilhado com os integrantes, ou seja, a nova roupa foi cortada a partir do desmanche da roupa antiga e costurada pelos próprios brincantes; já o segundo grupo contratou uma costureira que fez todas as roupas. O papel do tesoureiro, no primeiro grupo, é responsabilidade de um integrante da comunidade; no segundo, essa função fica a cargo de um integrante da família do coordenador da brincadeira.

Já em relação às outras funções da organização dos grupos foram observadas algumas semelhanças. O sapateiro, profissional a quem cabe a função de confeccionar as botas, foi escolhido pelos dois grupos na própria comunidade. O figurinista/estilista, que é aquele que pensa e desenha as roupas e os adereços, e os responsáveis pela seleção das músicas foram escolhidos dentro dos próprios grupos.

Grande parte das equipes vive na própria comunidade, está inserida nela. No cotidiano, são donas e donos de casa, trabalhadores do comércio formal e informal, havendo inclusive entre os integrantes a presença de jovens ligados a grupos de gangues. Nesse sentido, cabe explicar que estar no território de comunidades de bairros de periferia é ter a chance de conhecer de perto aquilo que fora deles vemos apenas em jornais e noticiários de rádio e TV, levando-nos a construir um imaginário social desse contexto.

No campo de pesquisa, tomei conhecimento da existência de vários tipos de gangues, as “galeras”, como também são chamadas, que se identificam como gangues de pichadores, gangues de torcida de futebol e gangues de tráfico de drogas, dentre outras, em uma gama extensa de classificações. O que está em questão é o transitar desses jovens nesses contextos. Segundo Glória Diógenes (2003), socióloga, professora e pesquisadora das galeras juvenis, esses grupos “carregam os territórios através de seus corpos em movimento” (2003, p.23). Territórios que são traduzidos em seus comportamentos, quando expressam seus gostos musicais, suas danças preferidas, suas festas e seu modo de chegar nas “minas”. Essas

expressões de identidade mostram que há “toda uma ginga” ao buscarem mostrar sua autonomia.

Para os responsáveis pela brincadeira, inserir no grupo jovens com esse perfil atende ao próprio objetivo da brincadeira, pois acreditam ser possível, por meio do convívio com a dança, mostrar caminhos opostos à realidade em que eles vivem. Nesse sentido, Michel Serres, historiador francês do século XX, mostra por onde seguir ao declarar que “falta pensar a mistura, falta pensar o amolecimento, o nivelamento, o golpe de plana, a eliminação da dureza e da suavidade. Teremos que escrever sobre as misturas e as filtragens” (SERRES, 2001, p.113). Desse modo, é necessário saber lidar com as diferenças, valorizando o lado sensível dos sujeitos.

Estar entre os integrantes do grupo me fez perceber que os vínculos existentes, que inicialmente pareciam não existir, são muito fortes. Há sempre uma rede de relações que os une: alguém é primo de alguém, que é pai de fulana, que é casada com sicrano; relações essas que tocam diretamente os brincantes na Dança Portuguesa do Maranhão, quando lá se conhecem e constroem esses laços.

Na busca de entender o sentido dado a “comunidade”, nas pesquisas de Marcia Pompeo Nogueira<sup>13</sup>, pesquisadora de Teatro em Comunidades, encontrei caminhos que me fizeram ver que esses sentidos são diversos: indo do consenso entre membros às formas de pertencimento e aos espaços específicos onde adquirem experiências de vida, entre outros (BAUMAN e COHEN *apud* NOGUEIRA, 2008). Para Cohen, a comunidade tem sentidos que divergem de pessoa para pessoa, sentidos que, em minha compreensão, se aproximam das realidades das pessoas com quem estive.

## **2.2 A presença da Dança Portuguesa no estado do Maranhão**

Ao procurar caminhos que me levassem a informações sobre a chegada da Dança Portuguesa no Maranhão, encontrei referências a sobrenomes como Belfort, Gomes de Sousa, Vieira da Silva e Raposo, de famílias que viveram no estado e de algumas que ainda se encontram em seu território. Essas, entre tantas outras, são exemplos de famílias portuguesas que inicialmente possuíam propriedades em terras maranhenses, localizadas em especial na zona rural, e que mais tarde se instalaram na capital do estado (MOTA, 2012).

---

<sup>13</sup>Professora da UDESC, doutora em drama, estudiosa e pesquisadora de Teatro em Comunidades. Texto “A opção pelo teatro em comunidades: alternativas de pesquisa” (2008, pp.127-135).

Deduzi, então, que essas famílias oriundas de Portugal traziam na memória e no corpo os costumes e a tradição de sua terra natal. Apoiada nessa dedução, tentei me encontrar em São Luís com algumas delas, dentre elas os Vieira da Silva, mas não foi possível contato com seus membros, pois não estavam na cidade. Logo, deduzi que por esse percurso não iria obter grandes avanços.

Quando encontrei pessoas com laços de parentesco com famílias portuguesas, dei-me conta que as informações colhidas sobre a Dança Portuguesa no Maranhão resultavam do exercício da memória. Catroga (2001) enfatiza que a memória individual é formada pela tensão de várias memórias (pessoais, familiares e grupais). Segundo ele, precisamos colocar no presente o que está no passado, pois exercitar a aproximação do tempo afirma a importância do recordar, fazendo desse ato uma operação de resgate que valoriza a memória projetiva. Nesse sentido, para os colaboradores da pesquisa, esse recordar resultou não só em lembranças de um passado que lhes remetia a seus antepassados em Portugal, mas que lhes suscitou o desejo de viver suas expressões culturais no período da década de 1960.

Entre as décadas de 1960 e 1970, era frequente a presença de portugueses e seus descendentes nas ruas de São Luís, em locais públicos e em suas residências, muitas localizadas no centro histórico da cidade. Eles também participaram da expansão e do fortalecimento do comércio do município, a exemplo da primeira rede de supermercados da capital, chamada “Lusitana”, que mais tarde se espalhou pelo Maranhão.

Cabe lembrar que naquela época residir no Centro Histórico era privilégio de famílias de posses – atualmente, diversos prédios históricos passaram a abrigar instituições públicas do estado e do município. O poder econômico das famílias era muito bem caracterizado pelo conjunto arquitetônico de prédios e casarões que apresenta fachadas revestidas de azulejos (Imagem 09), como também pelos costumes e pelo mobiliário, ainda hoje preservados nos museus da cidade.

### Imagem 09 - Prédios com fachadas azulejares - Centro Histórico de São Luís.



Fonte: Kamaleão. Link: [kamaleao.com/saoluis/3097/fotos-e-imagens-antigas-de-sao-luis-do-Maranhao](http://kamaleao.com/saoluis/3097/fotos-e-imagens-antigas-de-sao-luis-do-Maranhao). Acesso em: 2013

A história da Dança Portuguesa do Maranhão está dividida em dois momentos: o primeiro vai da década de 1960 a 1970, quando famílias portuguesas e seus descendentes faziam parte do cotidiano da população maranhense inseridos no contexto cultural da cidade; o momento seguinte, na década de 1980, quando essas mesmas famílias já não se fazem tão presentes nesses contextos e outros sujeitos entram em cena, maranhenses de nascimento atuantes nos bairros da periferia de São Luís. A partir de então, esses sujeitos tornaram-se os principais representantes da expressão cultural em estudo<sup>14</sup>. Cabe esclarecer que muitas dessas pessoas saíram de suas terras no interior do estado devido à falta de recursos e empregos, vindo para a capital buscando reconstruir suas vidas.

Para encontrar pessoas próximas às famílias portuguesas que ajudassem a obter informações sobre o período compreendido entre as décadas de 1960 e 1970, adotei o caminho da informação boca a boca. Assim, cheguei ao primeiro interlocutor: Tácito Borralho, 66 anos, professor universitário, que possui descendência portuguesa. Já a segunda indicação veio da Casa de Blocos da FUNC (Fundação de Cultura do Município de São Luís): Marcio Almeida, 48 anos, na época, integrante do primeiro grupo de Dança Portuguesa de São Luís, hoje não mais existente.

---

<sup>14</sup> Cabe ressaltar que no Maranhão outras danças de descendências portuguesas também estão presente no contexto cultural, como exemplo “O Pela Porco (Pela)”, “O Cordão” e “A Roda de São Gonçalo”.



A escolha pelos dois interlocutores foi motivada pela proximidade que apresentam com famílias portuguesas e por suas lembranças com seus familiares com essa dança, o que me oportunizou informações significativas. Além disso, os contextos nos quais se inserem fez com que as informações muitas vezes se cruzassem, ora se complementando, ora se distanciando. Desse modo, pude perceber formas muito particulares de cada um expressar suas relações familiares com a Dança Portuguesa.

Na fase seguinte, da década de 1980 aos dias atuais, quando já se percebe uma diminuição da influência de famílias portuguesas proeminentes, os relatos partiram de várias vozes, quero dizer, de informantes de contextos diversificados. Tratando-se de uma dança de comunidade, os relatos se apoiaram na memória pessoal e coletiva, buscando a afirmação de identidades a partir da valorização da história de cada um. Isso ocorreu por meio do contato que tive com as associações que representam a Dança Portuguesa no Maranhão, as quais me possibilitaram contato com os integrantes e representantes dos grupos.

A entrevista realizada com o professor doutor Tácito Freire Borralho ocorreu em seu local de trabalho, na Universidade Federal do Maranhão (entrevista concedida em novembro de 2014, em São Luís/MA). Na tentativa de fugir de uma entrevista formal, optei por uma conversa guiada, ou seja, eu apenas defini os tópicos a serem abordados durante a interação. Ao iniciar a conversa, expliquei o que pretendia e ele começou a fazer o exercício de memória para contar seu envolvimento com essa dança.

Em meio à conversa, ele optou por falar de seus familiares. Contou que sua família, ao chegar ao Maranhão, se instalou em Icatu no Munim, município do interior do estado, mas nasceu em Primeira Cruz - Ma. Enfatizou que Borralho era o nome de seu pai, descendente de uma família portuguesa que veio para o Brasil há muito tempo. Seu pai nasceu em Axixá e era filho do seu Manuel. Ao mencionar seu avô, afirmou que ele era neto de um português.

Como se estivesse visualizando um filme, contou que seu avô veio de Portugal com outras famílias, mas antes de chegar a terras maranhenses, passou por outros estados do Brasil. Somente depois, seu núcleo familiar se instalou na cidade de Icatu, no Maranhão. Passeando em terras maranhenses, em Axixá, seu Manuel, seu bisavô, conheceu a senhora Margarida Rosa Moura, formando uma família.

Ao falar de si, Tácito descreveu seu envolvimento com a cultura de onde viveu seu pai, a cidade de Axixá, que para ele apresentava semelhanças com suas raízes, com brincadeiras cuja musicalidade apresentava características das músicas portuguesas:

[...] (ele pensa em voz alta) o pela, (e se anima a descrever) o pela-porco é um tipo de manifestação popular portuguesa que existe até hoje. Mas o pela-porco é muito presente com o nome de Lelê. Tanto em São Simão do Rosário, como em Centro Grande, em Axixá. E a gente tinha aquelas histórias de achar que a musicalidade era bem diferente do boi, bem diferente do baião, da quadrilha, diferente do frevo, da marcha, diferente de tudo, do samba, e era uma música que saía muito no ouvido da gente. Quando eu era criança, ouvia algumas vezes. Aí fui me informando, imitando ‘ah, isso é uma coisa...’ Mas, ninguém sabia lá que era de Portugal que veio. (Borrvalho, entrevista, junho, 2014).

Nesse momento, ele exemplifica pela musicalidade o hibridismo existente nas danças citadas e que estão presentes entre nós. Segundo ele, as brincadeiras (ainda no interior) eram muito próximas da musicalidade portuguesa descrita a partir do chamado “pela”. Além disso, ele afirma que, mesmo convivendo em terras brasileiras, teve toda sua educação pautada nos costumes lusitanos, o que considera um bom motivo para seu envolvimento com a Dança Portuguesa.

Ao fazer menção à sua aproximação com a Dança Portuguesa, narrou que, com a vinda da sua família para a capital, seu pai foi trabalhar na Praia Grande, nessa época, uma área de comércio português. Ao se reconhecer como filho de família portuguesa, se sentiu representado pela própria dança. Esse fato evidencia que as identidades são consequências de construções sociais, como explica Stuart Hall:

A identidade [...] preenche o espaço entre o “interior” e o “exterior” – entre o mundo pessoal e o mundo público. O fato de que projetamos a “nós próprios” nessas identidades culturais, ao mesmo tempo que internalizamos seus significados e valores, tornando-os “parte de nós”, contribui para alinhar nossos sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupamos no mundo social e cultural. A identidade então, costura (ou, para usar uma metáfora médica, “sutura”) o sujeito à estrutura. Estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e previsíveis. (HALL, 2000, pp.11-12).

Essa interação, que se dá paulatinamente, ocorre inicialmente de dentro para fora e é uma necessidade inerente ao próprio ser humano, que para viver em sociedade necessita de identificações. Assim, estar inserido em um contexto familiar possibilita que o sujeito exteriorize suas identidades culturais e tenha a oportunidade de mediar sentimentos subjetivos com os contextos nos quais habita. Essa relação de aproximação do sujeito com o contexto pode ser aqui exemplificada pela identificação do interlocutor que, pertencente a uma comunidade de famílias portuguesas ou de descendência portuguesa, atribui a esse

pertencimento o seu interesse pela roupa, pela música e pela Dança Portuguesa de suas origens.

Borrvalho mencionou que a convivência com os portugueses e o fato de ter sobrenome ligado a Portugal foram motivos que o incentivaram a associar-se ao clube “Grêmio Recreativo Líteo Português<sup>15</sup>”. Segundo ele, na década de 1960, era importante ser maçom ou sócio dos clubes da cidade (Líteo, Jaguarema e Casino Maranhense) ou, para os de menor posse, do Clube dos Sargentos. Diante dessa realidade, seu pai se associou ao Líteo e a outros clubes.

Essas instituições eram reconhecidas como um patrimônio para aqueles que a elas se associavam, pois quase sempre ser sócio de um clube funcionava como referência que dava respaldo para sentimentos de pertencimento, como também influenciava a construção de identidades (MAFFESOLI, 2010; HALL, 2000). Para os descendentes de portugueses, estar ligado, de alguma maneira, a essas instituições traduzia uma necessidade de identificação e pertencimento, que procurava reafirmar os laços de identidade, quer por afinidades familiares, quer por nacionalidade, com vistas a uma afirmação dos sujeitos.

Pensar a necessidade dessas relações me remeteu ao texto de Carina Oliveira Cerqueira<sup>16</sup>, “O *Português* na anedota brasileira: o outro somos nós – uma análise intercultural”, um recorte de sua tese de doutoramento<sup>17</sup>, no qual ela faz uma reflexão sobre a representação portuguesa no Brasil a partir de anedotas contemporâneas. Para isso, a autora discute a questão da identidade cultural. Segundo ela, mesmo reconhecendo as relações históricas entre os dois países e, hoje, os laços de aproximação entre eles, os estereótipos presentes nas anedotas levam a uma desvalorização do que se entende por “ser português”. A partir dessa análise, ela enfatiza a necessidade que os sujeitos possuem de reafirmação de suas identidades por meio de sua relação com o “outro” em movimentos de afirmação ou negação.

Ao viver suas experiências e se referir à educação regida pelos costumes portugueses que recebeu de sua família, Borrvalho conta que a sua primeira vivência com a Dança Portuguesa foi na década de 1960, como aluno do Colégio Ateneu Teixeira Mendes, quando cursava a antiga quarta série do ginásio. Ele relata que essa primeira vivência lhe foi proporcionada por meio de um convite:

---

<sup>15</sup>O referido clube era uma associação sem fins lucrativos com sede administrativa localizada no Centro da cidade, na rua do Sol, e sede campestre localizada no bairro do Anil. Tinha como responsáveis um grupo de portugueses.

<sup>16</sup>Aluna do Centro de Estudos Interculturais/Instituto Politécnico do Porto-Portugal. Seu texto está inserido no livro “Entre Margens e Centros: textos e práticas das novas Interculturais”, de Clara Sarmiento (coordenadora). Porto: Edições Afrontamento, 2013.

<sup>17</sup>“A representação de Portugueses e Portuguesas nas Anedotas Brasileiras – um caso de tradução cultural”.

A Vilma, uma colega de turma, *tava* precisando de alguém que tivesse a cara de português, e português moreno, do Minho, do Douro, seja lá da onde que fosse. Aí, acharam que eu era, como eu não era gordo, era uma pessoa esbelta, era fofinho só, mas era esbelto. Aí, acharam: “Ah, esse é o tipo exato”. Aí, falaram: “Você tem ascendência portuguesa?” Com preto e índio muito presente, mas tenho alguma coisa. “Gosta de Dança Portuguesa?” Eu disse que sim. (Borrvalho, entrevista, novembro 2014).

A identificação feita a partir de características físicas – “a cara de português” – me remete à busca da representação do povo português a partir de um discurso construído, uma vez que, na memória do maranhense, a presença do português foi muito forte, afinal foram eles os colonizadores dessas terras. A longa permanência na região fez com que os portugueses se sentissem donos das terras por muito tempo. Tempo suficiente para que eles ficassem no imaginário das pessoas. Isso pode justificar a identificação de características físicas como definição de uma identidade portuguesa, mesmo quando elas não se mostram muito definidas.

Para Borrvalho, todo o empenho em mostrar a Dança Portuguesa dançada com características tão próximas àquelas de Portugal se deveu ao fato de que realizariam uma apresentação para um grupo que chegaria desse país e estaria nos espaços do clube Lítero em São Luís. Para isso, ele informou que ensaiou as seguintes danças: o Malhão e o Vira<sup>18</sup>:

Formamos quatro duplas, quatro casais e ensaiamos o Malhão, (canta um trecho: Ah, malhão, malhão, malhão, ...). Perguntei, quem ensaiou com vocês, eih? Quem ensaiou conosco foi uma pessoa que tocava sanfona. Um senhor lá que não sabia o nome, gordinho. Ele era português e morava aqui, mas que morava há menos tempo que os portugueses tradicionais, desculpa, que os mais antigos que aqui vieram. Mas, na verdade, este cara ensaiou as músicas e as danças conosco. E era o Malhão e a gente também aprendeu a cantar “menina vamos o vira, que o vira é coisa boa...”. E alguma coisa como Caninha Verde, só se cantou, não se dançou. Bom, esta é minha experiência com Dança Portuguesa (Borrvalho, entrevista, junho, 2014).

Segundo ele, a experiência que lhe foi oportunizada no ambiente familiar a partir das brincadeiras, das músicas e dos próprios costumes incutidos pela família lhe favoreceu o domínio das danças propostas na escola. Ele também contou que na apresentação tinha um homem que tocava acordeão vestido com roupas portuguesas originais para se apresentarem para os associados do clube Lítero (Borrvalho, entrevista, 2014).

---

<sup>18</sup>Em terras portuguesas, assim como no Brasil, há uma riqueza de danças que compõem suas manifestações tradicionais populares, a exemplo dos Viras, dos Malhões (estas são compostas de suas variáveis), do Fandango, da Ciranda e da Chacota, entre outras danças.

O encontro com o segundo entrevistado, Marcio Henrique Almeida, 48 anos, nascido em São Luís em 1968, aconteceu em outro momento, em um final de semana, na sua residência no Bairro do Itapiracó em São Luís (entrevista realizada em dezembro de 2013). Ao lhe perguntar sobre sua relação com a Dança Portuguesa, ele respondeu que tinha laços mais distantes com as famílias portuguesas, pois era apenas um afilhado, um parente distante. Segundo Mota (2012), essa pode ser considerada uma relação ritual, de compadrio cerimonial, resultando em uma parentela, expressão comum encontrada no seu estudo sobre famílias portuguesas no Maranhão no período colonial.

Marcio Almeida argumentou que nem por isso se sentia distante do convívio familiar, já que alguns de seus familiares viviam em São Luís. Para ele, a Dança Portuguesa no Maranhão aconteceu por influência de sua tia, o que o levou a ser integrante de um dos primeiros grupos de Dança Portuguesa do Maranhão quando tinha apenas 09 anos de idade.

[...] na verdade é no Ateneu que começa essa história de Dança Portuguesa oficialmente. Pelo menos nos registros que a gente tem em São Luís. Essa coisa da brincadeira dentro do São João de um colégio. (Marcio Almeida, entrevista, dezembro, 2013).

Em sua entrevista, Marcio Almeida também contou que, na década de 1970, suas primas Lilia Leitão e Liliane Leitão, então alunas do colégio Ateneu Teixeira Mendes, foram chamadas com sua turma para participarem dos festejos juninos. O convite para apresentar uma Dança Portuguesa fora realizado por professoras que também tinham relações com familiares portugueses.

Segundo Borralho e Almeida, nas décadas de 1960 e 1970, no colégio Ateneu Teixeira Mendes, localizado na avenida Silva Maia, e no Colégio “Henrique de la Roque”, na rua do Passeio, a Dança Portuguesa era conduzida pelas professoras. Eram escolas particulares localizadas no Centro da cidade que atendiam à classe média alta de São Luís naquele período. De acordo com as declarações dos entrevistados, as danças eram ensaiadas com os estudantes para serem apresentadas no período das festas juninas. A coreografia e organização ficava a cargo das professoras.

Hoje, nos espaços das escolas públicas e comunitárias, os festejos tradicionais populares, a exemplo do São João, ainda mantêm suas características de entretenimento e diversão. Durante o período que antecede os festejos, as danças populares estão inseridas no contexto das aulas das crianças e elas são motivadas a participar da organização da festa e das brincadeiras. Assim, brincam de pular fogueira, de Bumba meu Boi, de Tambor de Crioula e

participam da quadrilha. É a festa promovendo o encontro entre escola e comunidade. Essa integração não é percebida nos arraiais privados da cidade, nem naqueles organizados pelos órgãos de cultura do estado e do município, nos quais prevalecem o comércio e a espetacularização do folclore em prol do turismo.

A realidade mencionada me remete ao trabalho de José Jorge Carvalho (2014), antropólogo, professor e defensor das Políticas Públicas para as Culturas Populares, que busca compreender a “espetacularização” e a “canibalização” como processos estéticos, políticos e econômicos que tocam diretamente as culturas populares. Em seu artigo “Espetacularização e Canibalização das Culturas Populares na América Latina”, ele deixa claro que a espetacularização pode ser entendida em dois sentidos: como a possibilidade de olhar e ser olhado, caso do artista e do apreciador, com oportunidades de trocas; e como o olhar do consumidor, daquele que olha sem querer ser olhado.

Este último leva a um processo cultural que possui uma lógica própria, a ser enquadrada com o único fim de entretenimento junto a sujeitos alheios ao processo de criação dessa cultura, o que ocasiona uma recontextualização e ressignificação desse processo cultural. Como consequência, esse processo cultural passa a ser desconhecido pela sua própria comunidade, momento em que ocorre a canibalização. Entre os exemplos dessa prática citados por Carvalho (2014) está o estado do Maranhão, pois a canibalização é muito comum nas nossas manifestações populares (discussão ampliada no capítulo 03).

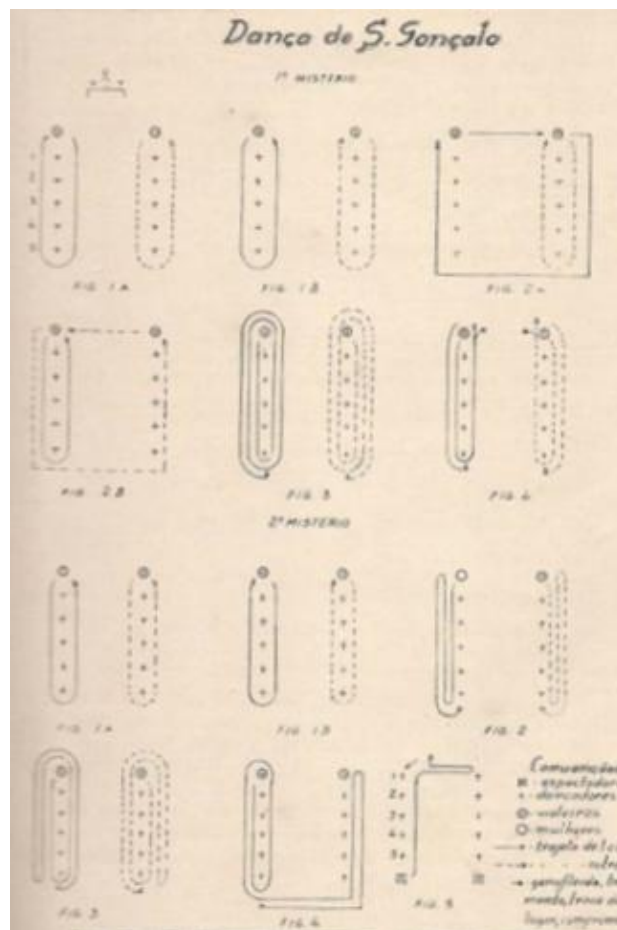
Nas escolas, na década de 1960, era dada importância à prática da dança como atividade desenvolvida na disciplina Educação Física. Entretanto, não podemos esquecer que nessa época estava em evidência a pedagogia tecnicista, que utilizava a organização racional da memorização, que justificava a obrigatoriedade do ensino de dança nas aulas de Educação Física.

Historicamente, a inserção da prática de dança nas escolas foi fruto de discussões realizadas no I Congresso Brasileiro de Folclore, ocorrido em 1951. As discussões promovidas nesse congresso deram origem a um projeto de lei, de autoria do deputado baiano Wanderley Júnior, sobre a criação da “Cadeira de Folclore” nos cursos de Sociologia, História e Geografia das Faculdades de Filosofia e Letras. No ano seguinte, o ensino das danças folclóricas passou a ser obrigatório. Ele foi inserido junto ao curso de graduação em Educação Física e aplicado nos programas de Educação Física do ensino secundário e normal, específicos para a formação de professores do primário (GIFFONI, 1955). Somente a partir de

1989, essa realidade foi mudada junto à UNESCO<sup>19</sup>, momento em que folclore e cultura popular foram vistos como equivalentes.

Segundo Giffoni (1955), a partir daí deu-se a aprendizagem da dança, a prática e a divulgação. Assim, a pesquisadora e professora de danças folclóricas desenvolveu seu método de trabalho com as danças populares, privilegiando as formações no espaço, com o propósito de uma movimentação integrada e coordenada. Nas ilustrações apresentadas nas Figuras 05 e 06, podem ser observadas as movimentações da “Dança de São Gonçalo”, uma dança que apresenta várias formações no espaço, como também a dança portuguesa do Malhão traçado. Ao observar os croquis, é possível perceber a variedade de movimentações cuja execução cabia ao aluno por meio da vivência e da memorização do corpo.

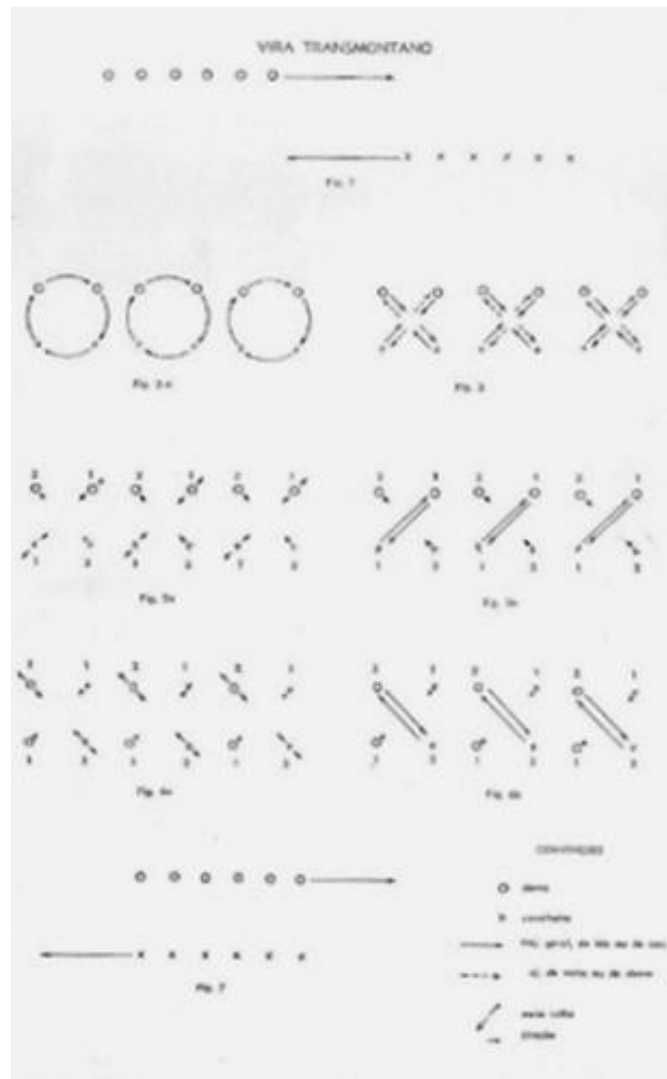
**Figura 01 - Croqui da coreografia “Dança de São Gonçalo” (parte 1-2013).**



Fonte: Livro Danças Folclóricas Brasileiras, Danças Tradicionais das Américas.

<sup>19</sup>Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura.

**Figura 02 - Croqui da coreografia “Vira Trasmontano”**



Fonte: Livro- Danças Folclóricas Brasileiras, Danças Tradicionais das Américas, 2013.

Nas décadas de 1960 e 1970, o Brasil vivia o regime de Ditadura Militar, época em que as manifestações culturais e artísticas do país foram coagidas pela repressão a partir das legislações criadas com ênfase na censura. Dessa forma, foi enfatizada nas escolas a prática da Educação Física pensada como controle social, em que prevaleceu a “esportivização”. Durante esse período, foi instaurado um discurso higienista, integrador e moralizador, sob a influência tanto de países do Leste europeu como também da América Latina, tendo a



Argentina como uma das principais influenciadoras (OSÓRIO, 2004<sup>20</sup>; DE OLIVEIRA, S/D<sup>21</sup>).

Esse contexto justificou a aceitação das danças portuguesas no currículo, assim como dos métodos criados por Giffoni, dentro de um processo de ensino-aprendizagem regido pela pedagogia tradicional. A dança folclórica tinha então o objetivo de socializar os indivíduos, priorizando a técnica e o vigor físico, o que era motivado a partir das danças portuguesas, francesas e nacionais, com base em movimentos do cotidiano reproduzidos no coletivo (GIFFONI, 1955).

Nanni (1995), com sua experiência como professora de Educação Física e Dança e como pesquisadora em Dança-Educação, conta que a dança folclórica estava inserida nos festejos juninos e tinha muita influência nos espaços escolares, de modo que levava as turmas, junto com seus professores, a prepararem uma dança para apresentar como uma “*brincadeira folclórica*”.

Marques (2003), no capítulo “Do folclore ao multiculturalismo: passos da entrada da dança na escola”, do livro “Arte em Questão” (2012), ao abordar a relação do ensino da dança com a globalização possibilitada pelos avanços nos meios de comunicação que ocorreu na década de 1970, mostra que a aprendizagem das danças populares chegou às escolas com o intuito de frear a chegada da globalização.

Com a globalização, a dança, que tinha a função de preservar uma **identidade alegre brasileira** (grifo de Marques), foi repensada a partir dela. De fato, essa proximidade se concretizou com a intensificação das relações sociais em escala mundial, possibilitando conexões até então inimagináveis. A partir daquele momento, “a identidade alegre brasileira” passou a ser pensada a partir do mercado global, de identidades no plural, de lugares, de histórias e de tradições que se portam de forma livre. Esse é o modo como a globalização se apresentou na década de 1970.

A globalização oportunizou a abertura cultural por meio da interação de diversas culturas. Esse processo justificou a inserção também das danças de caráter internacional como parte do currículo de Educação Física. Assim, como enfatiza Mônica Fernandes Dantas em seu texto “Fenômenos Identitários e a produção coreográfica atual”, “as interconexões entre identidades somáticas e culturais se reatualizam através da experiência” (2004, p.207),

---

<sup>21</sup> Texto “Educação Física Escolar e Ditadura Militar no Brasil (1968-1984)”. Disponível no site: <http://www.sbhe.org.br/novo/congressos/cbhe2/pdfs/Tema3/0384.pdf>

colocando em cena o corpo e a dança entendidos a partir dos fenômenos identitários típicos da contemporaneidade.

Segundo os dados colhidos, a inclusão da dança folclórica na comunidade escolar foi o primeiro passo para sua divulgação em outros contextos, o que ocorreu a partir de um processo de incorporação que podemos aproximar do que Bourdieu (2003) chamou de “inculcação do gosto”, dando-se a partir da vivência e da apreciação dessas danças na própria escola. Para o autor, o gosto diferencia as pessoas, distinguindo-as em seus grupos sociais. Nesse sentido, é importante enfatizar que a relação entre escola e família representa um dos primeiros espaços sociais de competência na construção de julgamento do gosto e da estética.

A esse respeito, cabe reafirmar que o contexto aqui referido, a escola Ateneu Teixeira Mendes e o colégio “Henrique de la Roque”, na década de 1970, eram escolas que atendiam a um público pertencente à classe média alta da capital, de modo que a construção do gosto perpassava pelas relações de poder estabelecidas entre a comunidade escolar e as tradicionais famílias da cidade.

### **2.2.1 O surgimento dos primeiros grupos organizados de Dança Portuguesa no Maranhão**

As informações que temos sobre a formação dos primeiros grupos organizados de Dança Portuguesa no Maranhão foram obtidas na entrevista realizada com Marcio Almeida. Durante a conversa, ele contou que quando tinha mais ou menos 09 ou 10 anos de idade, após os festejos juninos realizados na escola, sua família, em uma conversa informal sobre folclore, teve a ideia de montar um grupo de dança para reafirmar sua identidade nacional.

Segundo ele, na dúvida sobre qual dança escolher, uma de suas primas sugeriu que montassem um grupo de Dança Portuguesa, uma vez que ela já havia participado de um grupo dessa dança no São João da escola Ateneu Teixeira Mendes. Assim, essa foi a motivação para a escolha dessa dança e para a criação de um grupo organizado, ao qual foi atribuído o nome “Uma Noite em Portugal”.

Após a decisão de formar o grupo, tendo inclusive lhe dado um nome, o interlocutor conta que precisavam dar vida a ele, ou seja, saber o que dançar para ensaiar, pois não tinham parâmetros que os orientassem por onde começar. Por esse motivo, foi feita uma pesquisa para melhor conhecer a Dança Portuguesa. Isso implicava o desenvolvimento da habilidade de usar os movimentos e a preparação do corpo para essa nova experiência e esses novos saberes. Porém, como fazer?

Marcio Almeida mencionou que diante da dificuldade encontrada sua tia Maria do Socorro teve a ideia de indicar suas duas filhas para ensinarem os passos, já que elas haviam vivido a experiência da dança na escola. Esse fato reafirma a concepção de que por meio do exercício da dança acontece o processo de apropriação de seus elementos, levando aquele que a vivencia a compreendê-los no próprio corpo.

Além de aproveitar a experiência escolar das suas primas, a família, por meio da pesquisa, descobriu que naquela época não havia apresentações de nenhum grupo folclórico da cidade e que aqueles que se apresentavam durante os festejos de São João vinham de fora quando eram contratados pelos clubes da cidade.

Na década de 1970, no primeiro ano de apresentações da Dança Portuguesa “Uma Noite em Portugal”, faziam parte do grupo somente familiares de portugueses, assim como alguns vizinhos e amigos que moravam no Monte Castelo (bairro próximo ao Centro da cidade). Naquele ano, a dança teve 12 pares. O mais novo integrante, nosso interlocutor, estava apenas com cerca de 09 anos de idade, os outros tinham entre 18 e 20 anos.

Após aquele ano, outras pessoas entraram no grupo. Com essa mudança, a faixa etária se alterou, variando entre 19 e 30 anos. Da mesma forma, os integrantes do grupo apresentavam outro perfil socioeconômico e educacional. Agora, eles já estavam na universidade e os outros, que não seguiram esse caminho, eram funcionários públicos.

A partir do relato de Márcio Almeida, percebi que naquela época os clubes eram os responsáveis pelos investimentos que traziam os grupos de Dança Portuguesa para São Luís, já que não existia na cidade nenhum grupo organizado dessa expressão cultural. Segundo nosso informante, o Grêmio Líteo Recreativo Português, de propriedade de portugueses, fundado em agosto de 1931, era o principal espaço que atendia à sociedade maranhense, incentivando atividades sociais, recreativas, desportivas, artísticas e culturais – ainda hoje o clube é sempre lembrado pela sociedade pelas festas carnavalescas que realizava.

Entretanto, o clube não restringia suas atividades somente às festas carnavalescas, sendo um espaço que oferecia diversas opções de lazer para um público privilegiado, para o qual eram reservados diversos tipos de espetáculos, oriundos de várias cidades do país. Ainda segundo o interlocutor, em sua época áurea, além de outros grupos para se apresentarem nos festejos juninos, o clube trazia Roberto Leal, genuinamente português, cantor e responsável por um grupo de Dança Portuguesa que se apresentava na televisão.

Contudo, como naquela época as manifestações populares maranhenses não eram divulgadas e muito menos apreciadas pelo público que frequentava clubes como o Líteo, as primeiras apresentações dos grupos de Dança Portuguesa locais aconteciam entre seus

brincantes e o público que os prestigiava em suas comunidades, nos terreiros e nos quintais de casas.

Segundo Marcio Almeida,

[...] é importante frisar que tinham muitos grupos mirins, eram grupos de crianças que com o tempo foram se tornando danças adultas, na verdade naquele período, o único grupo de dança adulto era o nosso, eu era o mais novo. [...] (Marcio Almeida, entrevista, dezembro, 2014).

Para ele, sua tia, dona Socorro, com seus livros e vídeos, foi a grande influenciadora dessa dança. Suas pesquisas não eram aleatórias, pois ela tinha ajuda de pessoas que considerava valiosas, como o próprio Tácito Borralho – também colaborador desta pesquisa. Segundo Marcio Almeida, os laços de amizade que ligavam sua tia e Borralho eram entremeados por desenhos, linhas, fitilhos e muito brilho. Borralho era seu conselheiro para vestir suas danças, já que trabalhava como estilista de escola de samba na época, mesmo momento em que se dedicou a desenhar as roupas para o grupo. Ele, além de ser do teatro, tinha estreitas relações com famílias portuguesas e quando viajou para Portugal, na sua volta trouxe muitas informações sobre as danças de lá.

Dona Socorro também foi influenciada pelos programas da televisão brasileira, como o Programa do Chacrinha, do Raul Gil e outro, cujo nome, segundo seu sobrinho, ela não lembrava, mas que apresentavam grupos de Dança Portuguesa, como descreve Marcio Almeida:

[...] aliado a isso vinha aquela coisa de dançar, de modificar, de coreografia, aquela coisa que é o dom que a pessoa tem e que de tanto *tá* ensaiando aquilo diz: “*rapá, vâmo* fazer aquele passo diferente, *vâmo* modificar isso aqui, fazer daquele jeito”. Agora as músicas todas eram de Roberto Leal, a gente sempre dançou. (Entrevista, dezembro, 2013).

Ele também destacou que a influência do cantor era muito forte e nessa época as músicas mais tocadas nos programas de TV e nas Rádios eram as dele. Era o tempo do disco de vinil, as músicas eram sempre as mesmas: “Vira Virá”, o “Tiro LiroLiro”, “Que Bela Vida” e o “Carimbó Português”. Almeida as descreveu como músicas “tradicionais alegres”, que por cerca de 19 anos fizeram sucesso entre os grupos. Ele também fez questão de afirmar que as quatro músicas eram uma representação do Vira, que era a dança de preferência do grupo “Uma Noite em Portugal”. Em nossa interlocução, ele descreveu como era seu tempo musical:

[...] a gente dançava o Vira que é essa batida de um, dois, um, dois, que é o ritmo português, que é um, dois e o pulinho, um, dois e o pulinho, ou a corridinha, que caracteriza essa batida do Vira tradicional. Então, durante 19 anos, essas músicas fizeram parte do grupo de Dança Portuguesa (Marcio Almeida, entrevista, dezembro, 2013).

A partir do relato do entrevistado, percebi uma relação direta dos integrantes desse grupo com essa dança que exigia uma intimidade tanto com a musicalidade como também pelos seus movimentos.

Além disso, ele destaca que o grupo reconhecia o “Vira” como a única forma de dança portuguesa. Entretanto, se considerarmos a história e a tradição dessa dança, em seu país de origem, compreenderemos que as leituras sobre essa dança que aqui chegavam resultavam da interpretação de terceiros que as reproduziam pelos meios de comunicação.

### **2.2.2 A Dança Portuguesa e as tecnologias da época**

No Brasil, a história da televisão começou em 1952, marcando uma nova fase para vários segmentos da sociedade da época. Programas de auditório como o “Cassino do Chacrinha” e o programa do “Raul Gil” apresentavam os grandes artistas da época. Entre esses artistas estava Roberto Leal, cuja presença na mídia influenciava a divulgação da cultura portuguesa, especialmente da música e da dança, no Brasil.

Conforme conta Almeida, a presença do cantor de músicas portuguesas deu grande impulso para a Dança Portuguesa nessa época. As apresentações do cantor na televisão levavam os grupos não só a copiar como também a reproduzir os passos apresentados.

Borrvalho relata como via esse processo de transmissão de conhecimentos por meio da televisão:

Roberto Leal tinha um programa que imitava os portugueses, com os dedinhos (imita com as mãos para o alto). Aí eles já estavam fazendo uma readaptação, uma releitura de ritmos de Viras, de Malhão, de tudo. Então, na verdade, [...], ela, (a Socorro), releu isso da televisão, pegou as próprias músicas que tinham discos vendidos e tentou dançar. Então, a fragilidade dos passos era muito grande porque as repetições eram nada. E assim, as danças que eram de roda passaram a ser de pouca roda. Então, o que eles fizeram que eu acho de interessante foi, essas professoras querendo fazer uma inovação, querendo mostrar. (Borrvalho, entrevista, junho, 2014).

O presente relato mostra uma realidade comum frente ao papel da televisão enquanto meio de comunicação. A dança transmitida por ela tinha o fator tempo que determinava a ação, ou seja, não havia repetição da dança, os recortes exibidos nem sempre davam a certeza

de ser a dança inteira. Por outro ângulo, no caso do programa exibido, a necessidade de readequação da dança fazia parte da sua condição de meio de comunicação visual que ainda tinha poucos recursos de enquadramento.

Como meio de comunicação de massa, a televisão tornou-se um instrumento capaz de influenciar os usos e costumes da população, levando muitas vezes a uma uniformização (D'AMORIM E ARAÚJO, 2003). Para Borralho, a televisão teve as seguintes influências sobre a Dança Portuguesa:

A televisão influenciou bastante nisso, o que não é pernicioso. Foi legal. Aí, quando isso virou dança de arraial, espetáculo para ser mostrado, aí é que o bicho pegou, porque teve que se manter, se organizou estrutura, tem partitura de gestos. Foram criando aquilo que era necessário, o capitão, o mandante, o casal guia. Essas coisas não foram inventadas, elas foram assumidas porque na cultura popular isso já existia (Borralho, entrevista, junho, 2014).

Cabe considerar que na década de 1960 a presença da televisão nas residências brasileiras foi um grande progresso, pois além de seu caráter informativo, político e de lazer, passou também a ser um instrumento utilizado para motivar a criação artística da população, incluindo os envolvidos com a Dança Portuguesa. Essa motivação se ampliava quando as danças entravam no tempo das propagandas ou mesmo ampliavam o tempo estabelecido de sua participação em cada programa. Segundo Almeida, as apresentações nos programas possibilitavam a observação e posterior reprodução da dança por aqueles que assistiam. Entretanto, os cortes para os momentos da publicidade prejudicavam esse processo de aprendizagem mediado pela televisão.

Como essa interferência fazia com que conseguissem apenas registros incompletos das danças, os organizadores do grupo “Uma Noite em Portugal” buscaram outro caminho. Devido às limitações do que conseguiam copiar das apresentações na televisão, eles passaram a fazer alterações nas danças, momento em que, inconscientemente, era constituída uma coautoria. Segundo o interlocutor, os brincantes sentiam-se estimulados a experimentar e explorar novas possibilidades, inserindo-se no processo de construção de movimentos, de gestuais (NANNI, 1995; MARQUES, 2003). Com isso, os formatos das danças foram alterados e foram surgindo outras coreografias.

Após o avanço da televisão a partir da sua chegada na década de 1950, chegou o vídeo cassete e a possibilidade de gravação para compor o cenário das novas tecnologias na década de 1970. O aparelho ligado à TV veio proporcionar lazer, possibilitando a combinação da comunicação sensorio-cinestésica com a audiovisual. Com essa parceria, foi possível ler o que se via para compreender por meio do corpo (AZEVEDO, 2002). É essa nova tecnologia que

vai oportunizar aos brincantes a chance de usar o tempo necessário para assistir as apresentações quantas vezes precisassem para criar as coreografias com o auxílio da TV. Vale ressaltar que nesta década por meio das tecnologias da época a cultura de massa foi de pouco a pouco ganhando espaço. Neste sentido a presença da figura do Roberto Leal veio contribuir para seu avanço quando por meio dos programas televisivos estimulava o gosto pela dança portuguesa a partir do que apresentava. O que foi suficiente para o surgimento de grupos dessa dança em vários lugares do Brasil.

A dança como processo criativo consiste em explorar movimentos, deixando a mente fluir para descobrir novas formas. Nesse sentido, de tanto experimentarem o que viam, com o tempo, já se sentiam com propriedade para “*botar passos*”, ou seja, já se sentiam autores de sua obra:

[...] Então, “*vâmo lá!*”! Todo mundo ia fazer. Eu olhava o vídeo e olhava [o grupo], era impressionante como eles faziam certinho, então, a capacidade que eles tinham de, sabe, aquela pessoa que olha aprende olhando. Então, a gente deu muita sorte, as pessoas que saíam na dança, e também tinha muita gente já nos últimos anos, jovem, eram muito bons, gente assim que gostava de dançar. Então você ficava besta, porque as pessoas achavam que a gente era formado nisso, naquilo. Não era formado em nada de dança, de *jazz*, nada [...] olhavam um passo, modificava a estrutura dele e apresentava de outra forma. E aí a gente montou 12 pares, desses 12 pares a gente tinha um grupo.[...](Marcio Almeida, entrevista, dezembro, 2013).

Na dança, assim como em outras linguagens artísticas, o ato de observar é uma qualidade para o processo de criação. Como coloca Merleau-Ponty (1978), a partir do momento em que se estabelece o olhar, a percepção pensada como movimento pessoal se expressará de forma coletiva. É o corpo em seu processo de aprendizagem, acertando, errando e investigando outros caminhos na experiência de descobrir modos de fazer dança, encontrando caminhos para a solução de suas investigações. Nesse sentido, o aprendizado a distância sempre foi uma motivação para despertar autonomia (autoria) dos criadores das coreografias dos grupos de danças folclóricas como a Dança Portuguesa. E, naquele tempo, a coautoria já se mostrava de forma inconsciente. Assim, uma nova dança começava a surgir.

Ao pensar na música da década de 1970, Almeida lembrou a sonoridade apresentada nas suas danças. Pelo relato, essas eram músicas muito alegres, “*pra frente*”, “*pra cima*”, que facilitavam o bailado dos brincantes. Almeida conta que o repertório do grupo “Uma Noite em Portugal” se manteve por 19 anos, passando por várias fases. A criação das danças era pautada nas novidades da época – a exemplo do grupo do cantor Roberto Leal nos programas de TV e dos grupos que se apresentavam no Clube Lítero – como também no que traziam individualmente de Portugal. Eles, a partir dessas referências, tinham certeza de que sua dança

era caracterizada pelo Vira, pois a musicalidade de seu repertório era caracterizada por uma descrição rítmica de compasso binário que definiu a preferência pelo estilo mencionado.

Outro aspecto destacado por Marcio Almeida são os espaços no quais o grupo se apresentava. Segundo ele, no início, a Dança Portuguesa fazia apresentações nas portas das casas dos envolvidos com a manifestação a convite deles, o que sempre acontecia no período das festas juninas. Ele conta que, por ser um dos primeiros grupos dessa dança na cidade, seu reconhecimento como uma manifestação vista pelo povo deu-se somente quando teve acesso aos arraiais, o que ocorreu somente um ano depois de sua criação.

Segundo o interlocutor, os festejos juninos se desenvolveram com a aparição dos arraiais organizados por influência dos poderes públicos, que tinham a intenção de divulgar o folclore maranhense para os turistas. Ele relata que: “[...] aí começou a aparecer outros arraiais que se tornaram arraiais tradicionais, como o do CEPRAMA, que a gente ia se apresentar. O Lítero, começou a ter uns arraiais, a gente se apresentava [...]” (Marcio Almeida, entrevista, dezembro, 2013). É relevante lembrar que o clube Grêmio Lítero Português, por ser uma referência para as famílias portuguesas que viviam na cidade, precisava encantar seu público promovendo espaço e clima propício para a ocasião dos eventos promovidos onde a dança e a música portuguesas eram sempre as grandes atrações, já que era nessa casa que as famílias portuguesas se reuniam.

No início, o clube recreativo Grêmio Lítero Português tinha sido um espaço de apreciação para os integrantes do grupo, quando assistiam às danças que vinham de fora, como as apresentações do cantor Roberto Leal. Depois, o grupo foi reconhecido pelos proprietários do clube e recebeu o convite para lá se apresentar. Sobre esse episódio, Marcio Almeida conta o seguinte: “[...] eu escutei os diretores dizerem que eles estavam convidando pela primeira vez uma Dança Portuguesa de São Luís, porque até então eles não sabiam que existia Dança Portuguesa no Maranhão [...]” (Marcio Almeida, entrevista, dezembro, 2013).

Além da família do Marcio Almeida, outras com a mesma descendência compartilhavam desse grupo. O desafio das famílias de criarem coletivamente um grupo de Dança Portuguesa em São Luís foi um caminho para terem de seus compatriotas o reconhecimento dos laços de sangue que os uniam, afinal eles se sentiam portugueses e partícipes dessa comunidade. O desejo inicial de copiar as danças, em especial o Vira e o Malhão, mostra que viam a dança como uma herança que poderia ser passada de geração em geração.



### 2.2.3 O Grupo de dança “Uma Noite em Portugal” e seus locais de apresentação

O grupo de dança “Uma Noite em Portugal” foi o primeiro grupo organizado de Dança Portuguesa do Maranhão. Na década de 1970, momento da criação do grupo, movidos pelo desejo de mostrar suas danças e de ir ao encontro do público, os integrantes faziam uso de seus próprios recursos para viabilizar as apresentações. Segundo Almeida, não havia transporte adequado para a locomoção do grupo, apenas um caminhão que ele descreve com as seguintes características:

Era um caminhão onde a gente botava as cadeiras em cima, porque a carroceria dele era grande, e as mulheres iam sentadas na cadeira e os homens iam em pé, apoiados na lateral do caminhão. Então, nos dois primeiros anos da dança, a gente saía de caminhão, chegava e se apresentava (Marcio Almeida, entrevista, dezembro, 2013).

Naquela época, os espaços de apresentação públicos eram muitos, mas também havia a opção de espaços restritos como residências. Dessa forma, o grupo se apresentava em casa de amigos e de componentes do grupo e em alguns arraiais tradicionais que havia em São Luís. Almeida destacou o arraial que ficava na Madre Deus, localizado na rua Um, mas não citou o nome, como um dos arraiais tradicionais que o grupo frequentava na Ilha de São Luís.

Sobre as apresentações, Almeida contou o seguinte durante a entrevista:

Era onde nós fazíamos a abertura. A gente se apresentava todo dia 23, começava dia 23 e ia até 30 de junho. Então, dia 23 era o batizado e era na rua onde morava, na casa de uma amiga da minha tia que tinha a irmã que saía na dança. Então, a gente fazia sempre a abertura no dia do aniversário dela, que era 23, a gente se apresentava todo dia 23, no São João, às 8 horas da noite. (Marcio Almeida, entrevista, dezembro, 2013).

De fato, essas datas são tradicionais não só no Maranhão, mas em todo o Nordeste brasileiro. Nessas datas, essa região tradicionalmente comemora os festejos juninos, que são, até os dias de hoje, parte da cultura do povo nordestino. Independentemente das manifestações que caracterizam cada lugar, é o sentido da festa, das brincadeiras, das promessas a fazer e a pagar, assim como a certeza dos encontros entre pessoas que mantêm essa tradição.

Almeida informou que também se apresentavam no arraial do Renascença – segundo

ele, um dos mais antigos arraiais da cidade – e no Casino Maranhense, onde também havia um arraial tradicional. Pela sua narrativa, percebi que o grupo tinha uma agenda extensa, pois se apresentava também em um arraial que tinha perto da praça Pedro II, no arraial do bairro do Bom Milagre e no arraial do Ariri da Roça, localizado no Bairro do Lira, também um arraial tradicional da época.

Sobre os locais das apresentações, Almeida explica:

Neste arraial, era a comunidade que patrocinava e como nós éramos uma dança do Centro, que surgiu ali perto do Caminho da Boiada, do São Pantaleão e da rua do Passeio, então, era um bairro perto. Assim, o arraial acabava nos convidando também para apresentar (Marcio Almeida, entrevista, dezembro, 2013).

À medida que o grupo ia se popularizando, novos convites foram recebidos para apresentações nos muitos arraiais espalhados pela cidade no início da década de 1970. Assim, eles se apresentaram em vários arraiais mantidos pelas comunidades, como o do bairro do Anil, cujos organizadores eram amigos da tia de Almeida; mas também em arraiais organizados pelo poder público, pois contavam com o apoio de alguns deputados. Ele informa:

Às vezes eles pegavam apoio de algum vereador, de algum deputado, eu não me lembro do apoio do governo, não como hoje, mas eu me lembro que na época era MARATUR, Maranhão Turismo, não era Secretaria de Cultura, não me lembro se o governo patrocinava esses arraiais [...].(Marcio Almeida, entrevista junho, 2013).

Eram muitos os arraiais espalhados por toda a cidade. Como conta Almeida, alguns tinham como donos os amigos de sua tia, a exemplo do arraial do Anil. Ele relata que, ao contrário dos dias de hoje, naquela época, os arraiais eram mantidos pela comunidade, mesmo que já contassem com o apoio de alguns deputados, como ele conta: “às vezes eles pegavam apoio de algum vereador, de algum deputado, eu não me lembro do apoio do Governo, não como hoje, mas eu não me lembro que na época era MARATUR, Maranhão Turismo não era Secretaria de Cultura, não me lembro se o governo patrocinava esses arraiais [...]”.

Levar a arte para a rua implica atrair olhares. Nesse sentido, aponto a seguinte descrição de Reis (2003, p. 139) como prova desse olhar observador em relação à Dança Portuguesa daquela época:

[...] É uma prova cabal da diversidade das danças folclóricas são-luisenses, [...] uma dança executada em pares, uma das heranças bem portuguesas nas manifestações folclóricas maranhenses. Trajando roupas típicas de Portugal, com muitos bordados,

com destaques às meias brancas e aos lenços nas mulheres, e chapéus e luvas nos homens, os pares dançam ao som de fados e viras. Um casal à frente comanda os passos.

Essa descrição confirma que essa realidade no Maranhão faz parte de outro tempo. Na atualidade, esse quadro se aproxima muito mais das danças executadas em Portugal hoje e até mesmo dos grupos que fazem parte dos Centros de Tradição Portuguesa existentes em algumas cidades brasileiras nos estados de Santa Catarina e São Paulo, entre outros, do que das danças encontradas no Maranhão.

A caracterização dos brincantes, tão destacada na descrição acima, é um importante aspecto da Dança Portuguesa. Então, com o objetivo de obter informações sobre essa questão, perguntei a Almeida como era nessa época a produção para a apresentação do grupo. Ele explicou que, ao contrário dos dias de hoje, na década de 1970, não havia pagamento pelas apresentações e as roupas eram compradas pelos próprios componentes da brincadeira.

No caso do seu grupo, composto por membros da família, a produção vinha dos componentes, amigos e vizinhos, assim como dos familiares. Segundo sua explicação, os enfeites das roupas eram de responsabilidade de sua tia; já as miçangas, os paetês, o galão e as rendas que davam o brilho na roupa das mulheres eram doações de seus compatriotas. Cabia a cada participante comprar o pano e mandar fazer o seu traje. Normalmente, todos concordavam em fazer com a mesma pessoa, ainda que o pagamento fosse individualizado. Essa descrição mostra que nos primeiros anos do grupo cada componente precisava arcar financeiramente com a sua roupa. Mas, com o tempo, a dança passou a ter características de uma empresa:

[...] minha tia começou a cobrar pelas apresentações, começou a fazer agora um horário. Quando a gente se apresentava, assim uma vez segunda, uma vez quarta, uma vez quinta, uma vez sexta, a gente começou a se apresentar de 16 a 30 [de junho] e a dançar em quatro arraiais por dia, e aí ela começou a cobrar pelas apresentações. A gente começou a ir para os interiores e aí a dança foi se desenvolvendo. (Marcio Almeida, entrevista, dezembro, 2013).

Com todas essas mudanças, as apresentações do grupo também sofreram alterações. Ele conta que começaram a se preocupar com uma vestimenta que tivesse mais características associadas à dança. Segundo ele, a coreografia também mudou: saíram da imitação do Roberto Leal, incorporando novas influências. Ele lembrou que sua prima começou a estudar os grupos de fora, os grupos do Sul do país, dos quais adotaram alguns elementos.

As informações obtidas pelas narrativas dos interlocutores evidenciam que os laços

afetivos construídos a partir das origens de suas famílias e de suas heranças tradicionais, a exemplo das brincadeiras, dos comportamentos, da musicalidade e da própria dança, associados com a participação em clubes como o Lítero Recreativo, reconhecidos como patrimônio e marca de identidade da comunidade portuguesa na cidade de São Luís, foram suficientes para juntos construir e fortalecerem uma identidade portuguesa no território maranhense.

#### 2.2.4 A expansão da Dança Portuguesa no território maranhense – São Luís e outras localidades

O desejo da tia do Marcio Almeida, dona Socorro, tomou forma e tornou-se a primeira Dança Portuguesa da cidade, reconhecida e respeitada. Era uma grande atração por onde passava. Assim, não demorou para ser atração para além da ilha de São Luís.

Marcio Almeida conta que a expansão da Dança Portuguesa para fora do território ludovicense deu-se a partir de 1980. Segundo ele, esse movimento ocorreu por influência dos laços de amizade entre os responsáveis dos grupos já existentes e pessoas de outras cidades do estado. Esse foi o primeiro indício de que a dança portuguesa dançada em São Luís começou a ser conhecida em outras cidades do Maranhão. Esse fato denota que esse pode ter sido um dos primeiros grupos a despertar o interesse pela Dança Portuguesa em outras cidades do estado.

De acordo com as informações do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE, de 2011, o Maranhão é um estado com uma população de pouco mais de 6,5 milhões de habitantes, distribuídos em um território de 333.366 km<sup>2</sup>. Situado entre as regiões Norte e Nordeste, faz divisa com o Pará, Tocantins e Piauí (Figura 03). O estado está dividido em cinco mesorregiões: Norte maranhense, com 60 municípios; Sul maranhense, com 19 municípios; Leste maranhense, com 44 municípios; Oeste maranhense, com 52 municípios; e Centro maranhense, com 42 municípios.



**Figura 03 - Mapa do estado do Maranhão**

Fonte: Mapas Brasil. <http://www.mapas-brasil.com/maranhao.htm>. 10.1.2014. Acesso em: 2013.

Atualmente, o estado conta com 219 grupos de dança portuguesa, segundo informação da Secretaria de Cultura do Estado, que estão distribuídos em quase todas as suas regiões, com exceção da Sul, onde se localiza a cidade de Balsas, em destaque no mapa. Nesta região, há forte presença da comunidade gaúcha, com suas plantações de soja, motivo pelo qual prevalecem os Centros de Tradição Gaúcha e as danças divulgadas por eles.

Diante da grandiosidade do território maranhense e do pouco tempo disponível para o desenvolvimento da pesquisa, cheguei à conclusão que minha proposta inicial de mapear os grupos dessa dança em todo o território do estado seria inviável. Por meio das redes sociais, cheguei a ter contato com alguns grupos e propus um diálogo *online* com eles, mas não obtive sucesso, pois somente dois grupos retornaram. Devido à impossibilidade dos contatos *online*, resolvi buscar no site de vídeos<sup>22</sup>, grupos de Dança Portuguesa localizados em outras regiões do Maranhão, o que me possibilitou elaborar uma pequena lista com os grupos que encontrei e suas respectivas localidades (Apêndice 1).

### **2.3 Os grupos em São Luís a partir da década de 1980: formação, influências e mudanças**

Para obter as informações sobre a formação, a influência e as mudanças da dança portuguesa em São Luís a partir da década de 1980, busquei suas instituições de representação: a “União Luso Brasileira” e a “Associação Folclórica de Danças Portuguesas”. As duas instituições se reúnem no mesmo dia da semana, aos sábados, e como as sedes das duas se localizam em locais distantes um do outro, no bairro da Vila Palmeira e no Bairro do Lira, optei por alternar minhas visitas aos seus encontros.

Nos primeiros momentos com os grupos, usei como estratégia inicial de pesquisa uma observação que mantinha certo distanciamento em que busquei não estabelecer uma relação direta nas conversas, com vistas a obter uma melhor visão do conjunto. Foi por meio dessa observação que percebi quando conversavam sobre as questões burocráticas referentes à inserção dos grupos no contexto da cultura maranhense que não era algo tão simples e confortável, afinal de contas, tratava-se de uma dança com características bastante distintas das danças tradicionais maranhense.

Dessa forma, a inserção dessa dança nesse contexto, segundo os meus interlocutores, deve-se à determinação e ao envolvimento das comunidades ao optarem pela Dança Portuguesa e ao fato de acreditarem que por meio dela poderiam expressar suas identidades

---

<sup>22</sup> Youtube.

em busca de reconhecimento e ascensão social.

De conversa em conversa, fui me situando e concluí que, a partir da década de 1980, surgiu outro perfil de integrantes de Dança Portuguesa em São Luís, pois com o advento das academias de dança na cidade, os grupos passaram a priorizar pessoas com um perfil diferente, mais profissional. A prioridade recaiu sobre quem fazia balé, como nos informou Almeida:

[...] uma dança do Bairro de Fátima, que era uma dança de bailarinos, tinha uma faixa de 70% de bailarinos, né, pessoas que faziam jazz, faziam baile e que faziam uma Dança Portuguesa meio estilizada, naquele estilo meio de balé, aí *começou* a surgir as danças [...] (Marcio Almeida, entrevista, dezembro, 2013).

O bairro de Fátima, localizado na capital, foi considerado naquela época o celeiro da Dança Portuguesa ludovicense, pois lá se encontrava o maior número de grupos dessa dança. Na atualidade, a realidade não se mostra da mesma forma.

Na década de 2000, os grupos de Dança Portuguesa, por meio de seus representantes, contam suas histórias levados não mais por relações familiares, quer seja de proximidade ou de distância com os portugueses. Hoje, é a partir de uma frase: “E aí, vamos botar a dança?”, que essa brincadeira se materializa. Sempre que se pergunta como começou sua dança, essa frase é resposta inevitável.

Na Associação, ao conversar com seu Luis Cantanhede, 70 anos, responsável pelo grupo “Dança Portuguesa Imperatriz de Lisboa”, ele nos mostrou pela memória como via a dança do início da década de 1980:

Olha, a dança portuguesa tem mais de trinta anos! Mais ou menos... Olha, pra mim, vim perceber, acho que foi em 86, por aí assim. Pra mim. Só que antes disso já vinha esse movimento de Dança Portuguesa. Muito, muito, muito, esse movimento tem bastante tempo. Só que não é como é hoje, né? Eram poucas danças e hoje em dia tem muitas danças. Assim que começou, era pouco o movimento de Dança Portuguesa, aí o pessoal foi botando. A maioria quando sai, um brincante sai numa dança geralmente para colocar outra dança. (Luis Cantanhede, entrevista, junho, 2013).

Ao contrário da realidade dos grupos de dança já mencionados, na atualidade, é unânime o motivo que os levou a criar seus grupos: a necessidade de se sentirem representados socialmente, devido à autoafirmação e à superação social que a dança possibilita.

No relato de seu Luis, essa questão fica muito clara quando conta que seu envolvimento com essa brincadeira aconteceu devido a sua filha, que era brincante de outro

grupo, onde, segundo ele, começaram a humilhá-la. Assim, ele decidiu organizar sua própria brincadeira. Em seu relato, ele explica sua motivação: “eu achei por bem que ela não deveria ser humilhada por ninguém. Ela era uma brincante e deveriam respeitá-la. Aí foi a razão a qual eu botei a dança [...]” (Luis Cantanhede, entrevista, junho, 2013).

Fato semelhante também aconteceu com Rubenir Cerejo, 34 anos, casada com William, mãe de uma criança que naquele momento estava com dois anos de idade, brincante e responsável pelo Grupo “Raízes de Portugal”. Ao iniciar nossa conversa, usou a mesma expressão do Sr. Francisco: “botar a dança”. Ela conta que teve acesso à Dança Portuguesa na escola de freiras onde estudou como aluna bolsista. Ela narra que quando tinha 17 anos, seu pai tomou conhecimento de que ela participava de um grupo de dança: “[...] Aí ele chamou a gente e disse que ia botar uma dança, mas que a filha dele nunca mais ia dançar em grupo dos outros. A filha dele dançava tão bonito que ele ia botar uma dança pra ela, e assim ele fez [...]” (Rubenir, entrevista, junho, 2013). Para ela, o gesto de gratidão do pai resultou em seu grupo de Dança Portuguesa que existe até hoje.

Entretanto, ela salienta que começou a dançar aos quatro anos de idade, quando morava no bairro da Camboa, na periferia, em uma área de favelas. Ela explica: “era mais que periferia. Eram aquelas casinhas que a maré ficava embaixo [...]” (Rubenir, entrevista, junho, 2013). Para os integrantes da Dança Portuguesa ludovicense, a periferia é uma realidade. Atualmente, no Maranhão, essa brincadeira é representada por crianças, jovens e adultos que moram na periferia, área que se diferencia em vários aspectos das outras realidades da cidade. Na imagem a seguir (10), temos uma paisagem que ainda hoje está presente no cenário maranhense, mesmo com os avanços ocorridos no plano social.

### **Imagem 10 - Periferia em São Luís**



Fonte: Google Imagens. [www.google.com.br](http://www.google.com.br). Acesso em: 2013.

O termo periferia entre os brincantes está relacionado às famílias, que levadas por situações de cunho econômico deixaram suas moradias na zona rural ou em outras cidades do estado para recomeçarem a vida na capital, buscando abrigo nas invasões (RABELO, 2015). Habitar a periferia, por um lado, cria estigmas, reduz possibilidades, gera ocupações clandestinas, conflitos entre quadrilhas, dificuldades para o acesso ao trabalho e ao estudo; por outro, impõem regras próprias. Segundo Amaral (2011), viver na periferia é reconhecer esse lugar como seu lugar, local onde nasceu e se criou, e onde, acima de tudo, construiu suas relações de amizade.

Lá as relações resultam quase sempre das necessidades cotidianas dessas comunidades, quer sejam construídas entre vizinhos, quer nos clubes do bairro, nas festas dos finais de semana ou nos momentos de lazer típicos dessas áreas – as rodadas dos jogos de dama, as conversas nas calçadas das casas ou a pelada no campinho de futebol na várzea. É um espaço onde, juntos, aprendem a viver as adversidades da vida. Nesse espaço, eles se reconhecem entre si. Entre as formas de socialização assim construídas é que encontramos a Dança Portuguesa. A realidade enfrentada por eles na periferia, pode, em parte, responder o porquê da dança em suas vidas.

Busquei em Simmel (2003) entender os processos de socialização entre as relações de sujeitos. Para ele, relações entre grupos podem ser motivadas pelas circunstâncias, gerando vínculos mediante as necessidades do momento. Assim, as interações sociais podem ser desenhadas por relações com formatos variados, frutos de conflitos ou de interesses mútuos, incluindo relações que levam à subordinação. Ele defende que o conflito é algo salutar nos relacionamentos, porque é sinônimo de uma consciência individual que pode superar situações a partir de acordos.

Nesse sentido, aqui insiro a conversa que tive com Rubenir Cerejo, que reforçou a influência de seu pai na organização de seu grupo: “se não fosse ele, esse movimento não teria começado” (Rubenir, entrevista, junho, 2013). Ela também lembrou como era a dança na década de 1970, reafirmando ser baseada no Vira e confirmando o repertório inspirado no Roberto Leal. Lembro que fui surpreendida com a chegada de seu esposo, que por ser envolvido com a dança também participou da conversa. Aos poucos, ele foi se entrosando e destacou a importância de citar a primeira pessoa a apresentar uma Dança Portuguesa na cidade:

[...] inclusive tem um registro, eu não sei se isso ainda existe, mas tem um registro na Secretaria de Cultura do estado dizendo que a Dança Portuguesa de dona Socorro Leitão foi a primeira Dança Portuguesa de São Luís a se



apresentar nos arraiais e no São João. Não sei se ainda existe esse registro, mas houve, chegou a ter um registro oficial. Ela tinha toda a documentação, CNPJ, aquela coisa toda registrada da dança, [...]. (William Corrêa, entrevista, junho, 2013).

Sem perder o fio da conversa, perguntei também onde estavam os outros grupos e onde, de fato, havia começado o movimento dessa dança na cidade. Ele me informou o seguinte:

Na verdade, eu acredito que essa primeira origem foi deixada pelos portugueses que estiveram aqui. Só que a gente aprimorando com nosso contexto, com muito brilho, até porque nós do bumba-boi..., a gente foi botando do nosso jeito. Mas eu acredito que tem que ter algum fundamento do português. (William Corrêa, entrevista, junho, 2013).

Esse relato evidencia que, dependendo do contexto, a Dança Portuguesa apresenta diferentes realidades. É o caso do seu Luis de Sousa, 76 anos, residente da Cidade Olímpica, também um bairro da periferia de São Luís. Seu envolvimento com a Dança Portuguesa aconteceu por influência de um amigo que participava de um grupo. Ele e sua esposa dançaram por um bom tempo e passaram a gostar. Bem mais tarde, criaram seu próprio grupo. Diante de sua empolgação, perguntei o que significa para ele ser um brincante de Dança Portuguesa. Ele respondeu da seguinte forma:

Olha, como brincante é uma coisa muito boa. A gente se envolve demais, a gente... a gente dá o sangue. Pra quem gosta, *tá* na veia. Nós não somos portugueses, somos pretos, mas *tá* na veia. Às vezes. Agora tem um brincante meu que vai esse ano, eu senti que ele não ia pra frente, porque rapazinho, novinho, todo cheio de ... Mas hoje em dia eu vejo que lá em casa, não sai lá de casa. E quer bordar roupa, quer terminar primeiro que os outros... (Luis de Sousa, entrevista, junho, 2013).

Essa conversa deixou indícios de que, de fato, a Dança Portuguesa do Maranhão traz muitas influências de outras manifestações da cultura tradicional maranhense, como o bumba meu boi. A afirmação “botando do nosso jeito” está imbuída de sentidos. A expressão deixa margens para muitos formatos, os quais cabe entender a partir do contexto das comunidades. Entretanto, durante as conversas, percebi que é frequente entre eles o entendimento da dança como modo de existir no mundo, como conhecimento prático, o que se aproxima das reflexões de Roger Garaudy (1980) que vê a dança não de uma forma passiva, mas como participação na vida, como liberdade do movimento.

### 2.3.1. O grupo “Esplendor de Miranda”- na ilha

A ilha de São Luís (Figura 04) localiza-se no litoral Norte do estado do Maranhão. Nela estão os municípios de São Luís, São José de Ribamar, Raposa e Paço do Lumiar. Segundo dados do IBGE<sup>23</sup>, referentes ao ano de 2013, ela possui uma população superior a 1 milhão de habitantes. É na ilha de São Luís que estão distribuídos 88 grupos de dança portuguesa do Maranhão.

**Figura 04 - Mapa da Ilha de São Luís**



Fonte: IBGE. Link:

<http://www.cidades.ibge.gov.br/painel/painel.php?lang=&codmun=211130&search=%7Csao-luis>, 2013.

<sup>23</sup>Link: <http://www.cidades.ibge.gov.br/painel/painel.php?lang=&codmun=211130&search=%7Csao-luis>

Lembro o dia em que decidi conhecer o local e os responsáveis pelo grupo “Esplendor de Miranda”. Eu tive que me preparar psicologicamente para encarar o trajeto que me levaria até a casa deles e torcer para encontrá-los lá, pois os responsáveis por esse grupo moram no bairro do Coroadinho, uma das periferias urbanas de São Luís considerada de alta periculosidade.

Antes de ir até lá, telefonei para combinar o horário da visita com a Viviane, a responsável pelo grupo, e me informar como chegaria a sua casa. O encontro foi marcado para às 17h30 de uma sexta-feira. Recordo que fiz várias visitas antes de dar início às entrevistas, pois esperei até me sentir mais uma entre os integrantes do grupo (GEERTZ, 1978). Por esse motivo, fiquei no processo de observação por mais de um mês, tentando encontrar caminhos para iniciar os diálogos.

Nas conversas, tomei conhecimento que o grupo foi denominado Dança Portuguesa “Esplendor de Miranda” e tem como representantes Viviane de Oliveira Monteiro e Jucélio Silva. Ela com trinta e dois anos e ele, trinta e cinco, casados, com dois filhos. Eles residem no Largo São João, Vila São Sebastião (Imagem 11), no Coroadinho. Essa é uma área com alto índice de violência por causa do tráfico de drogas e das gangues, que fazem do bairro uma zona com elevado número de homicídios. Essas informações foram dadas pelos próprios integrantes do grupo, mas constam frequentemente nos noticiários de rádio e TV na imprensa local e nacional.

#### **Imagem 11 - Rua do bairro do Coroadinho - residência dos responsáveis pelo grupo**



Fonte: Tânia Cristina -Registro Pessoal, 2014.

Profissionalmente, Viviane trabalha no setor administrativo em uma unidade de assistência à saúde (Unidade de Pronto Atendimento - UPA) do município, em outro bairro, São Cristóvão, e seu marido tem a profissão de vigia e trabalha no mesmo setor de saúde, mas, no momento da pesquisa, ele estava desempregado, situação que o levava a assumir as tarefas da casa. Somente bem mais tarde, foi readmitido.

Em relação ao grupo, eles têm funções diferenciadas: a Viviane é quem coordena o grupo, faz papel de produtora; e seu Jucélio, que também se denomina um brincante, mas não atuante, tem a função de ser pesquisador e um dos coreógrafos grupo. A função de coreógrafo ele divide com um dos brincantes, com quem compartilha ideias e com quem criou um método de trabalho. Essa parceria desenvolveu formas diferenciadas de trabalho, pois cada um deles cria seus caminhos a partir de critérios individuais. Como pesquisador, ele faz uso da Internet (capítulo 3).

Ao falarem de como o grupo começou, contaram que tudo se iniciou quando ainda namoravam. Época em que participavam do mesmo grupo de jovens da Igreja Católica no próprio bairro Coroadinho. Eles contaram que no próprio grupo eram oferecidas oficinas de danças populares. Segundo seu Jucélio, ele participou de todas as oficinas oferecidas para o grupo de jovens, mesmo enfatizando que sua relação com o universo das danças populares vinha de longas datas, quando ainda tinha cinco anos de idade. Para ele, essas oficinas despertaram seu interesse pelas manifestações populares, em especial pela Dança Portuguesa.

Como o momento não era propício para uma conversa mais longa, retomei a conversa em outra oportunidade. Na segunda visita que realizei, cheguei à casa do casal, sede do grupo, no final da tarde, já que os ensaios aconteciam sempre após às 20h e fui orientada a chegar até às 18h, considerando também o fato de ainda não ser conhecida pela comunidade. Quando lá cheguei, encontrei seu Jucélio com as crianças. O ambiente sempre tinha muitos ruídos, mas como naquele dia estava calmo, aproveitei para conversar com ele.

Ao perguntar sobre suas experiências com a dança antes de se casar, ele fez uma longa descrição do seu envolvimento com as manifestações populares maranhenses. Ali fiquei sabendo da grande importância das pastorais na vida das comunidades carentes.

Esta foi a descrição feita por seu Jucélio:

Na década de 1970, tinha as pastorais aqui no bairro, mas não era aqui, era lá embaixo, na Vila Conceição. Era muito legal para os jovens. Eu ainda nem pensava em casar, mas foi lá que conheci a Viviane. Ela também participava, não das danças, de outras oficinas. A gente ia todos os sábados pra igreja. Além da missa, a gente podia fazer oficinas e tinha dança, dança popular. Era muito bom. Lá eu aprendi muitas danças. Também tinha as regras, não

se podia fumar, beber. Mas, pra mim, o mais importante foi poder ter os aprendizados que me serviram até hoje (Jucélio Santos, entrevista, maio, 2014)

De fato, as pastorais de juventude desempenham um papel social de grande relevância para essas comunidades. Cabe lembrar que na década de 1970, a Igreja Católica tinha uma posição frente à ditadura: dar guarida aos opositores do regime militar. Segundo Tomazi (2013), estudioso e pesquisador do tema juventude em uma perspectiva sociorreligiosa, entende que as pastorais da juventude do Brasil, na década de 1970/1980, tiveram papel preponderante na vida dos jovens da época, em especial daqueles que viviam nas áreas hoje denominadas de periferias – áreas que no passado foram chamadas de invasões.

Nesse sentido, ele aponta que dentre as atribuições da Igreja estavam a luta pelo emprego e pela diversão, ações nas quais ela atuou em prol desses jovens. No contexto maranhense, em especial em São Luís, as pastorais da juventude tiveram um papel significativo junto às comunidades carentes. Em parceria com elas, a arte teve um papel decisivo para a formação daqueles sujeitos.

É importante também destacar o trabalho de Extensão Universitária, ligada aos projetos extensionistas das universidades, que se associavam aos trabalhos da Igreja, uma vez que era papel das pastorais incentivar os projetos de ação comunitária e de assessorias populares, desenvolvidos junto às comunidades de baixa renda. Rabelo (2015)<sup>24</sup>, menciona em sua obra que os projetos que desenvolvia junto às comunidades eram agregadores dos jovens da época, década de 1970. Segundo ela, esses projetos oportunizavam, paralelamente às ações da Igreja (reuniões, missas e outras), cursos de artesanato, atendimento médico às crianças e oficinas de arte (dança, teatro, canto e artes plásticas) que aconteciam nos finais de semana.

Cabe mencionar que, historicamente, a década de 1960 foi um período de ascensão da Igreja Católica junto às comunidades carentes do Maranhão, época em que o Brasil vivia um período politicamente tumultuado com o golpe de Estado e a implantação da Ditadura Militar. Em conversa comigo, professora Ana Teresa (UFMA), envolvida com essa causa desde o início de sua carreira, enfatizou que a Igreja, na época, desenvolvia ações junto aos grupos de jovens, desempenhando um importante papel na formação desses sujeitos.

Entretanto, a igreja representada pelos grupos de jovens mostra-se um terreno movediço, que possuía regras, mas também oportunizava, por meio de suas ações, uma

---

<sup>24</sup> Ana Teresa Desterro Rabelo (2015), professora do Curso de Teatro da Universidade Federal do Maranhão (UFMA), mestra em teatro comunitário, extencionista em comunidades carentes.

formação que lhes dava maturidade para fazer escolhas. Nessa perspectiva, Rabelo (2015, p. 45) acentua a validade da proposta de seus projetos:

[...] tínhamos na época o ideal da educação libertadora, da criação de líderes que pudessem ser responsáveis pelas suas vidas e lutassem pelos seus próprios destinos, de modo a despertar na comunidade a sede de mudança por uma qualidade de vida digna.

Dessa maneira, todo o trabalho era desenvolvido tendo como esteio a vivência das expressões artísticas (dança, teatro e artes plásticas) pautadas em atividades como passeios históricos, passeios ecológicos, palestras sobre temas educativos, festivais de arte e literatura infantil. Esses foram caminhos que possibilitaram a muitos jovens a fuga das drogas. Mas não só isso. Construíram a autonomia para hoje dirigirem seus próprios caminhos, com condições de estabelecerem suas próprias regras.

Segundo Rabelo (2015), dentre as atividades desenvolvidas na época, havia o Projeto Arte/Educação, que realizava no Centro Comunitário da Vila Conceição atividades com os grupos de jovens da Vila Conceição/Coroadinho, nas quais envolvia adolescentes de 13 a 18 anos. Ela explica que a comunidade se constituiu com a ocupação de camponeses que abandonaram a vida rural para se instalarem na cidade. Dessa forma, levadas pelo desejo de ter um lar, as famílias ocuparam a área ociosa onde hoje é a Vila Conceição.

Para o Jucélio, a convivência no espaço das pastorais possibilitou a cada jovem a aprendizagem da convivência em grupo, oportunizando a construção de laços de amizade. A formação dos grupos tinha o propósito de unir as pessoas, já que, na época, o bairro era muito perigoso por causa das gangues. Segundo ele, essa oportunidade o levou a conhecer a pessoa que hoje é sua esposa e mãe de seus filhos, uma situação que se repetiu com outros casais de amigos.

Além disso, ele declarou que foi por meio das ações da pastoral que vivenciou muitas das danças tradicionais maranhenses, como o Cacuriá, a Quadrilha e o Bumba meu boi. A Dança Portuguesa ainda não fazia parte desse quadro à época. Segundo ele, um elemento influenciador foi o Arraial da Juventude que então existia. Dessa forma, deixou muito clara a importância da Igreja em sua formação, deixando inclusive escapar sua satisfação e orgulho por ter descoberto possuir muita habilidade com as práticas das danças.

Entretanto, ele informou que seu bom desempenho nas danças que ali vivenciou na década de 1980 foi motivo de conflito com sua família. Afirmou que certas danças davam margem a dúvidas sobre sua masculinidade, como o Cacuriá, por exemplo, que expressa sensualidade para quem dança e para quem assiste. Esse foi o motivo pelo qual buscou outro

estilo de dança, momento em que encontrou a Dança Portuguesa. Aqui se instala uma questão que de forma muito sutil se apresentou em alguns momentos, a relação de gênero, alguns dos jovens com quem conversei deixaram claro a opção pela Dança Portuguesa porque a dança da qual participavam anteriormente deixava dúvida quanto a sua masculinidade (tema aqui não foi abordado).

Ao lhes perguntar sobre a existência de outros grupos de Dança Portuguesa no bairro, o casal disse que existem seis grupos dessa dança na comunidade: “Prestígio de Portugal”, “Majestade de Coimbra”, “Tesouro de Coimbra”, “Mensageiro de Portugal”, “Esplendor de Miranda”, “Coroa de Lisboa” e “Pioneira de Portugal”.

Eles contaram que em 2000 montaram um grupo anterior ao “Esplendor de Miranda”, o “Majestade de Portugal”, pois com ele tinham o propósito montar uma ONG para oferecer cursos e outras atividades à comunidade. Esse intento, no entanto, não deu certo, apesar de terem conseguido reunir 120 integrantes para o grupo. Para mim, no primeiro momento, o motivo do insucesso não ficou claro. Por outro lado, percebi que essa primeira experiência alimentou o desejo de terem um outro grupo. Assim, em 2008, nasceu a Dança Portuguesa “Esplendor de Miranda”, com endereço no Largo São João em Vila São Sebastião/Coroadinho, local de residência dos fundadores. Viviane e seu marido sentem-se orgulhosos em afirmar que até hoje o grupo tem 20 pessoas que estão desde sua fundação.

Para conversar com os integrantes do grupo, eu sempre aproveitava os momentos antes do ensaio. Nessas oportunidades, pude questioná-los sobre as regras estabelecidas para estarem ali. Cheios de orgulho, frisaram que para participar do grupo há regras: fazer parte de um grupo de jovens, participar da Igreja Católica, frequentar a escola e não ter reprovação, assim como não podem ter envolvimento com álcool. A idade dos integrantes varia de 7 a 35 anos. Os encontros acontecem não só para ensaios, eles conversam também sobre assuntos paralelos, como as relações familiares e o rendimento escolar, entre outros.

Quando os organizadores se referem aos integrantes do grupo, descrevem a situação financeira deles ao explicarem que não têm recursos para atender a todas as necessidades da dança e que os órgãos do Estado não ajudam como devem. Quanto à produção do grupo, contam que seus integrantes, levados pela falta de condições financeiras, buscam juntos meios para angariar fundos para suas despesas. Assim, fazem bingo, festas e vendem rifas para obter recursos para se apresentarem. Todos são enfáticos ao afirmarem que “botam a dança por amor”.

**Imagem 12 - Concentração para apresentação do grupo nos festejos juninos de 2014.**

Fonte: Arquivo do Grupo “Esplendor de Miranda”, 2014.

Segundo Viviane, que aparece na fotografia vestida em vermelho (Imagem 12), alguns elementos que compõem a indumentária de suas danças são produzidos pelos próprios familiares dos integrantes do grupo. Ela cita como exemplo a meia que usam, cujo custo seria muito alto para os brincantes, se fossem comprá-las. Ela faz questão de enfatizar que em gastos, a Dança Portuguesa só perde para o Bumba meu boi. Sobre essa questão, seu marido tomou a palavra e explicou que hoje em dia os materiais para as roupas já não têm tanto brilho, pois ficaram mais baratos e mostra decepção ao enfatizar: “perdeu o glamour”. Pude notar que, como o grupo se sente responsável por representar sua comunidade, um dos elementos de relevância na dança, como elemento apreciativo e de destaque, é sua indumentária, ou seja, suas roupas e adereços. O brilho é um dos elementos que causa impacto durante o processo de apreciação da plateia.

Segundo o casal, todos os anos, há a necessidade de definirem um tema para a dança. No repertório musical, Roberto Leal não pode faltar. Eles descrevem que o processo de pensar a montagem das novas danças implica um grande trabalho de pesquisa que é feito na Internet (páginas eletrônicas de pesquisa histórica, de música e de tecidos, entre outros elementos). Os temas, então, resultam dessas pesquisas que são realizadas principalmente por seu Jucélio, que tem a responsabilidade de montar a dança e de fazer o esboço das roupas. Ele faz questão de enfatizar que a Internet é sua grande aliada nesse processo e se autodenomina pesquisador. Devido a esse trabalho, ele demonstra intimidade quando se refere às danças tradicionais e às



peças teatrais, dando ênfase às suas montagens, como exemplificou descrevendo a montagem de um tema baseado na obra “Romeu e Julieta” de William Shakespeare.

O casal relata que as novas tecnologias lhes possibilitam possuir um acervo de pesquisa. Ele enfatiza que são poucos os grupos de dança portuguesa que colocam drama e dança juntos, mas que eles conseguem devido às pesquisas que realizam. Ele enfatiza também a importância da pesquisa para ter propriedade em comentar o que os outros grupos fazem. Diz que por mais que ele se inspire em outras linguagens (teatro, poesia, cinema e artes visuais) não pode perder o foco da Dança Portuguesa.

### **2.3.2 O grupo “Tradição de Portugal” – na Baixada Maranhense**

Mesmo que a grande concentração de grupos de Dança Portuguesa no Maranhão esteja na capital São Luís, é igualmente importante estudar os grupos que se espalham pelo interior do estado.

Assim, como resultado de conversas informais transmitidas boca a boca, cheguei ao “Grupo Folclórico e Cultural Dança Portuguesa Tradição de Portugal” e ao “Grupo Mensageiro de Portugal”, da região da Baixada Maranhense, por meio de uma ex-aluna do curso de Artes Cênicas, da Universidade Federal do Maranhão, que hoje reside no município de Pinheiro, onde atua como professora do ensino básico em escolas estaduais. Além disso, por meio das instituições de representação dos grupos de Dança Portuguesa do Maranhão, a União Luso Brasileira e a Associação Folclórica de Danças Portuguesas, como também pela Secretaria de Cultura do Estado, descobri que em cada um dos 21 municípios dessa região (Imagem 17) existe pelo menos um grupo dessa dança.

A Baixada Maranhense é, segundo Oliveira *et al* (2012), uma microrregião do estado constituída por um conjunto de 21 municípios. Geograficamente, está localizada entre a Amazônia Legal maranhense, na zona de transição entre a Amazônia e o Cerrado. Os principais acessos a partir da capital são a BR 222, que corta os municípios de Anajatuba, Arari, Vitória do Mearim e Igarapé do Meio, e a BR 010, cujo caminho passa pelos municípios de Pedro do Rosário e Santa Helena (Figura 05). Há também a possibilidade de se chegar à Baixada por via marítima. Fazendo este trajeto o primeiro município ao qual se chega é Cujupe. A partir dele, a viagem segue por via terrestre. A partir daí, antes de chegar à cidade de Pinheiro, passa-se por outros municípios.

**Figura 05 - Mapa da Baixada maranhense**



Fonte: Google Imagens. Link:

<https://www.google.com.br/search?q=mapa+da+baixada+maranhense+>, 2016.

A Baixada é caracterizada por ser uma das regiões mais pobres do território maranhense, que tem como meios de subsistência a agricultura, a pecuária e a pesca. Dentre os municípios que integram esse território, está a cidade de Pinheiro, com dois grupos da dança aqui estudada.

O resultado do mapeamento que realizei na cidade de Pinheiro mostrou que a Dança Portuguesa tem território delimitado com a existência de apenas dois grupos: “Mensageiro de Portugal” e “Tradição de Portugal”. A minha impossibilidade de pesquisar os dois grupos me levou a optar por apenas um deles. Em conversa com o responsável pelo grupo “Mensageiro de Portugal”, o senhor Nilton Cesar Peixoto, 40 anos, descobri que, em 2013, eles não iriam se apresentar, fator que me ajudou a decidir por pesquisar o grupo “Tradição de Portugal” (imagem 13).

**Imagem 13 - Concentração para apresentação no arraial da cidade de Pinheiro**



Fonte: Registro do grupo “Tradição de Portugal”, 2012.

O “Grupo Folclórico Cultural Tradição de Portugal” tem como responsável o senhor Josemar Araújo Filho, 42 anos (entrevista em 2013), conhecido na cidade pelo apelido “Tabaco”, é pescador e, nas horas vagas, é bordador de couro de boi, ou seja, a parte externa da armadura de madeira do boi (Imagem 14). Para ele, bordar couro de boi é uma profissão trabalhosa, mas que paga bem.

**Imagem 14 - Imagem do couro do boi. Encontro de Mioslos dos grupos Matraca em São Luís**



Fonte: Blog Spot. Link: [www.blogspot.com.br/](http://www.blogspot.com.br/), 2016.

Seu Josemar Araujo me recebeu em sua residência, onde mora com toda sua família, que também está envolvida com a Dança Portuguesa. Em nossa primeira conversa, ele me explicou que o nome do grupo era apenas “Tradição de Portugal”, como apresentado na imagem do brasão (Imagem 15), mas que fora modificado para obter o registro, documentação que possibilita participar dos editais do governo para as apresentações. Segundo sua a descrição, para estar inserido e ser reconhecido junto às instituições de cultura e aos grupos de expressões culturais é necessário se submeter às regras estabelecidas pelos órgãos reguladores do Estado.

**Imagem 15 - Brasão do grupo “Tradição de Portugal”.**



Fonte: Registro do grupo “Tradição de Portugal”, 2013.

O grupo tem sede própria (Imagem 16), localizada ao lado da casa da família, no Centro da cidade de Pinheiro. É nesse local onde se reúnem e realizam os ensaios da brincadeira.

**Imagem 16 - Sede local do grupo.**



Fonte: Registro do grupo “Tradição de Portugal”, 2013.

Ao descrever o histórico do grupo, seu Josemar contou que a dança tem 18 anos de vida e que ele está na direção há 08 anos. Ele informou que em sua família, todos estão envolvidos com a cultura, o que levou sua irmã, em diálogo com sua mãe, à decisão de organizarem uma dança, a formarem um grupo. Para tanto, escolheram a Dança Portuguesa. Dentre os vários sentidos empregados para o termo cultura, aqui temos um exemplo da cultura como uma atividade praticada por prazer com fim pessoal ou que possa envolver um coletivo de pessoas, tornando-se um sistema simbólico que permite compartilhar significados.

Em 2001, primeiro ano de apresentação da dança, seus participantes eram somente crianças de cinco a sete anos, que brincavam sob a responsabilidade de sua irmã. Quando “seu Tabaco” tomou a frente do grupo, ele deu preferência ao trabalho com adolescentes de 16 anos em diante. Hoje, o grupo tem 36 componentes de 14 a 25 anos, que trabalham em pares, inclusive o representante, seu Tabaco, que também faz parte da dança, com seus 42 anos. Lembra que geralmente havia duas crianças que vinham na frente, mas que atualmente retiraram. A maioria dos brincantes, que residem em Pinheiro, são estudantes da rede pública de ensino.

Para minha surpresa, ele fez um comentário sobre a rivalidade existente entre eles e o grupo “Mensageiro de Portugal”. Segundo ele, há uma necessidade de sigilo durante todo o processo de preparação da dança, levando os ensaios e a confecção das roupas a serem feitos em segredo, de modo que os integrantes da dança só vão conhecer a roupa pronta na véspera da primeira apresentação.

De acordo com suas informações, o grupo atende ao público de toda a cidade e também se apresenta em quase todos os municípios da Baixada. Inclusive nos últimos anos tem se apresentado também na capital. O calendário de apresentações começa quase sempre no dia 18 de junho e vai até o final do mês. Os jovens só aceitam se apresentar no período junino, não aceitam dançar fora de época – não dançam, por exemplo, no que na capital foi denominado de “São João fora de época”, um novo calendário estabelecido pelos órgãos de cultura do Estado, que estende as festas durante todo o mês de julho.

No seu discurso, “seu Tabaco” deixou clara sua queixa diante da ausência de patrocínio por parte dos órgãos públicos. O grupo, que não faz parte de associações nem participa dos editais, não é contemplado com auxílio financeiro do governo. Assim, o patrocínio da dança é feito pelos pais e outros membros das famílias dos brincantes e por seus coordenadores que juntos angariam recursos com festas, rifas e bingos. Hoje, os filhos dos organizadores, que também dançam, participam da produção da dança: um como produtor de som e vídeo; e o outro como desenhista de roupas, que pensa no modelo das roupas. Além

disso, as costureiras e bordadeiras também possuem alguma relação de parentesco ou amizade com a família.

Quando perguntei sobre os ensaios do grupo, ele comentou que devido à realidade dos brincantes que fazem faculdade em São Luís e retornam a Pinheiro somente nos fins de semana, os ensaios acontecem sempre nesse período. De forma intensiva, eles começam os ensaios no sábado, quando duram todo o dia, e continuam no domingo pela manhã e metade da tarde.

O grupo tem seu próprio coreógrafo que vem de outra cidade. “Seu Tabaco” explicou que esse coreógrafo também trabalha para outros grupos em outras cidades da Baixada, dessa forma, foram acertados os ensaios nos finais de semana. Ele é pago com recursos do próprio coordenador. Ao perguntar mais sobre essa questão, ele disse que além de pagar pelas horas de trabalho, a hospedagem e a alimentação também são sua responsabilidade. Ao falar do trabalho do coreógrafo, “seu Tabaco” demonstrou satisfação e expressou ser “um profissional competente que mostra resultado” (Josemar Araújo, entrevista, 2013).

Cabe ressaltar que o termo “competente” está diretamente ligado a “competência”, no seu sentido etimológico, que remete à palavra do latim *com-petere*, que denota rivalidade, ato de competir (DA CUNHA, 1997, p.200). Esse termo, muito usado no universo da dança para aqueles que desempenham o ato de dançar, sejam brincantes, dançantes, bailantes ou bailarinos, evoca o sentimento de orgulho pelo que fazem, pois por meio da dança esses sujeitos passam pelo julgamento do outro, de um público.

No momento em que o interlocutor faz uso da palavra “competente”, mesmo que se referindo prioritariamente ao trabalho do seu coreógrafo, ele não deixa de fazer alusão ao desempenho de seu grupo, o que fica claro quando enfatiza: “nossa dança é sempre bem recebida pelo público, com muitos aplausos” (Josemar Araújo, entrevista, 2013). Entendo que além dos aplausos está em jogo uma questão maior, moral, que toca diretamente a comunidade. Ser bem aplaudido é ver a comunidade bem representada e aceita por todos.

Além disso, como no princípio o interlocutor mencionou a necessidade de um sigilo de sua dança em relação ao outro grupo existente na cidade, vejo que, de forma velada, ocorre uma disputa. Aquele que melhor se apresentar, terá o prestígio e o reconhecimento público, o que vai servir de alimento na construção das identidades, nos sentimentos de pertencimento por se sentirem parte integrante desse grupo.

## 2.4 Associação e União: “entidades” de representação da Dança Portuguesa do Maranhão

Em 2012, tive a informação que tanto a “Associação Folclórica das Danças Portuguesas” quanto a “União Luso Brasileira” têm em comum serem porta-vozes dos grupos de Dança Portuguesa do Maranhão junto aos órgãos públicos. Em conversa com servidores do órgão de cultura do estado, eles disseram que é uma regra desses órgãos, tanto do município quanto do estado, que os grupos de danças de todas as manifestações culturais estejam agregados à sua instituição de representação para fazerem parte dos eventos culturais. Por esse motivo, os grupos preocupam-se em fazer parte dessas instituições de representação.

A Associação Folclórica das Danças Portuguesas, localizada no bairro da Vila Palmeira, na periferia de São Luís, fica no “Parque Folclórico da Vila Palmeira”, local onde acontecem eventos culturais com manifestações populares do estado. Essa Associação tem como dirigentes Emerson da Silva e Izabel Gusmão. Tendo sido criada em 2003, tem atualmente um número de 30 afiliados.

A União Luso Brasileira está localizada, provisoriamente, na Escola Estadual Sousândrade, no bairro do Lira. Tem como dirigente o senhor José Câmara, conhecido por Zeca da Cultura. Foi criada em 2000 pela necessidade de seus associados evitarem a retirada de suas danças do circuito das festas juninas, uma atitude que partiu do próprio estado ao desconsiderar essa manifestação como representante da cultura popular maranhense. Atualmente, conta com 88 associados filiados.

Ao perguntar ao senhor José Câmara sobre a história da União, ele afirmou que no começo havia somente uma entidade, mas que, mais tarde, houve a necessidade de dividirem em duas. “O que não impede de se dialogar”, declara seu Zeca (entrevista, 2013). Embora se tratem de associações representativas, observei que tanto em uma como na outra não há um corpo administrativo. Ambas funcionam apenas com o presidente e vice-presidente. As outras atribuições ficam a cargo das ações voluntárias dos dirigentes dos grupos associados. Dentre os afiliados, a maioria são grupos de São Luís.

A União como instituição, como pessoa jurídica, tem o objetivo de lutar pelo bem comum das Danças Portuguesas do estado. Em seu estatuto constam as seguintes atribuições:

- orientar os grupos junto aos órgãos da cultura do estado e do município (cadastro, dossiê, portfólio, certidões) para participarem dos editais de apresentações no período junino;

- acompanhar os filiados diante das dificuldades;
- promover encontros de preparação para os eventos;
- promover eventos envolvendo os órgãos de cultura do estado e do município com a presença de outras manifestações culturais, os quais têm o propósito de inserir os grupos no calendário das festas juninas;
- manter a presença dos grupos no calendário junino; e
- acolher outras manifestações que não têm representatividade.

Com vistas à inserção dos grupos, o evento da Associação acontece no começo do mês de junho, no Bairro da Liberdade, periferia de São Luís; e o evento da União tem como local de apresentação o Bairro do Lira, com data fixada em 29 de junho.

O meu contato inicial com os grupos dessa brincadeira foi estabelecido por meio dessas duas instituições que funcionam como espaços de encontro dos grupos cadastrados. Esses encontros acontecem sempre aos sábados pela manhã, das 8h às 10h, quando necessitam se organizar para as festividades, em especial quando se aproxima a época das festas do mês de junho.

Nos vários momentos em que estive presente nas duas instituições, foi possível observar que o período que antecipa os festejos juninos é o momento em que o maior número de grupos participa das reuniões. Também pude perceber o empenho dos grupos em estar em dia com as documentações exigidas e com o portfólio organizado para se submeterem ao edital que define quem se apresentará nos festejos juninos. Para os representantes dos grupos, fazer parte do calendário oficial desses festejos, além de ser uma oportunidade que dá visibilidade à brincadeira, permite o reconhecimento junto ao público.

Além disso, fazer parte das apresentações oficiais também inclui uma melhoria na questão financeira, pois participar dos eventos é ter a certeza de ser remunerado, o que leva alguns grupos a se aproximarem das instituições somente com esse propósito. Sobre a atitude desses grupos, os responsáveis das duas instituições acreditam que pouco podem fazer, já que existem as relações paralelas que os amparam, entretanto, são categóricos em afirmar que esses grupos não podem contar com o amparo das instituições – transporte, alimentação – e não serão anunciados como integrantes de uma instituição no momento de sua apresentação (Zeca, 2013; Emerson e Isabel, 2013). Situações como essa causam discussões nos encontros entre os associados.

Em suma, no Maranhão, a maior parte dos grupos é cadastrada junto aos órgãos



públicos responsáveis pelas políticas de cultura e turismo do estado com a condição de apresentarem suas danças. Isso os leva a ter: o reconhecimento de sua existência como grupo juridicamente constituído; a garantia de sua participação na programação oficial no período das festas juninas; a responsabilidade de acatar o Termo de Compromisso que determina não só valores financeiros, mas também o repertório musical e a padronização das vestimentas a serem utilizadas; e também a responsabilidade de fazer cumprir o Estatuto da Criança e do Adolescente – ECA quanto à sua participação em horários e espaços públicos, geralmente praças ou ruas que se transformam em arraiais.

## **2.5 Ser ou não ser uma Dança Portuguesa com certeza? - fronteiras difusas**

Durante a pesquisa de campo, esse questionamento sobre ser ou não uma Dança Portuguesa esteve presente nos momentos de conversas com os integrantes e representantes dos grupos de Danças Portuguesas do Maranhão. Afinal, a Dança Portuguesa tem sua origem histórica em terras europeias. Entretanto, os brincantes e, em especial, alguns dos representantes da dança no Maranhão com quem estive apresentam uma certeza que os leva a negar a ideia por trás desse questionamento: para eles, a Dança Portuguesa do Maranhão não é uma Dança Portuguesa “de Portugal”. Ainda que assumam fazer uso de músicas e passos desta dança ao organizarem suas estruturas coreográficas, os participantes dessa brincadeira a identificam como pertencente à cultura popular maranhense.

Como justificativa, argumentam que o fato de ser uma opção definida por um coletivo de pessoas maranhenses que desejam pertencer a essa dança, o que vale não é de onde a dança vem, mas onde ela está. Entretanto, uma parte da sociedade não percebe a dança desse modo. Emerson, dirigente da Associação, desabafa ao se referir às instituições de cultura do estado e do município:

Acham que a Dança Portuguesa não é da cultura maranhense. Devido a isso, ela não pode representar a cidade, o estado. Há um preconceito entre aspas. É uma cultura que acha que só o Boi e o Cacuriá é dança popular. Visão errônea, é a Dança Portuguesa que segura o público nos festejos juninos. (Emerson, entrevista, junho, 2013).

No papel de pesquisadora, posso expressar sentimento parecido, pois minha opção por essa dança como objeto de pesquisa não deixou de ser uma surpresa entre meus amigos, afinal, com tantas manifestações maranhenses já reconhecidas não entendiam a minha escolha. Por outro lado, a estranheza de quem não é do Maranhão foi ainda maior, porém compreensível e motivadora. A exemplo, cito o comentário feito por um dos integrantes da minha banca de

qualificação, sobre sua surpresa com a minha escolha de objeto de estudo, a Dança “Portuguesa” do Maranhão:

Como é possível? Pensei eu *cá* com meus botões. Como é possível alguém do Maranhão, enfronhada em tantas e tantas possibilidades de manifestações, escolher exatamente uma das mais improváveis? Nos mundos dos incontáveis nordestes brasileiros, com seus cacuriás, seus bois, seus cavalos marinhos, seus maracatus, suas caixeiras do Divino, seus terreiros de candomblés, suas casas de Minas, seus universos (*unus versus alli, unus versus plura*) de práticas espetaculares, em ritos e em espetáculos propriamente ditos, todos eles geradores de estudos de enorme mérito acadêmico e de grandes repercussões, o que os torna tão atrativos, como esta moça tem a coragem de surpreender a todos e se embrenhar exatamente nas danças portuguesas? (Veloso, 2014, p. 01)<sup>25</sup>.

De fato, suas colocações são pertinentes. Não há como negar meu envolvimento com as expressões culturais maranhenses, elas estão em mim. Afinal, nasci no Maranhão e no Maranhão me criei. Entretanto, cabe ponderar que os processos de globalização, convergindo com as interculturalidades, entendidas a partir de Leonardo Guelman e Vanessa Rocha<sup>26</sup> como coletividade, diferença e pluralidade, transcende a ideia de cultura como algo fixo, situando-a como algo que se movimenta e se adéqua aos contextos vigentes, possibilitando a aproximação das pessoas. A própria história dessa dança de origem europeia no Maranhão, estado do Nordeste brasileiro que apresenta forte presença indígena e de afrodescendentes, é um exemplo disso. Foi nesse contexto de mudanças, com a globalização, que encontrei essa dança e apostei que ela teria coisas interessantes para contar, inclusive ter voz para dizer em que lugar gostaria de estar: é uma dança portuguesa? É uma dança popular? É da cultura popular? De que dança aqui se fala?

Ao perguntar o que é a Dança Portuguesa aos brincantes tive as seguintes respostas: “A dança Portuguesa é alegria” (Juliana, 17 anos, estudante, grupo Esplendor de Miranda); “É amor e satisfação” (Gustavo, 20 anos, trabalha no comércio informal, grupo Esplendor de Miranda); “A dança é minha realização” (Jocenilde, 18 anos, estudante, do grupo Esplendor de Miranda); “A dança é que me dá a satisfação de representar meu bairro” (Marilda, comerciária, grupo Uma noite em Coimbra, 25 anos); “A dança é tudo na minha vida, é minha maior realização” (Amarildo, trabalhador autônomo, 30 anos, grupo Tradição de Portugal); e “como brincante, a dança é uma coisa muito boa. A gente se envolve demais, a gente... a

<sup>25</sup>A referente citação, de autoria do Prof. Dr. Antonio Graça Veloso, da Universidade de Brasília - UnB, foi retirada do parecer apresentado na banca de qualificação em março de 2014.

<sup>26</sup>Professores de Arte da UFF: ele, diretor do Centro de Artes; e ela, assessora de projetos do Centro de Artes da Universidade Federal Fluminense – UFF.

gente dá o sangue. Pra quem gosta, tá na veia. *A gente não somos portugueses*, somos pretos, mas *tá* na veia [...]” (seu Luis Cantanhede, aposentado, grupo Majestade de Coimbra, 70 anos).

Para os brincantes, a Dança Portuguesa é um ato de prazer, sentido de vida, o que me reporta a Klauss Vianna (2005), ao se referir a dança como um modo de existência. Pensar essa manifestação implica percebê-la como uma dança de origem europeia, vivenciada em contextos maranhenses, que transforma movimentos em figuras de dança, dando novos significados para si. Ela é a concretização de sonhos e desejos, incluindo o desejo de pertencimento<sup>27</sup>, que alimenta em cada brincante o sentimento de reconhecimento perante sua comunidade. É por sentirem-se inteirados na dança, que eles têm a certeza de que ela também está neles, fazendo parte da cultura popular maranhense.

Se pensarmos a cultura por si só, ela pode ser entendida como um fenômeno diverso e plural, que permite vários entendimentos a partir dos contextos em que atua. Desse modo, a discussão sobre a cultura popular é de difícil consenso. Nesse sentido, considerando as várias discussões e transformações ocorridas com o conceito de “cultura popular”, Gilmar Rocha (2009), em seu texto “Cultura Popular: do folclore ao patrimônio”, propôs um outro caminho e apresenta três campos pelos quais esse conceito pode ser abordado: a sociologia do folclore, a ideologia política da cultura popular e a antropologia do patrimônio.

A abordagem do folclore na perspectiva sociológica tornou-se a menina dos olhos dos intelectuais brasileiros na década de 1930, quando figuras como Mário de Andrade e Amadeu Amaral decidiram tornar os estudos folclóricos alvo de interesse no contexto do modernismo brasileiro. Esse movimento fez eclodir a erudição desse conhecimento em universidades e institutos de patrimônio cultural. Mário de Andrade, com o intuito de criar uma identidade nacional brasileira, realizou pesquisas etnográficas em especial no Norte e Nordeste do país e foi o primeiro a se dedicar à descrição de nossas danças, surpreendendo-se ao conhecer a diversidade dessas manifestações, que o levaram a desenvolver pela primeira vez a noção de tradições móveis.

Com todas as transformações que sofre, o folclore perde força frente à ciência. Embora haja seus defensores, a exemplo de Edson Carneiro, a cultura popular passa a ser representativa, tornando-se uma ideologia política. Nesse sentido, para Ferreira Gullar, poeta maranhense, citado por Rocha, a cultura popular veio representar os problemas sociais e econômicos da época. Muitos dos quais, ainda se fazem presentes nos dias de hoje.

---

<sup>27</sup>Sentido de pertença: aquilo que lhe diz respeito, que é seu, do qual faz parte (GEERTZ, 2000).

Para Rocha (2009), com as mudanças e as novas descobertas das ciências, hoje o que está em evidência é o patrimônio, alterando a concepção de cultura popular. De patrimônio material que atendia aos bens arquitetônicos, agora vive-se o patrimônio imaterial, que inclui o saber fazer, mostrando um avanço que garante a “autoria” do discurso popular. Este postulado pelo documento da Organização das Nações Unidas - UNESCO (Anexo 03), durante o encontro da Conferência Geral, realizado em Paris, em 16 de novembro de 1989, que definiu folclore como:

[...] um conjunto das criações que emanam de uma comunidade cultural, fundadas na tradição, e expressas por um grupo ou indivíduos, respondendo às expectativas da comunidade, como expressão da identidade cultural e social desta, transmitindo-se oralmente, por imitação ou de maneira semelhante, as suas normas e os seus valores. As suas formas compreendem, entre outras, a língua, a literatura, a música, a dança, os jogos, a mitologia, os ritos, os costumes, o artesanato, a arquitetura e outras artes.

Nesse sentido, entendemos o sentimento de pertença a uma identidade cultural encontrado nas comunidades de Dança Portuguesa do Maranhão. Sendo assim, a capital São Luís, vista por sua população com uma cidade festeira, destaca-se como espaço profícuo para estimular o imaginário daqueles que queiram debruçar-se sobre suas riquezas culturais, propondo discussões que têm como ponto de partida aquilo dá vida a esses cenários: suas representações culturais. “Os Blocos Tradicionais”, “os grupos de Cacuriá”, “os grupos de danças *country*”, “os grupos de *Hip Hop*” e “os grupos de danças de *reggae*” compõem o cenário cultural no qual também encontramos a Dança Portuguesa.

O contato com esse universo promove conhecimento sobre como são traduzidas essas transformações a partir daqueles que se dedicam a desvendar geografias, histórias, enredos, cantos e danças que compõem a colcha de retalhos que define a diversidade cultural maranhense. Como diz Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcante (*apud* Araújo, 2001, p. 15)<sup>28</sup>:

A diversidade e contemporaneidade da cultura popular não cansam de surpreender estudiosos, artistas, produtores e visitantes das mais diversas origens. Nossa cultura é sempre mais rica, profunda e criativa do que parecemos querer crer.

Na contemporaneidade, viver em São Luís é conviver com uma cultura popular de muitos sons, danças e cores, cujos matizes surpreendem a todos. Independentemente, das manifestações que são consideradas protagonistas da cena, a exemplo do Bumba meu boi e do

---

<sup>28</sup>A citação em questão faz parte da apresentação do livro “Não deixa o samba morrer: um estudo histórico e etnográfico sobre o carnaval de São Luís e a escola Favela do Samba”, fruto da dissertação de mestrado do professor Eugênio Araújo, integrante do corpo docente do Departamento de Artes da UFMA.

Tambor de crioula, reconhecido nacionalmente com o título de patrimônio imaterial, um número expressivo de outras danças também se faz presente. As misturas ou hibridismos percebidos no contexto das manifestações culturais maranhenses podem ser compreendidos em uma perspectiva de entrelaçamentos.

Na busca de entender a autoria do discurso popular, encontrei algumas referências no texto de Jan Conhen Cruz (2008), “Entre o Ritual e a Arte”, em que discute o teatro como arte na comunidade, apresentando novos sentidos empregados por ele. Pautando-se em Raymond Williams, Cruz (2008) articulou cinco usos do termo popular: popular no sentido do outro (sentido positivo); popular como cultura do povo que dá continuidade a uma tradição cultural que não centraliza o artista; popular direcionado a uma grande quantidade de pessoas e apreciado por muitos; popular como oposição; popular como um mundo ativo de conversão e trocas cotidianas.

Nessa perspectiva, os caminhos apontados desmistificam o popular como única via de exclusão. Dentre os cinco usos apontados, é possível fazer escolhas, agregando e compartilhando. Assim, é possível ver a cultura em uma perspectiva plural. Nesse contexto, ela, a Dança Portuguesa do Maranhão pode ser entendida como a própria expressão da comunidade, considerando o local onde estão, suas histórias e suas tradições

Para uma dança que não apresenta muitas referências acadêmicas, os caminhos percorridos nesta pesquisa mostraram a existência de uma rica história, que passa pela história das comunidades estabelecidas no Maranhão, neste caso específico, dos descendentes das famílias portuguesas que ali viveram. Pessoas que, levadas pelo desejo de se sentirem pertencentes a uma identidade nacional, criaram o primeiro grupo de Dança Portuguesa de São Luís. Bem mais tarde, com um desejo parecido, as comunidades de bairro da periferia assumiram essa posição, criando a Dança Portuguesa do Maranhão, buscando, porém, uma autonomia na forma de fazê-la. Como resultado, hoje se sentem pertencentes a essa dança e representantes dela junto a cultura popular do estado.

- **CAPÍTULO 3**

---

**A DANÇA PORTUGUESA DE LÁ – Portugal:**  
aspectos históricos, políticos e socioculturais

## EM BUSCA DO VIRA E DO MALHÃO

No percurso de descrição da história da Dança Portuguesa no contexto maranhense, abordado no capítulo anterior, considerando os primeiros grupos e os atuais, pudemos perceber por meio do discurso dos interlocutores a presença de elementos das danças tradicionais portuguesas Vira e Malhão. Com o propósito de conhecer essas danças em seus contextos de origem, Portugal, neste capítulo, apresento seus aspectos históricos, políticos e culturais, descrevendo seus vários gêneros, as transformações ocorridas nessas danças no período do Estado Novo e o papel da Federação de Folclore Português junto aos grupos de dança nos dias de hoje.

A partir do projeto “Movimentos, Configurações e Variações: um estudo dos gêneros coreográficos tradicionais portugueses em Lisboa” (Anexo 04), priorizei os contextos históricos e os aspectos socioculturais, políticos e corpóreo-estéticos para chegar às estruturas coreográficas e aos processos de criação das danças. A observação, a reflexão e a análise foram caminhos que adotei para perceber possíveis relações da dança “de cá” com as danças “de lá”. Uma trajetória que foi desenvolvida no período do doutorado sanduíche, realizado de novembro de 2014 a maio de 2015.

A minha permanência em Lisboa me fez perceber que as danças por mim estudadas, o Vira e o Malhão, dentre o número expressivo de danças daquele país, como o Fandango e a Ciranda, eram reconhecidas como as danças mais populares. Por ter chegado a Portugal fora da época dos eventos da cultura tradicional, descobri que para ter acesso a essas danças seria preciso saber onde elas se encontravam.

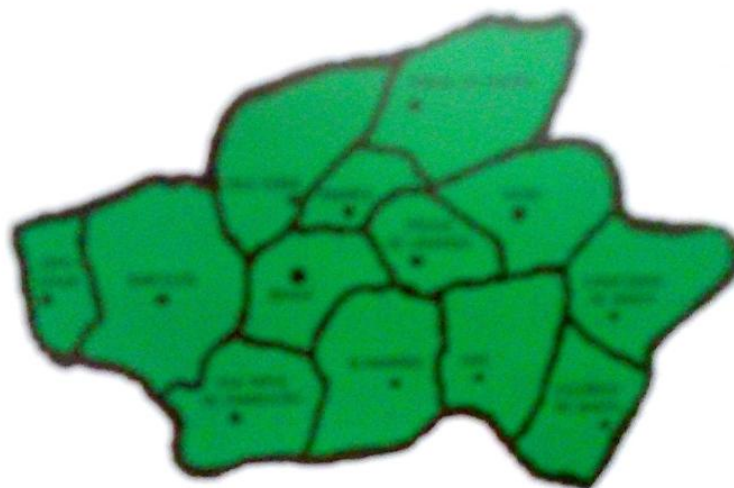
O Vira é uma dança de tradição minhota. Segundo Pires (2011), o termo “minhota” representa as senhoras que vivem no Minho, uma das onze províncias de Portugal. Localizada no Noroeste da Península Ibérica, é considerada a mais antiga das províncias portuguesas. A província está dividida em Alto e Baixo Minho (Figura 06 e 07). No Alto Minho, encontram-se mais os Viras e na província do Baixo Minho, os Malhões.

**Figura 06 – Mapa dos concelhos do Alto Minho.**



Fonte: Link: <https://www.ffp.pt/index.php?id=5>. Acesso em 2016.

**Figura 07 – Mapa dos concelhos do Baixo Minho.**



Fonte: Link: <https://www.ffp.pt/index.php?id=5>. Acesso em 2016.

O Alto Minho é predominantemente agrícola, já o Baixo Minho mostra um desenvolvimento industrial. Para Pires, essa diferença repercute nos usos e costumes dessa região, sendo visível em suas danças. Região que se destaca pela religiosidade, na qual a devoção está em primeiro lugar. É pela religiosidade que o trabalho e os divertimentos são regulados.



Segundo Labandeiro (2007), a dança mais antiga da região é denominada “Dança-Rainha”. Para a autora, os Viras do Alto Minho destacam-se daqueles que estão presentes nas outras regiões por sua vivacidade e por ter música própria: “sou do Minho, sou do Minho/, de Viana natural/, sou do Minho, sou do Minho/, de Viana natural/ Quem não conhece Viana/, não conhece Portugal/, não conhece Portugal/, [...] – trecho da canção “Vira das Palmas” (LABANDEIRO, 2007, p.103), cuja letra musical se estrutura em redondilha menor, ou seja, canção com cinco sílabas, em compasso ternário (LEITE, 1986), idênticas à musicalidade da valsa, em três tempos, o que pode ser observado, por exemplo, no “Vira Geral” (abordado no capítulo 4). Cabe mencionar que em outras regiões existem outros tipos de Viras com características próprias de suas comunidades. Segundo registro de Fernandes (2000), na Ilha da Madeira, encontra-se o “Vira Vira está Queimado” e na Beira Baixa, o “Vira valseado”, o “Vira Rodado” (Imagem 19) entre outros em outras regiões.

#### **Imagem17 - “Vira Geral” desenhando figuras no espaço**



Fonte: Link: <http://www.youtube.com/watch?v=9B-0jIwERv8>. Acesso em 2015.

Nos Viras da região do Minho, a indumentária dos dançantes é vistosa (Imagem 17). Esses Viras são dançados em filas (Imagem 18) ou quadras, com os braços para cima, arqueados acima dos ombros, com movimentos de pés que deslizam no chão desenhando figuras circulares no espaço, configurando-a como uma dança alegre (FERNANDES, 2000; PIRES, 2011).

O Malhão, ao contrário do Vira, está localizado na região do Baixo Minho, podendo ser também encontrado noutras regiões, como o Douro, a Beira Alta e a Beira Litoral. O Malhão é uma dança de pares caracterizada por formações circulares, com uma métrica

musical binária ou quaternária, apresentando complexidade em suas variantes (CASTELO-BRANCO, 2010). Algumas de suas músicas induzem ao jogo cênico e os gestuais são estimulados pelas suas letras, como exemplo cito um trecho da canção “Malhão Traçado”:  
“Acabamos de chegar (ê)/, boa noite, meus senhores/, acabamos de chegar (ê)/ acabamos de chegar(ê)/, é a nossa obrigação/, a todos cumprimentar (ê)/, [...]” (LABANDEIRO, 2007, p.131).

Castelo-Branco e Labandeiro têm em comum serem da mesma área de atuação. Salwa Castelo-Branco possui formação e doutorado em música e é professora de Etnomusicologia; já Daniela Labandeiro, sua ex-aluna, é pós-licenciada em Ciências Musicais.

Em minha investigação, a obra de Labandeiro mostrou-se relevante porque ela pesquisa as danças tradicionais portuguesas, específicas da região do Minho, dentre essas o Vira e o Malhão. Suas pesquisas dão ênfase à música e à dança, nas quais desenvolve um estudo histórico e sociocultural das danças nessa região. Trabalhos atuais com essas especificidades ainda são escassos nos espaços públicos de pesquisa, mesmo que a iniciativa de publicações de pesquisas realizadas nas pós-graduações venha preenchendo essas lacunas.

O Malhão é uma dança com andamento mais rápido, enérgica, alegre. Segundo Fernandes, ela tem como passo diferenciador o “passo de malhão” ou “passo pulado”. Dois movimentos se destacam: o serrar e o vultear, sem esquecer as voltas com pares. Sua formação espacial é caracterizada por ser uma dança de roda aberta ou filas, complexa na técnica e de canto mais lento. O Malhão, assim como o Vira, apresenta variáveis como consequência da proliferação geográfica (FERNANDES, 2000).

### **Imagem 18 - “Vira Geral”- Grupo de Guimarães**



Fonte: Francisco Silva- Registro Federação, 2015

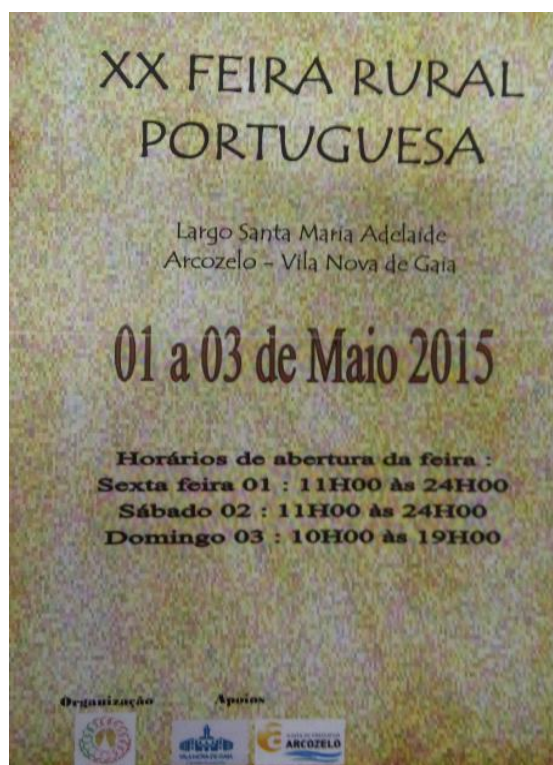
### Imagem 19 - Vira Rodado



Fonte: Francisco Silva – Registro da Federação, 2015

Em maio de 2015, estive na “XX Feira Rural Portuguesa”, no Concelho de Arcozelo, em Vila Nova de Gaia. Esse evento faz parte do calendário da “Federação de Folclore Português”. Ao fazer contato com as pessoas em suas barracas, fiquei sabendo que essas feiras são um retrato da tradição portuguesa, além de estarem ligadas aos eventos de caráter religioso como as romarias e as festas dos santos. Ao passear pelas barracas de venda de produtos regionais e perguntar sobre a estrutura da feira, as vendedoras me informaram que também fazem parte de grupos de dança.

As feiras seguem um calendário estabelecido pelas festas e eventos (em comemoração aos dias de santos, Páscoa, Natal e festejos juninos, entre outros). Elas acontecem sempre aos finais de semana, indo de sexta-feira a domingo (Imagem 20). A “Feira das Cantarinhas”, a “Feira de São Mateus-Viseu”, a “Feira de Barcelos”, a “Feira Rural de Viseu” e a “Feira Rural de Vila Nova de Gaia” (Imagem 21) são exemplos de algumas delas. As feiras são pontos de encontro dos Ranchos folclóricos, informação que veio não só do presidente da Federação e organizador desse evento, mas também das outras pessoas ali envolvidas, como os funcionários das barracas de venda de comida.

**Imagem 20 - Programação da XX Feira Rural, em Arcozelo/Portugal**

Fonte: Tânia Cristina – Registro Pessoal, 2015.

**Imagem 21 - XX Feira Rural de Vila Nova de Gaia, em Arcozelo/Portugal.**

Fonte: Tânia Cristina – Registro Pessoal

No espaço de tempo em que estive na feira, das 10h da manhã às 2h da madrugada, tive a chance de me familiarizar com o ambiente e assistir a apresentações de vários grupos: Rancho Folclórico de Santa Luzia de Airões-Felgueiras e Rancho Folclórico, entre outros. Os

dois grupos só chegaram ao evento em horário próximo às suas apresentações, no final da tarde. Na grande área onde foi montada a feira, observei a existência de um grande palco que fora construído no formato de palco de arena, onde os grupos se apresentam. Segundo Pavis (2005, p. 44), nesse tipo de construção, “os planos essenciais das arquiteturas são realizados no espaço, considerando-se as deformações exigidas sob a ótica teatral”. O palco (Imagem 22) no momento em que começava a apresentação de um dos grupos participantes do evento.

### **Imagem 22 - Palco de Apresentação na XX Feira Rural.**



Fonte: Tânia Cristina – Registro Pessoal

O palco é o espaço em que os grupos se posicionam para a apresentação: o coro, formado pelas pessoas mais idosas, que têm a função de cantar, e os músicos, entre os quais há adultos, jovens e crianças que tocam seus instrumentos, ficam quase sempre no fundo; outra parte do grupo atua como personagens caracterizados, que trazem elementos que representam suas regiões, a exemplo de redes de pesca, cestas de pão e máquinas de fiar, e dramatizam as cenas se colocando no entorno do palco; finalmente, há os componentes que dançam, os quais se posicionam no meio.

No momento das apresentações, tive a chance de conhecer na prática o Vira e o Malhão, incluindo alguns de seus gêneros. O termo “gênero” está diretamente relacionado a dois elementos da dança: a música e as coreografias. Segundo estudiosos como Fernandes (2000) e Pires (2011), o gênero se constitui a partir de variáveis, tais como musicalidades distintas, que se destacam pela letra da música e determinam a coreografia.

Nesse sentido, posso citar o Bumba meu boi, manifestação popular maranhense que apresenta vários gêneros conhecidos como “sotaques”. Os diferentes sotaques do Bumba meu boi maranhense são caracterizados pela musicalidade característica de cada região. Eles estabelecem cinco tipos de sonoridade para essa manifestação que se traduzem em suas

danças: matraca, costa de mão, zabumba, orquestra e da Baixada. Da mesma forma, entre as Danças Portuguesas, as variáveis ou gêneros permitem classifica-las como: Vira de Roda, Malhão Traçado, Malhão Velho e Tirana, entre outros.

Na feira, havia a proposta de que cada grupo, ao final de sua apresentação, desenvolvesse um *workshop* com o público. Assim, aproveitando a oportunidade, subi ao palco para experimentar alguns momentos do Vira de Roda e da Ciranda. Como o tempo era curto, apenas 30 minutos, foi uma experiência diferente, pois, ao mesmo tempo em que me concentrava no aprendizado dos passos e na relação com os integrantes dos grupos, eu tentava registrar na memória o conjunto da cena. Ali, percebi a necessidade de ter mais tempo junto aos grupos.

Minha experiência no evento da feira me levou a pensar a partir de dois enfoques. O primeiro de reconhecer a importância da tradição para os sujeitos envolvidos no evento. Labandeiro (2007), citando Handler, entende a tradição como ideias e costumes que não se alteram. Na feira, pude perceber que manter uma tradição que passa de geração para geração é algo muito importante para os participantes do evento, que cuidam dos mínimos detalhes da festa, a começar pelo espaço da feira, as barracas, os produtos e os trajes. Alguns integrantes mantêm inclusive diálogos a partir de dialetos, os quais, para mim, são de difícil compreensão. É relevante citar que os representantes de grupos, durante a feira, cada um com os produtos de sua localidade, vivenciam um momento de encenação, pois se apresentam com roupa própria (de vendedores rurais) e fazem questão de demonstrar os hábitos de suas regiões.

O segundo enfoque me permitiu perceber as danças como representações de suas comunidades rurais, que compartilham experiências antes, durante e após o evento, na venda dos produtos, na organização do grupo nas viagens, na troca de roupas e na alimentação, ou seja, a comunidade está sempre junta. Não me refiro a um pequeno grupo, pois ao conversar com as pessoas que vendiam seus produtos, descobri que toda a organização da comunidade acontece dias antes do evento. Essa comunhão se torna pública no momento da apresentação das danças, quando a comunidade é representada por meio da encenação e reverenciada com os aplausos do público.

### **3.1. O Vira e o Malhão nas comunidades portuguesas**

Na primeira semana do mês de abril de 2015, fui à cidade de Esmoriz, localizada na Beira Litoral-Vareira, em Portugal. Nessa cidade, tive contato com uma família portuguesa

que me informou que por lá também havia grupos que dançavam o Vira e Malhão. Assim, aproveitei para fazer um levantamento dos grupos dessa cidade. Tendo ciência do pouco tempo que ficaria ali, um fim de semana apenas, por meio de conversas informais, soube da existência de dois grupos. Entretanto, só fiz contato com um: o grupo de “Danças e Cantares de Santa Maria de Esmoriz”.

Com auxílio da dona da casa onde me hospedei, a senhora Carminda Pereira, de 72 anos, da cidade de Esmoriz, a qual conhecia algumas pessoas que faziam parte dos encontros nas missas de domingo, consegui agendar uma visita e a observação de um ensaio, o que aconteceu somente quinze dias após esse primeiro contato.

Entrevistar a dona Carminda Pereira resultou das tentativas de encontrar grupos de Vira e Malhão na sua cidade. E tudo começou em uma conversa em que lhe indaguei sobre sua vida quando criança. Segundo ela, na sua adolescência, tinha vivido as danças e os cantares nos intervalos de descanso na fábrica em que trabalhava, assim como no local onde residia:

No mês de setembro, era a colheita do milho. Nós chamávamos os vizinhos para nos ajudar, nós desfolhávamos as espigas à noite no luar. E no final, cantávamos as cantigas dos nossos pais. Cantávamos e dançávamos. [...] Andávamos a trabalhar, sempre a cantar (Carminda Pereira, entrevista, maio, 2015).

Ao fazer o exercício da memória, ela descreveu por meio do corpo e da voz sua vivência com o Vira e o Malhão, quando no coletivo cantavam e dançavam. As danças tradicionais em Portugal são originárias das comunidades rurais, a exemplo do Vira e do Malhão. Ao escutar o relato de pessoas como a dona Carminda, ficou mais fácil entender a importância das comunidades no contexto do trabalho nas fábricas, uma vez que o canto e a dança fazem parte do cotidiano dessas pessoas. Dona Carminda também narra que em sua adolescência, quase sempre ao cair da noite, as pessoas formavam grupos ao som de guitarras e harmônios, usando bilhas para marcar os ritmos. Esse relato explica o fato de essas danças ainda hoje manterem a relação da música com o cotidiano das pessoas que fazem parte dos grupos.

O diálogo com a interlocutora foi um caminho para melhor perceber a relação do cantar, do dançar e do ato lúdico no contexto da cultura do povo português, o que, para mim, veio se somar ao que pesquisei nos livros. No percurso de nossas conversas, pouco a pouco, os fatos eram relatados e ela enfatizava que as ações de cantar e dançar, entendidos como um ato “natural”, sempre estiveram presentes no trabalho e no cotidiano das famílias.

Ao apresentar os contextos dessas danças, ela contou que seus pais, que eram

agricultores, após semear o milho e o feijão, no período da colheita, chamavam os vizinhos para ajudar na “desfolhagem” das espigas (Imagem 23). No final, cantavam e dançavam as cantigas aprendidas entre eles. Ela conta que no seu trabalho era a mesma coisa. Ela trabalhava em uma fábrica de cortiça e relata que cantavam ao executar o trabalho nas máquinas e que, no intervalo e também ao final dos turnos, todos se reuniam para cantar e dançar

### Imagem 23 - Desfolhagem do milho no início do século XX



Fonte: Francisco da Silva - Registro da Federação

Para Alberto Gilde, pesquisador do folclore e da preservação da tradição portuguesa (2015), a cultura do milho foi muito importante para o povo português. O envolvimento desse povo com essa cultura, aos poucos, os estimulava a desenvolver diversas atividades durante o ano, dentre elas a vivência de diversas manifestações lúdicas coletivas. “Eram os cantares, cramóis ou cantos durante as sachas, as desfolhadas no ato das colheitas; as malhadas ao ritmo da voz do mandador. Era todo um trabalho coletivo feito com alegria” (GILDE, 2015, p. 41). Temos, então, que a relação entre trabalho e diversão é central na vida das pessoas que vivem em comunidade, pois ocorre com a interação entre os sujeitos dentro das condições apresentadas no contexto que faz parte do seu cotidiano.

O diálogo com dona Carmina me levou a perceber que, mesmo já tendo se passado décadas, a relação entre o cantar e o dançar estava muita viva em sua mente, especialmente ao declarar que “essa coisa do cantar era uma paixão pra nós, porque quando estávamos juntas era como se fosse uma festa. Ninguém sabia mais do que eu, éramos todos iguais”. Nesse momento, ela se refere à experiência conjunta com as amigas, que acontecia muitas vezes sem combinação, sem obrigação, em que o mais importante era compartilhar o momento.



Em sua narração, ela também descreveu algumas situações que levavam a disputas, ciúmes e amores não correspondidos, quando improvisavam os desafios, explicitando que as relações de afeto entre as pessoas estavam presentes nesses momentos das danças, tanto nas cantorias quanto nos gestuais. Margarida Moura Fernandes (2000), que foi dançante<sup>29</sup> das danças populares tradicionais portuguesas, professora doutora de dança da graduação e pós-graduação em Dança na Universidade de Lisboa, ajuda a explicar a relação entre dança e comunidade quando afirma que cada região está associada a uma forma única e diferenciada de dançar. Em outras palavras, podemos entender que as formas de expressar essas danças são resultado de uma construção sociocultural particular.

Esses momentos eram também motivo de encontros e de exibições entre moças e rapazes, que construíam relações de amizade. Para Leça, estudioso e pesquisador do folclore português (s/d), o propósito dos rapazes durante a dança era atrair as atenções femininas. Segundo ela, eram encontros que ocorriam em locais diversos, mas especialmente nos locais que eram denominados Ranchos, estes, locais fixos de encontros dos jovens das comunidades. Os Ranchos, segundo Leite (1906), se constituíam mediante a necessidade, fosse para festas ou romarias.

Da Mota Leite (1986), pesquisador e estudioso do folclore português, em especial da dança e do canto, reforça os dados obtidos por meio da narrativa de dona Carminda, ao explicar que as danças, em seu ambiente natural, aconteciam sempre no fim ou durante os trabalhos no campo, ou ainda nas tardes “soalheiras” de domingo, nos terreiros das aldeias – momentos em que não havia a necessidade de agradar. A dança e o canto eram entendidos como um prazer pessoal. Não havia uma obrigatoriedade entre as pessoas, aparecia quem queria. Tanto o ato de dançar como o de cantar não implicava em ensaios, pois eram levados pelo hábito de uma prática que fazia parte do cotidiano daqueles sujeitos.

Dessa forma, o canto e a dança motivavam os encontros e os festejos, possibilitando a construção de laços de amizade e de diversão e catarse. Para a época, em que o trabalho era duro e as possibilidades de lazer eram escassas, as formas de distração eram criadas pela própria comunidade. Assim, era preciso dançar e cantar para produzir divertimento com as próprias mãos e pés (Imagens 31 e 32).

Carminda, levada pelo entusiasmo da conversa, se aventura a demonstrar corporalmente e por meio da voz como vivenciava esses momentos, cantando um trecho de

---

<sup>29</sup>Cabe explicar que o termo “dançante” aqui empregado está diretamente relacionado àquele que dança, o qual se difere do termo “brincante” utilizado pelos integrantes da Dança Portuguesa do Maranhão que os remete ao ato de brincar em cena.

uma canção que aprendeu com seus pais:

*Oh, Ana, arredonda a saia,  
Oh, Ana, arredonda bem,  
Oh, Ana, arredonda a saia,  
Olha a roda que ela tem.*

Logo em seguida, contou que, para cantar e dançar naquela época, não havia instrumentos, tampouco rádio e televisão. O instrumento para fazer acontecer a dança e o canto estava no próprio corpo, com ênfase conclui: “era uma diversão”. Por meio da canção, aqui se apresenta com mais clareza o sentido do lúdico, na sua função de divertir como também de compor a formação espacial dessas danças.

### **Imagens 24 e 25 - Primeiras Formas de Instrumentos nas Danças Tradicionais Portuguesas**



Fonte: António Barreto dos Santos<sup>30</sup> - Registro Pessoal, 2015.

Para Antonio Faro (1987), historiador brasileiro da dança, a dança sempre esteve ligada às ações do indivíduo, a começar pelo próprio ato religioso, sempre visto como uma necessidade inerente ao homem. Depois, as danças passaram a ser representadas com um formato muito peculiar, pois “pouco a pouco adquiriram o que podemos chamar de coreografia própria, ou seja, passos e gestos peculiares a cada uma, com significado próprio [...]” (FARO, 1987, p. 14).

<sup>30</sup>Pesquisador do Folclore Português

Nesse sentido, a partir da sonoridade produzida com as mãos e os pés (Imagens 24 e 25), é possível perceber a dança como uma cultura corporal na qual o corpo torna-se a extensão da dança. Para Zoltán Kodaly, compositor e etnomusicólogo húngaro, música e corpo são indissociáveis. No texto “A música, o corpo e as máquinas”, ele defende que corpo e movimento estão diretamente relacionados a um resultado sonoro. Em uma outra perspectiva, a aproximação da sonoridade e da dança por meio da relação corporal de mãos e pés, diretamente associada ao gesto, reporta-me ao folclorista brasileiro Câmara Cascudo, estudioso do gesto na cultura brasileira, para quem,

[...] a primeira figura coreográfica registrada no mundo é a batida do pé, sugerindo dança [...]. Um gesto que aparece em várias épocas e culturas, sugerindo a euforia dos braços agitados, de mãos acenantes “como flâmulas festivas. Os gestos participam, portanto, de momentos coletivos, extraordinários, entusiasmados, e daqueles em que um único indivíduo tenta afirmar os contornos de sua individualidade ou de suas contrariedades [...] (2006, pp.110-111).

Nas comunidades rurais, o corpo está a serviço do trabalho, mas também da diversão. De fato, o corpo como um todo apresenta fragmentos de significação, apontando distintos níveis discursivos dentro de diferentes universos culturais. Dessa forma, é inerente ao ser humano a condição de sua relação com as sonoridades de seu próprio corpo. Sendo assim, a dança como uma das primeiras expressões de comunicação usou mãos e pés extraindo sonoridades que levaram o corpo a bailar. O que, no coletivo, ecoa aos modos de um coro.

Os informantes com quem conversei, ao serem questionados sobre as formas ou desenhos das danças, afirmaram que as danças do povo tinham como característica serem simples, por acontecerem em roda, o que significava não haver marcações complexas. Os dançadores formavam a roda, intercalando os homens com as mulheres; em seguida, dando as mãos, girando para o centro da roda, quando ela passa a evoluir para a direita ou para a esquerda; e, em situações definidas, batem palmas.

É esse corpo vivo, ágil, lúdico, com sua dança repleta de transbordamento emotivo, que expressa o retrato de uma cultura. Durante as entrevistas, foi unânime entre os interlocutores a afirmação de que a formação inicial das danças tradicionais portuguesas sempre foi circular, o que passou a ser uma característica delas. Formação que traduz o sentido de unidade, a negação de hierarquias entre seus integrantes. Somente mais tarde, essa formação foi alterada.

Lia Marchi (2010), pesquisadora da música e da dança popular em projetos sociais, reforça que “a dança popular, assim como o corpo popular registram ainda hoje essas marcas

de um homem moldado pelo seu meio, pelos sentidos que a vida lhe imprime, pelos costumes de um determinado cotidiano” (MARCHI, 2010, p. 20). É nesse contexto que o povo português, com uma variedade de formas de cantar e dançar, fez chegar até nós uma tradição. Uma tradição que atravessou mares e continentes, o que justifica sua disseminação no território brasileiro, dentre os quais, neste estudo, destacamos a sua influência nos grupos criados no estado do Maranhão.

Com esse mesmo entendimento de unidade e de simplicidade, Fernandes (2000, p. 06) diz:

Ainda que a divisão por província já não tenha justificativa legal, o certo é que toda a sociedade portuguesa em geral e os grupos folclóricos em particular (divulgadores por excelência da cultura tradicional e coreográfica portuguesa) continuam enraizados à região a que pertencem, verificando-se que quando transmitem as suas danças, fazem-no com orgulho, simplicidade e mesmo com algum bairrismo que representam.

O que comenta Fernandes é um fato. Mesmo na atualidade, a influência geográfica como determinante de comportamentos e temperamentos que são refletidos nas danças ainda tem muito valor. Autores e estudiosos como Batalha (1987), Mota Leite (1986) e Sasportes (1970), entre outros, até hoje são reconhecidos e respeitados por defenderem essa teoria. Na atualidade, a própria explicação dos vários gêneros de danças existentes, a exemplo dos Viras e Malhões é construída a partir dessa perspectiva. Como pesquisadora, Fernandes se coloca em uma posição relativista, pois, segundo ela, não há como negar a influência de uma tradição. Entretanto, é relevante comentar que, na atualidade, pensar a partir de determinismos geográficos é querer desconsiderar as questões interculturais que de forma contundente influenciam comportamentos.

Cabe mencionar que as danças portuguesas têm suas origens na época em que o panorama ibérico era constituído por uma vasta heterogeneidade de culturas (estruturas hispânicas, hispano-romanas, pagãs, cristãs, judias e árabes), situação que resultou em um hibridismo ocasionado pela mistura entre culturas, que influenciou a formação das danças portuguesas (SASPORTES, 1970). A esse respeito, Lopes Pires (2011) enfatiza que “as danças tradicionais portuguesas são resultado de longa evolução, de enorme conjunto de influências de povos diversificados exercidas ao longo do correr de muitos séculos” (2011, p. 16). Essa diversidade de culturas, presente em vários contextos, resultou em harmonias, ritmos, passos, posições e relações sociais diversos, motivando estudiosos a adotarem expressões variadas para identificá-las, tais como: “Bailados tradicionais”, “Canções

bailadas”, “Cantares dançados”, “Danças de folclore”, “Danças folclóricas”, “Dança popular portuguesa”, “Danças populares” e “Danças populares tradicionais”.

Tomás Ribas (1983), etnólogo e escritor com formação em dança, ao se questionar sobre a ausência de estudos científicos sobre as danças portuguesas, reconhece a necessidade de aprofundamento nas bibliografias sobre as danças tradicionais para encontrar uma unidade de estudo. Em busca desse aprofundamento, ele deteve-se na discussão sobre o “popular”, o “tradicional” e o “folclórico”. Ao perceber a imprecisão de tais conceitos, considerou que quando são colocados ao lado das expressões artísticas, mais confundem que esclarecem. Por esse motivo, Ribas se propôs a entender o sentido de cada um desses termos.

Ao relacionar “popular” a povo, tendo como referência os aspectos histórico e sociológico, considerou que povo são todos os indivíduos de uma nação que convivem entre si, afirmando que o termo “popular” se refere, então, a todos. Quanto ao termo “tradicional”, para ele muito ligado a “popular”, avalia que nem tudo que é considerado “popular” pode ser “tradicional”. Para ele o termo “folclore” é uma ciência que se dedica às tradições sociais e às expressões orais e artísticas, quanto a seus usos e costumes. Entretanto, para ele, só os extratos sociais evoluídos têm folclore, os povos primitivos têm apenas sua própria cultura.

Levado pelas dúvidas que surgiram durante seus estudos, Ribas recorreu ao coreólogo e folclorista francês, Maurice Louis, que partiu do entendimento dos termos “folclórico”, “popular” e “popularizado”. Termos que, para ele, apresentam profundas diferenças entre si:

[...] Qualifica-se de popular aquilo que foi criado ou que teve a sua origem no povo, o que agrada ao povo. Popularizadas serão todas as coisas que têm uma origem extrapopular, mas que passaram ao povo. Quanto aos factos folclóricos, são os fatos tradicionais nos meios populares (LOUIS apud RIBAS, 1983, p.11).

Ele, então, enfatiza que a mesma falta de precisão de significados ocorre com a dança, gerando entendimentos vagos que levam a crer que nem tudo que é popular é folclórico e vice-versa. Sendo assim, Ribas (1983) explica que as danças folclóricas são assim caracterizadas não só por estarem inseridas em uma tradição, mas por terem um significado religioso, ritualista, mágico e laboral que lhe atribui uma carga de simbolismo; e que as danças popularizadas são assim chamadas, porque nasceram no povo ou ele as recebeu e adaptou, sendo executadas pelo prazer de bailar e por razões recreativas.

Esses impasses conceituais nos deram parâmetros para questionar a ausência de estudos de caráter científico voltados para a área específica da dança, especialmente no que diz respeito aos seus aspectos coreográficos. Isso foi justificado pela falta de pessoas qualificadas na área, já que o estudo sobre as danças sempre foi designado aos etnólogos,

etnógrafos, poetas, antropólogos, historiadores e folcloristas, como também aos etnomusicólogos.

Sasportes (1979), estudioso da história da dança e do teatro em Portugal, estabeleceu uma classificação das danças a partir da trajetória de dois tipos delas: as danças vividas pelo povo e as danças da corte. Uma entendida como arte, criada a partir de signos específicos e espaços próprios – teatros, palcos e adros das igrejas; e a outra, apenas como lazer.

A dança considerada como arte era constituída, quase sempre, por danças importadas da França, da Espanha e da Itália, que foram adotadas pela elite portuguesa, como a Mourisca, a Valsa, a Chacota e os Minuetos, danças que requeriam um aprendizado específico – o que as diferenciava da dança como lazer. Seu aprendizado era individual, acontecia nas próprias residências junto às damas da época. O resultado desse aprendizado ocorria nos grandes bailes da cidade. Somente mais tarde, passaram a ser dançadas nos teatros da cidade com o objetivo de serem apreciadas. A história desse tipo de dança, hoje, pode ser encontrada em museus de Lisboa, a exemplo do Museu do Teatro e da Dança.

As danças de lazer, como o Vira e o Malhão, resultaram de uma diversidade de culturas existentes em comunidades rurais de Portugal. Essas danças eram vivenciadas nos espaços de trabalho e de lazer, nos quais o aprendizado resultava da observação no coletivo, sendo, portanto, caracterizadas como danças que não necessitavam de um ensino sistemático. A classificação estabelecida por Sasportes (1979) coloca as duas expressões culturais como práticas distintas, no momento em que deixa transparecer que as danças rurais são realizadas de forma aleatória.

Para Margarida Moura Fernandes, nos dias atuais, os objetos que compunham o contexto das danças rurais estão muito vivos nas representações dos grupos das danças tradicionais portuguesas. É comum entre os integrantes dos grupos o cortejo da entrada no tablado, quando alguns se apresentam com objetos específicos do cotidiano da região que a sua dança representa. Elementos que passam a compor o cenário durante toda a apresentação.

No entendimento da estudiosa, nos dias atuais, considerando as alterações sofridas ao longo dos tempos, essas danças são reproduzidas em uma dimensão de espetáculo, de recreação e preservação de um patrimônio tradicional e popular. Entretanto, dando ênfase aos processos de reprodução, ela chama atenção para o fato que, por vezes, as danças se mostram desprovidas do seu significado e contexto originais. É o que José Jorge Carvalho (2007) denomina de desterritorialização, fenômeno que ocorre quando a cultura do passado passa a ser influenciada pelos poderes públicos e volta-se para o atendimento dos apelos em prol da mídia.

### 3.1.1 O Vira e o Malhão: aspectos geográficos e seus gêneros

No Brasil, em especial em São Luís, os grupos de Dança Portuguesa do Maranhão, ao se referirem ao Vira e ao Malhão, caracterizam-nas de forma padronizada, ou seja, pela postura de braços ou pelo ritmo da dança. Uma realidade cujo contexto se difere quando essas danças são observadas em seu território de origem. Estar em Portugal me levou a entender que o contexto geográfico define a forma e o conteúdo dessas danças. Portanto, pensar o Vira e o Malhão como danças únicas é uma ideia equivocada.

A partir de Fernandes (2000) e Lopes Pires (2011), entendi que o Vira e o Malhão têm seus gêneros ou suas variáveis, que são influenciados pelas regiões nas quais essas danças se encontram. Para mim, ficou mais simples entender quando fiz a transposição dos termos para a manifestação do Bumba meu boi do Maranhão. Essa brincadeira, a partir de suas regiões de origens, recebeu diferentes influências musicais, gerando gêneros que foram denominados “sotaques”. Essa influência musical, por consequência, definiu uma movimentação específica para cada uma de suas danças.

**Figura 08 - Mapa de Portugal**



Fonte: [www.mapas-portugal.com](http://www.mapas-portugal.com), 2016.

Nesse sentido, Fernandes (2000) descreve a caracterização dos estilos coreográficos

tradicionais das danças portuguesas a partir das regiões indicadas no mapa acima (Figura 08):

- Parte Alta, ao Norte do Tejo, desde Porto até Águeda, indo de Coimbra a Tomar até o Alentejo: região onde predominam as canções variadas, as danças vivas, alegres, com características de ritmo simples e persistentes, a exemplo da Chula;
- Parte Baixa, Beira Litoral, Estremadura e Ribatejo, indo por Coruche até Alcácer do Sal: onde predominam as canções onduladas, leves, doces e expressivas, com exceção do Fandango;
- Alentejo: região das canções lentas e tristes, como a dança tradicional “As Saias”;
- Algarve: região em que prevalecem as canções vivas, alegres e eróticas, representadas por danças vivas e alegres como o “Corridinho”.

Fernandes (2000) também inclui as danças de caráter religioso que existem em todo o país. Outro aspecto citado em sua pesquisa é a inclusão das ilhas adjacentes, quando se refere à distribuição do repertório coreográfico atual. Contudo, segundo Arrojo (1909) o processo de aculturação existente em todo o país não é distinto e nem único por região, destacando que o desuso de costumes coreográficos dificulta uma caracterização única e exclusiva por região, zona ou província.

Para Vasconcellos (1986), a divisão por zonas acontece da seguinte maneira: a) Norte, centro, Sul e ilhas; b) interior, montanha, litoral e planície; e c) montanha, campo, beira-mar. Já Batalha (1987), que reforça os aspectos geográficos de cada região como fatores que influenciam as características e o temperamento de seus habitantes, utiliza outros critérios que não o geográfico para afirmar que as danças populares de uma maneira geral são divididas em quatro grandes grupos: danças antigas; danças religiosas; brincadeiras e jogos bailados; e danças atuais.

Para exemplificar a importância do contexto nas manifestações culturais de um povo, em sua tese, Pinto (1971), que teve como foco Setúbal, uma região entre serra e mar de Portugal, defende que o fato de essa ser uma região pesqueira já define os costumes de sua gente. Suas toadas, cantilenas e danças, sejam alegres ou nostálgicas, são características desses contextos.

Segundo Fernandes (2000) muitas delas caíram em desuso ou estão modificadas. Para ela, são vastas as produções teóricas sobre as danças da época antiga, já a busca por referências teóricas, atuais ainda são escassas. Por outro ângulo ao estar presente no contexto dessas danças é possível identificá-las: pelo nome (Vira das ondas, Malhão do Souto etc.);



pela família à qual pertence (dança religiosa, por exemplo); ou pelo tipo de dança (Chula, Fandango, Corridinho ou Moda). Como outra possibilidade desse reconhecimento ela aponta a movimentação do corpo na dança. Segundo Fernandes, é por meio dessa movimentação que se dão os gestuais. No seu entendimento, esses gestos estão imbuídos de profunda carga simbólica, resultante de variáveis contextuais, históricas, antropológicas e culturais. O resultado da influência de vários contextos implicou uma diversidade e variedade de danças que, paradoxalmente, resulta em harmonia e riqueza de ritmos, passos e posições. Para ela, uma das características pontuais dessas danças é serem dançadas em conjunto e quase sempre cantadas.

O Vira Minhoto é semelhante ao Malhão e à Chula. Não tem estribilho, cabe ao coro a responsabilidade de repetir os versos dos cantadores. Segundo Ribas (1982), geograficamente, essa coreografia pode ser encontrada do rio Minho até a margem direita do rio Ave, quando ocorre a divisão em Alto e Baixo Minho (Norte do país). Segundo ele, essa divisão estabelece que os Viras se localizam no Alto Minho Litoral, enquanto no Baixo Minho Litoral predominam os Malhões.

Essas variedades se diferenciam do Fandango pelo verso e pela canção. O Fandango é dançado em grupos de quatro, dois por dois, mas também pode ser dançado em filas paralelas, sempre em pares. O Malhão, embora esteja presente também no Beira-Alta, é tipicamente do Minho Litoral, assemelhando-se muito à Chula – uma dança muito antiga acompanhada de canto, instrumento e cantador.

Em busca por registros históricos e culturais sobre essas danças, pude perceber que os estudos e pesquisas que deram origem à elaboração desses, partiram inicialmente, dos etnólogos. A exemplo de Fernandes, essas:

Danças que o povo português (grupo étnico unido entre si por laços comuns, históricos, culturais, religiosos, sociais e políticos), miscigenado e aculturado, realiza por vontade própria nos diversos actos sociais do seu quotidiano como mero divertimento ou motivado por crenças religiosas, profanas, rituais, mágicas, laborais, sempre com profunda carga de simbolismo (FERNANDES, 2000, pp. 2-3).

Esse simbolismo, representado pelo ato lúdico da dança ou pelo aspecto da sua religiosidade, ainda nos dias atuais, está muito vivo na representação das danças tradicionais portuguesas, a exemplo do Vira e do Malhão. Segundo Mota Leite (1986), a dança era um prazer pessoal para os jovens das comunidades rurais, ainda na década de 1900, quando tanto o ato de dançar como o de cantar não necessitavam de ensaios. O costume era mantido pelo hábito de uma prática que fazia parte do cotidiano entre eles. Na atualidade, são inegáveis as

transformações ocorridas nos contextos sociais e culturais devidas a influências interculturais que, ao se inserirem nesses contextos, desconstróem esses determinismos.

Ao buscar uma noção de dança a partir desses contextos, nos estudos de Antonio Faro (1987) sobre a história da dança, encontrei uma aproximação que também a caracteriza como recreação e entretenimento. Para ele, a dança estava ligada às ações do indivíduo, a começar pelo próprio ato religioso, entendido como uma necessidade inerente ao homem. Tal relação justifica as danças que nasceram do contexto religioso e posteriormente se transformaram em manifestações folclóricas. As danças, segundo ele, representam traços de determinados momentos da vida de seus povos, resultando de encontros e agradecimentos, ou de reuniões motivadas pelo prazer de estarem em comunidade.

### **3. 2 Mudanças no contexto cultural no século XX: a busca por um povo alegre**

Os contextos apresentados no subcapítulo anterior mostram que, no século XX, antes de 1928, o cenário das danças tradicionais portuguesas estava focado em uma dança pautada no coletivo das comunidades de camponeses, ligada a seus costumes e contextos. As danças resultavam de encontros nos trabalhos e em locais de lazer, costume que era passado de pais para filhos, constituindo assim uma tradição. Eram danças que expressavam diversão e marcavam os encontros entre os membros das comunidades.

No período de 40 anos compreendido entre 1928 e 1968, houve acontecimentos políticos que interferiram na cultura desse país, tocando diretamente o destino das danças e da arte desse povo. Naquela época, Portugal viveu sob o regime da ditadura no governo de António de Oliveira Salazar, sob as rédeas de António Ferro (1895 -1956), a quem coube pensar, desenhar e colocar em prática a política cultural do país naquele momento. Como consequência, uma arte pautada na denominada “política do espírito” foi utilizada para promover a ideologia daquele governo. Essa política desencadeou seus impactos sobre a cultura popular da época quando a música, a literatura e as danças tradicionais passaram a ser de interesse da classe governante.

António Joaquim Tavares Ferro, nascido em agosto de 1896, filho caçula de uma família de comerciantes, desde criança, foi atraído por cultura e arte e estimulado pelo pai que o levava às salas de projeção ainda na época do cinema mudo. Já adulto, desenvolveu uma trajetória de experiências junto a artistas, poetas e literatos. O fascínio por literatura e teatro o estimulou na escrita de uma única peça teatral.

Já no campo político, era fascinado pelos grandes políticos da época: Mussolini e

Hitler, que eram seus heróis. Inclusive tentou chegar até eles para melhor conhecer seus governos. Como jornalista do “Diário de Notícias”, cruzou fronteiras e tornou-se conhecedor das ditaduras de vários países da Europa, o que o tornou conhecedor do seu poder. Sua influência como conhecedor da arte do teatro e sabedor do uso do palco (ACCIAIULI, 2013) sempre o auxiliou em seu intento de ser reconhecido publicamente.

Por meio de seus artigos, publicados em jornais da época – “Portugal marcha, Portugal acorda, Portugal rejuvenesce”, “Falta um Realizador”, “O ditador e a Multidão” –, buscou proximidade com Salazar. Neles, ele fazia propostas de como manter o povo “na rédea curta” e como tornar Portugal um modelo de país; defendia a importância de ter um *metteur-en-scène* autoritário; e até sugeria a escolha de alguém que intermediasse os diálogos do governo com o povo (ORLANDO, 2015). Toda sua experiência junto ao mundo da arte e da literatura, seu fascínio pelos regimes políticos da época e o conhecimento dos pontos fracos de Salazar lhe davam subsídios para seus artigos, dando-lhe a certeza de que chegaria ao seu objetivo: o poder.

Seu plano foi efetivado quando, ao entrevistar Salazar, conseguiu expor e vender suas ideias, convencendo o governante de que a morosidade do povo português não o tornaria visível perante os países vizinhos. Ferro argumentou que, para fazer diferente, o povo precisava de espetáculo, de alegria. Ao mostrar que tinha um programa para colocar sua ideia em prática, logo foi nomeado diretor das atividades de propaganda do Estado Novo. Assim, nasceu o Secretariado da Propaganda Nacional (SPN), em 1933, através de decreto-lei.

Mais tarde, o setor foi transformado em Secretariado Nacional de Informação. Diante das desvantagens de Portugal frente aos outros países da Europa, António Ferro entendeu que era necessário construir uma identidade artística portuguesa, de preferência que nascesse do povo, do tipo que traduziria uma herança cultural constituída no coletivo, pautada nas danças tradicionais populares. Politicamente, para um país que quisesse se sentir à altura das grandes potências, era necessário adotar um novo formato de vida, mudança que na indicação de Ferro partiria de uma nova política cultural. Sobre a política portuguesa vigente, António Ferro afirmava:

A nossa política não tem beleza, não tem cenário, não tem figuras decorativas, não tem atitudes de baixo-relevo. É esse o maior defeito da vida pública portuguesa. Ninguém cuida de vestir os sentimentos, de lhes dar forma, de lhes dar elegância, de os pôr apresentáveis. Não há modulações de voz, há gritos. Não há ironias, há insultos [...] Já não se tem o cuidado, já não se tem a delicadeza de nos iludir... Apresentam-se todos, brutalmente, como são, sem disfarces, sem uma capa, sem um casaco [...] (ACCIAIULI, 2013, pp. 61-62).

A partir desse entendimento e querendo fazer transformações nas realidades de seu tempo, ele encontrou um caminho difícil de romper e atribuiu as barreiras encontradas aos hábitos seculares dos portugueses, descrevendo-os como “atmosfera parada, vida mole” (ACCIAIUOLI, 2013, p. 67). Para ele, foi difícil admitir o ritmo de vida das pessoas da época, que também se mostrava nas suas danças, de acordo com os costumes próprios de cada comunidade. Não havia padronização das roupas, nem calendário fixo de apresentações.

Segundo Daniel Melo (2010), para estabelecerem os contornos dessa nova política cultural, o universo ruralista e tradicionalista foi fonte inspiradora para um modelo cultural próprio que coadunava com o governo de Salazar. Esse modelo implicava a mudança do povo, tendo como alvo as expressões culturais e artísticas do país. Era necessário ser visto pelas grandes potências da época, Alemanha e Itália, na mesma altura.

Assim como as outras expressões culturais, as danças tradicionais passaram a ser idealizadas, estilizadas e depuradas, tudo com a intenção de criar e divulgar o cartão postal de um povo que até então, aos olhos dos “outros”, passava despercebido. Acreditavam que essa nova política construiria um novo perfil para o povo português, garantindo ao mundo a imagem idealizada de um “povo feliz”. Um exemplo de como essa “política do espírito” ocorreu pela via da música encontra-se na canção “Casa Portuguesa”, de Amália Rodrigues, cantora de fado (letra da canção Anexo 01):

*Numa casa portuguesa fica bem  
Pão e vinho sobre a mesa  
E se à porta humildemente bate alguém  
Senta-se à mesa co'a gente  
Fica bem esta franqueza, fica bem  
Que o povo nunca desmente  
A alegria da pobreza  
Está nesta grande riqueza  
De dar, e ficar contente  
É uma casa portuguesa, com certeza!  
É, com certeza, uma casa portuguesa!  
No conforto pobrezinho do meu lar  
Há fartura de carinho  
E a cortina da janela é o luar  
Mais o sol que bate nela...  
Basta pouco, pouquinho p'ra alegrar  
Uma existência singela...  
É só amor, pão e vinho*

Fonte: Link: <https://www.vagalume.com.br/amalia-rodrigues/uma-casa-portuguesa.html>, 2015.

Segundo o estudo de mestrado de Rui Manuel Martins Ferreira (2006), que resultou na dissertação intitulada “Amália Rodrigues – com que voz, chorarei meu triste fado!”, a canção acima citada tinha o propósito de inculcar no povo a alegria de ser pobre e o contentamento com a miséria na qual vivia. Ao povo caberia o contentamento com o pouco que lhe era dado, considerando que o governo da época preconizava uma vida de simplicidade.

Para António Ferro, era necessário que essa mudança viesse de dentro para fora, partindo de novos costumes e comportamentos. Essa visão me reportou à “História dos Costumes e dos Comportamentos” de Norbert Elias (1994), obra na qual ele analisa os efeitos da formação do Estado Moderno sobre os costumes e a moral dos indivíduos, que os apreendeu para a convivência social. A exemplo das novas formas de se vestir, de comer, de andar e de falar que configuraram a construção de novos hábitos. Segundo Elias, novos hábitos que perpassavam pela estrutura emocional dos indivíduos.

Na época do Estado Novo Português era esperado que o povo aprendesse novas formas de se expressar, de dançar e de cantar, pois deveria assimilar novos comportamentos e costumes, tais como: desaprender sua dança em nome de outra; desaprender sua forma de cantar em nome de outra; aprender a dançar calçado; e conviver com a uniformização de trajes. Tudo isso com o propósito de expressar orgulho por esse novo modelo de cultura. Como mentor dessa proposta, Ferro fez a propaganda do poder a partir de um novo desenho de linhas estéticas e artísticas.

Essa política o levou a cogitar a possibilidade de importar alguns dos exemplos dos novos comportamentos que conheceu nos países por onde andou. Para ele, a mudança era urgente, já que era necessário um novo cenário artístico e cultural para modernizar culturalmente o país, caminho que ele defendia como o mais viável para sua nação ser vista com superioridade pelo resto do mundo. Assim, à Superintendência da Propaganda Nacional interna e externa competia:

[...] coordenar toda a informação relativa à acção dos diferentes Ministérios, de modo que, pela sua organização sistemática e oportuna difusão, possa evidenciar-se, no País e no estrangeiro, o espírito de unidade que preside a obra realizada e a realizar pelo Estado Português (ACCIAIUOLI, 2013, p. 99).

Na prática, isso implicava regular as relações da imprensa com os poderes do Estado; fomentar publicações que levassem ao conhecimento do Estado e da nação portuguesa; organizar manifestações nacionais e festas públicas com o intuito de serem propagandas

políticas e educativas; colaborar com os artistas e escritores portugueses, estabelecendo prêmios que se destinassem ao desenvolvimento de uma arte e de uma literatura acentuadamente nacional; utilizar a radiodifusão, o cinema e o teatro como meios indispensáveis a sua ação; promover conferências, em vários centros mundiais; e expandir as manifestações artísticas e culturais nacionais nos grandes centros.

Assim,

[...] Ferro fez do país um teatro e assumiu o papel de encenador. Organizou exposições de arte moderna, instituiu prêmios literários e artísticos, financiou alguns filmes e muitos documentários, preparou representações nas grandes exposições internacionais, criou uma Companhia de Bailado, chamou atenção para o potencial que existe na arte popular e tratou de organizar um Museu do Povo [...] (ACCIAIULI, 2013, p. 08).

O programa que modernizou Portugal tinha como propósito partir da cultura popular, porém, para ter o sucesso desejado, dependia da adesão do povo urbano, aceitando certas práticas culturais baseadas na estetização da cultura popular. Para isso, foi necessário enquadrar a cultura popular urbana e intervir junto às populações rurais, pois era necessário pensar outros trajés.

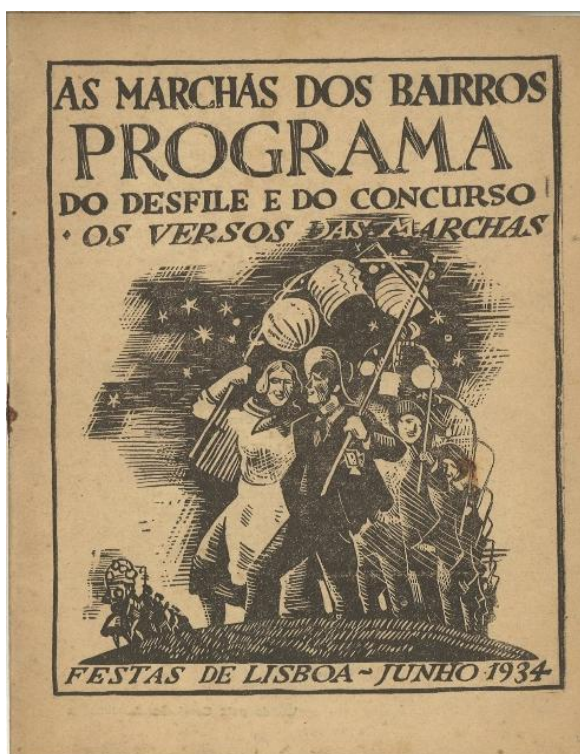
Segundo Melo (2010), com o objetivo de causar o efeito da sedução, Ferro recorreu a grandes encenações e publicidades, uma vez que o governo tinha que passar uma imagem atraente para o seu regime. Afinal de contas, explica o autor, “a preocupação central era a difusão de uma ideia integradora da identidade colectiva, forjada no cruzamento do nacionalismo com o tradicionalismo e o ruralismo, numa linguagem moderna” (MELO, 2010, p. 74).

Entretanto, a busca por uma identidade coletiva partindo da cultura popular implicava mudanças radicais, que colocavam em desvantagem as comunidades rurais. Elas foram obrigadas a abrir mão do que tinham construído para se adaptar às novas formas de cultura, assimilando e incorporando o que foi estabelecido como “**linguagem moderna**”. Ribas (1978) viu o intercâmbio entre as populações urbanas e rurais de forma não muito positiva, já que no seu entendimento essa interação ocasionou uma padronização das danças e uma consequente perda de muitos de seus elementos.

Além disso, para colocar em prática essa política governista, foram adotadas exposições de arte popular que visavam dar visibilidade interna e externa ao país, o que culminou com a criação do Museu de Arte Popular (MAP) em 1948. Na propaganda de divulgação dos concursos com desfiles e premiações (Imagem 09), é possível perceber o ar de

coletividade e satisfação pretendido para o povo, mostrando a uniformização dos trajes e adereços. Assim, a arte popular representou o esteio dessa nova política.

**Figura 9 - Propaganda de divulgação de eventos da época.**



Fonte: António Barreto dos Santos. 2015.

Tal visibilidade foi alargada, colocando à mostra as práticas culturais populares, incluindo a dança, o teatro, a música e as artes plásticas, entre outras expressões populares. Assim, eram comuns, nas datas cívicas e religiosas, os desfiles, os concursos e as exposições. O diferencial entre essas manifestações estava “no cruzamento apelativo entre o tradicional e o moderno” (MELO, 2010, p.75). Como providência em relação às danças populares, o Secretariado da Propaganda Nacional (SPN), por meio de uma equipe da cultura, criou as regras para a mudança do seu formato a partir dos seguintes critérios:

- criação de coreografias inventadas, sem a necessidade de pesquisar as aldeias;
- novas formações coreográficas, empregando as formações em filas e a complexidade nas coreografias;
- uniformização dos movimentos e das roupas;
- obrigatoriedade do calçado;
- alteração nas letras das músicas;
- alteração no ritmo das danças, que passaram a ser mais rápidas;

- diminuição do repertório em cada grupo, de modo que o número de danças foi reduzido;
- alteração na técnica das danças, misturando os gêneros;
- calendário e locais de apresentação definidos pelo Estado;
- obrigatoriedade de roupas coloridas;
- uso de adereços com imitação de ouro;
- obrigatoriedade de participação nos desfiles públicos; e
- competição nos concursos.

Essa realidade teve algumas consequências. Com a espetacularização dessas danças, um novo formato apareceu, com alteração do ritmo, excesso de repetições de movimentos e emprego de técnicas diferentes em uma mesma dança. Para João Vasconcelos (2001, p. 419), do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, “as pessoas dançavam sem saberem que estavam a dançar”, ou seja, as mudanças resultaram nesse desconhecimento. Além disso, o que era tido como espontâneo virou imposição quando os grupos passaram a ser monitorados.

Essas mudanças fizeram surgir o folclorismo, entendido como instrumento da nova sociedade que implicava a manipulação de aspectos culturais e tradicionais, como músicas e trajes (VASCONCELOS, 2001). Esse movimento representa a visão e a posição da sociedade recente em relação às tradições perdidas. Com esse novo formato, as danças passaram a ser o cartão postal que Portugal divulgou para o mundo.

Entretanto, quando essas danças foram apresentadas a suas comunidades, algumas não mais se reconheceram nelas. Já outras se identificaram com os ritmos mais rápidos, segundo Vasconcelos (2001), especialmente as localizadas na serra, gerando uma nova identificação. Esse contraponto favoreceu esse novo modelo, pois aos olhos de quem criou os novos formatos, aqueles que estranhavam as novas danças precisavam apenas passar por um processo de adaptação.

Considerando que o objetivo de todas essas mudanças era mostrar para o mundo um novo perfil do povo português “feliz”, foi necessário adotar mudanças na indumentária, na estrutura coreográfica e na musicalidade. O folclore algarvio foi caracterizado pelo corridinho e pela indumentária rural de domingo; o folclore ribatejano foi “masculinizado” no fandango; e o folclore minhoto foi transformado no Vira de traje de festa (VASCONCELOS, 2001).

A partir da minha experiência na observação das danças e nas conversas com os integrantes de grupos, pude perceber que ainda hoje a presença desse cartão postal, da



imagem idealizada, está muito viva na memória daqueles que vivenciaram ou conheceram por livros e filmes a época do salazarismo.

Ao conversar com o representante dos grupos em Lisboa, o senhor Joaquim Pinto, de 48 anos, dançante do grupo “Etnográfico Danças e Cantares do Minho” e representante da Federação do Folclore em Lisboa, fiquei sabendo que hoje os grupos daquela cidade vivem duas realidades: uma que atende às normas da federação, se reportando às comunidades rurais do século XIX; e outra que se rende à indústria turística hoteleira, pois muitos grupos são chamados para encantar turistas, o que remete à imagem idealizada do povo português divulgada para o mundo.

Nessa perspectiva, para atender ao desejo dos turistas, os grupos se valem da complexidade das formas coreográficas e do colorido das roupas. Além disso, como afirma seu Joaquim: “aqui é o cachê que pesa”. Em época de globalização, é a indústria mercadológica que delimita o campo, situação denominada por Vasconcelos (2001) de “paradigma da estilização”, que se reporta ao folclore como objeto que circula no mercado, com propósito de agradar ao público.

De conversa em conversa, entendi que essa imagem idealizada de “um povo feliz” ainda hoje é esperada pelos turistas. Segundo seu Joaquim, sempre que recebe convite para se apresentar a esse público, duas são as exigências principais: o figurino deve ser colorido e as danças devem apresentar em seu repertório coreográfico estruturas complexas. Essa conversa com o senhor Joaquim Pinto me reportou à realidade da Dança Portuguesa presente na cultura popular maranhense, considerando o meio como ela aqui chegou e influenciou as formas e os comportamentos dos grupos que vivenciam essa dança.

### **3.3 A Federação do Folclore Português: em defesa da tradição**

Chegar à Federação do Folclore Português fazia parte dos meus objetivos na pesquisa. Por meio dessa entidade, esperava ter acesso a grupos e eventos e conhecer por meio dessa “voz” a realidade dos grupos de danças tradicionais portuguesas. Esse objetivo foi reforçado considerando minha chegada a Portugal em novembro, ou seja, fora da época dos eventos das danças, que acontece a partir do mês de junho indo até setembro/outubro.

Sem os eventos, chegar aos grupos se tornou uma tarefa mais difícil. Ter o contato com essa entidade seria a oportunidade para localizar os grupos, conhecer mais de perto os eventos de que participam, entender o papel dessa instituição junto a eles e compreender como a federação vê a diversidade cultural presente nesse país e como é vista a tradição

portuguesa na atualidade.

### **Imagem 26 - Sede da Federação de Folclore**



Fonte: Arquivo *online* da Federação. Link: [portal@ffp.pt](mailto:portal@ffp.pt). Acesso em 2016.

Além de organismos como a Federação Nacional para a Alegria no Trabalho, a Junta Central das Casas do Povo e o Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo, em 1977, foi criada a Federação do Folclore Português com a finalização do Estado Novo, o que já era desejo dos grupos de oposição ao governo desde 1959. A proposta inicial era desvincular o monopólio estatal do disciplinamento de atividades por um monopólio de especialistas sem vínculo com o Estado, pois visavam estabelecer um programa disciplinar que objetivava romper com as práticas anteriores.

Hoje, a Federação é presidida pelo senhor Fernando Ferreira e está localizada no Concelho de Vila de Gaia, em Arcozelo, onde atualmente possui sede própria (Imagem 26), com dependências que abrigam várias ações: salas para exposição, espaços para ensaios e espaços para eventos, entre outros. Com a frase “Sobre as nossas raízes, estamos a assegurar o futuro das marcas que nos identificam”, seu Fernando Ferreira tem como objetivo fortalecer o folclore nacional junto às comunidades portuguesas.

No I Seminário da instituição, realizado em 1980, foi definido que, de dois em dois anos, haveria reciclagem dos grupos, transformando-os em grupos de apresentação. Inicialmente, isso não aconteceu por falta de metodologias para trabalhar com os grupos interessados. Com as gestões seguintes, novas propostas foram surgindo e ganhando adeptos. Entretanto, a Federação ainda apresenta várias dificuldades, dentre as quais destacamos o fato de os funcionários serem voluntários.

As ações desenvolvidas hoje pela Federação estão descritas em seu regimento interno:

- Criação da estrutura dos Concelhos (guia dos conselheiros, do processo técnico, do relatório de visita ao grupo e do plano de melhoria – Anexo 05) constituída por

peças das regiões envolvidas com os grupos. Ao perguntar a seu Fernando sobre o perfil que orienta essa escolha, obtive como resposta que uma das dificuldades encontradas é o fato de serem formadas por pessoas voluntárias. Com a proposta de compartilhar decisões, a Fundação criou a função de diretores por zonas ou regiões. Atualmente, existem cinco diretores, com a responsabilidade de administrar os concelhos, estes em número de 25 para administrar os grupos existentes, que somam um total de aproximadamente 1500 grupos.

- Avaliação dos grupos, como uma forma de entender as dificuldades de cada um deles. Para isso, criaram uma grelha avaliativa<sup>31</sup> (Anexo 06), que não tem a pretensão de fazer comparações, mas de levar os grupos a refletirem sobre suas dificuldades.
- Formações por meio de oficinas para a capacitação dos jovens (Imagem 27), como uma forma de estimular o interesse pelo patrimônio imaterial português, através da valorização da tradição. Nessas formações, eles aprendem a colocar em prática os processos de recolha<sup>32</sup> (Anexo 07).

### **Imagem 27 - Oficinas de formação**



Fonte: Arquivo *online* da federação. Link: [portal@ffp.pt](mailto:portal@ffp.pt). Acesso em 2015.

De dois em dois anos, a Federação organiza um congresso com jovens para compartilharem os aprendizados. Dentre os cursos de formação oferecidos, destacam-se os que buscam formá-los como pesquisadores nos processos de recolha. Para a realização dos cursos, a Federação faz parcerias com universidades, o que vem possibilitando o compartilhamento de conhecimentos e a presença atuante nos eventos de júri.

A Federação está integrada a convenções nacionais e internacionais, participando de eventos que direcionam suas ações junto aos seus associados. Considerando esses diálogos, ao

---

<sup>31</sup>Grelha Avaliativa, quadro de critérios avaliativos dos grupos ligados Federação

<sup>32</sup>Recolha, técnica de fazer pesquisa, detalhada mais a frente.

questionar como a Federação lida com a diversidade cultural na atualidade, o presidente deixou claro que a discussão é delicada. Comentou que a discussão nas convenções nacionais e internacionais gira em torno do conceito de “patrimônio imaterial”, especialmente no que diz respeito aos caminhos para elaborar mecanismos de registros dos bens imateriais portugueses.

Uma das dificuldades existentes está nas diferenças com os países vizinhos. No entanto, com a abertura das fronteiras europeias, não há como negar essa realidade. Nesse sentido, Fernando Ferreira afirmou haver possibilidade de diálogo nos encontros e nas convenções, momentos em que é possível dialogarem e visualizarem proximidades. Sobre essa questão, pareceu-me que ainda estão dando os primeiros passos.

A Federação tem também como função dar aconselhamento aos grupos, possibilitando condições para suas apresentações. Entretanto, em nenhuma de suas ações, tem o apoio governamental. Para desenvolver seu trabalho, conta apenas com a ajuda das próprias comunidades, materializada em ações como a doação da atual sede.

Por meio dessa instituição, tive acesso ao representante das danças em Lisboa, o seu Joaquim. Ao retornar do Norte de Portugal, fiz contato com ele, que aceitou falar comigo. Inicialmente, marcamos um encontro em um *shopping center* da cidade, o que acabou rendendo dois encontros. Além de representar a presidência da Associação do Distrito de Lisboa para a Defesa da Cultura Tradicional Portuguesa, ele também é responsável pelo grupo etnográfico “Danças e Cantares do Minho”, que tem 35 anos de existência.

Creio ser interessante explicar o que diferencia os “Ranchos” dos “Grupos Etnográficos” ou “Grupos Folclóricos”, termos muito comuns quando se encontra grupos de danças tradicionais portuguesas. Os “grupos etnográficos” são relacionados aos “grupos folclóricos”, os quais têm a função de dedicarem-se à pesquisa, à recolha e à divulgação do folclore nas regiões. O termo “Rancho” foi criado na época do salazarismo, quando não eram feitas pesquisas nas aldeias camponesas e as danças eram criadas a partir da referência de um grupo específico.

Ao conversar com seu Joaquim, ele comentou que naquele momento havia dez grupos de danças tradicionais (como são denominados) em Lisboa, explicando que esses grupos vivem duas realidades: há aqueles que compartilham a tradição, priorizando um repertório “aos modos das aldeias”, e se apresentam de forma voluntária; e há os que cedem aos apelos do turismo. Ao contar um pouco da história da formação desses grupos, disse que “eles são levados pelo desejo de terem um grupo em comum, muitas vezes se formam nos próprios locais de trabalho”.

Como exemplo, citou o grupo que coordena, o “Grupo Etnográfico Danças e Cantares do Minho”, explicando que alguns trabalhadores tinham o desejo de formar um grupo de folclore para promover o convívio na empresa. Somente depois, decidiram o que iriam representar e por razões de afeto escolheram o Minho. Esse é um dos exemplos de como a comunidade vai além do espaço, ela está nas pessoas, traduzindo-se em especial pelas razões de afeto. Segundo seu Joaquim, é com esse propósito que buscam reproduzir os contextos do Minho de forma “fiel”, deixando claro como a tradição é mantida.

Falando como representante dos grupos em Lisboa, seu Joaquim afirma que para alguns integrantes de grupos nem sempre é uma tarefa fácil a prática de fazer recolhas. Primeiro é preciso chegar às aldeias, essas que são distantes da metrópole, e organizar a metodologia para o processo de recolha, que nem sempre é encontrada no primeiro momento. Além disso, o que é encontrado nem sempre pode ser considerado uma grande descoberta, o que requer buscar essa certeza junto a outras aldeias. Para ele, essa realidade leva alguns grupos a não estarem cadastrados junto à Federação.

Segundo ele, o “Grupo Etnográfico Danças e Cantares do Minho” surgiu em uma época na qual havia a preocupação em fazer recolhas com autenticidade, garantindo a replica exata do fenômeno. Assim, o grupo tem como objetivo defender e expandir o folclore da região minhota, propondo-se a manter a autenticidade. Para isso, são levados a realizar recolhas sobre danças, cantares, instrumentos musicais, trajes, artesanato, usos e costumes e tradições sociais e religiosas por várias terras do Minho, buscando representar o período compreendido entre 1890 e 1920.

Ter trilhado o percurso traçado me oportunizou entender as danças estudadas em seus territórios de origem, suas transformações no período da ditadura e o papel da Federação junto aos “concelhos”. O estudo me possibilitou o entendimento das regras e das sistematizações que regem cada dança, as quais influenciam de forma decisiva uma tradição que se perpetua a partir de um imaginário coletivo, mas que já sente a necessidade de abrir diálogo para discutir as diferenças consequentes das relações da contemporaneidade.

- **CAPÍTULO 4**

---

**Interfaces da Dança Portuguesa do Maranhão com o Vira e o Malhão:**  
proximidades e distanciamentos

Neste capítulo, apresento as interfaces resultantes de observações e práticas realizadas com as danças apresentadas neste estudo, a Dança Portuguesa do Maranhão, São Luís, Brasil; e as Danças Tradicionais Portuguesas, o Vira e o Malhão, Portugal, priorizando as aproximações e os distanciamentos de seus elementos<sup>33</sup>.

Destaco os espaços das apresentações; as coreografias, a partir das disposições e dos deslocamentos dos brincantes e dançantes, considerando suas formas espaciais, seus movimentos e gestuais; os gêneros musicais, destacando os ritmos e andamentos, sem me deter, entretanto, às partituras; e, por fim, as indumentárias das danças “de cá” e “de lá” (trajes/vestimentas e adereços), que são elementos de grande destaque nas apresentações. Em relação às danças pesquisadas em Portugal, o Vira e o Malhão, especificamente a partir das danças observadas na região Norte do país, a seleção aqui apresentada destaca aquelas que mais estiveram presentes no repertório dos grupos observados: Rancho Folclórico “de Baião”, Rancho Folclórico “As Ceifeiras de Valadares”, Rancho Folclórico da A. C. R. de “Santa Cruz do Douro” e Grupo Folclórico do Centro Social de “Vila Nova de Sande”.

Durante a observação *in loco*, fiz uso da filmadora e da máquina fotográfica para captar imagens a distância, assim como algumas com mais proximidade, dependendo do que me permitia o local de observação, como a XX Feira Rural Portuguesa, já mencionada, em que as apresentações eram feitas em um palco montado ao ar livre; e as cidades visitadas na região Norte de Portugal, em que todas as apresentações que presenciei ocorreram nas sedes dos grupos, que são locais fechados. Dessa forma, o que tive como cenário foram espaços com estruturas ao estilo do palco italiano, cuja arquitetura, dependendo das circunstâncias, não possibilita muita proximidade com os grupos. A captura das imagens foi feita por mim e pelas câmeras do Sr. Francisco Duarte Silva<sup>34</sup>, que na maioria das vezes adotou o plano aberto, posicionando a câmera em um ponto estratégico que permitia captar imagens amplas.

No momento da seleção das imagens para análise, senti falta de ângulos referentes a alguns elementos (deslocamentos, giros e gestuais). Para suprir essa lacuna, recorri a imagens dessas danças disponíveis na Internet (Repositório do *Youtube*), para permitir uma melhor visualização desses elementos. É importante explicar que a maioria das danças observadas e aqui selecionadas apresentam estruturas coreográficas pequenas, ou seja, constituídas por três ou quatro momentos. Entretanto, algumas delas tornam-se longas devido ao número de

---

<sup>33</sup> Nessa análise comparativa, aparece um número maior de referências ao grupo “Esplendor de Miranda” de São Luís, uma vez que em junho de 2014, o grupo “Tradição de Portugal”, de Pinheiro, não estava mais ensaiando, o que impossibilitou uma coleta de dados mais expressiva.

<sup>34</sup> Integrante da equipe da Federação do Folclore Português.

repetições que realizam. Sendo assim, decidi selecionar alguns desses momentos que caracterizam maior e menor complexidade.

Devido ao expressivo número de gêneros do Vira – Valseado, do Desafio, das Palmas, do Minho, Galego, Velho, Novo, dos Namorados, de Quatro, do Meio, da Desfolhada, das Espadeladas, Boa Viagem – e do Malhão– Velho, da Póvoa, de Aretim, Traçado ou Trocado, Mouraria, Picadinho –, característicos das várias regiões de Portugal, para atender aos objetivos do estudo, detive-me na descrição de apenas três danças de cada gênero das regiões do Alto e Baixo Minho: Vira Geral, Vira de Cruz e Vira de Roda; e Malhão Trocado, Malhão Rodado e Ó Malhão.

Para descrever e analisar as coreografias dos gêneros do Vira e do Malhão selecionados, adotei como referência de análise o estudo de Margarida Moura Fernandes (2000)<sup>35</sup>, que elaborou uma sistematização das danças populares tradicionais portuguesas a partir dos seguintes elementos: espaço, ritmo e gestos. É importante ressaltar que existem outras formas de sistematização, dentre as quais cito como exemplo a de Mota Leite (1996) que se detém em organizar as danças a partir da perspectiva do espaço. Esta não foi minha escolha, porque, diferentemente deste autor, Fernandes acrescenta um novo elemento, o gesto, que considero muito relevante para um melhor entendimento das danças apresentadas. Por meio dos gestos, é possível entender a expressividade dos brincantes e dançantes na sua dança.

Em relação ao espaço, no momento inicial das apresentações, há um lugar teatral que, segundo Pavis (2005), pode ser a rua, os tabladou ou as quadras de esporte onde os grupos se apresentam, e o “espaço cênico”, no qual acontecem as apresentações propriamente ditas. Cabe ressaltar que pensar o espaço implica senti-lo na perspectiva do deslocamento dos integrantes dos grupos, em suas posturas para desenvolver suas ações. Ao pensar nesse lugar teatral, durante a formação cênica das danças em Portugal, a entrada dos grupos acontece na seguinte sequência: primeiro, as mulheres que cantam em coro; depois, o grupo de músicos, entre esses alguns também acompanham o canto das mulheres; seguido do grupo do cortejo; e, por fim, o grupo de dançantes.

Nas apresentações do Vira e do Malhão, a voz das mulheres e dos homens por si só não é suficiente para toda a dança, junto a essas vozes é necessário um acompanhamento, momento em que o conjunto com os instrumentos faz toda diferença.

Para Fernandes (2000), nas coreografias, os movimentos podem ocorrer por



deslocamentos com fins precisos, o que leva a variadas possibilidades de deslocar-se no espaço com alternância de posturas e de ação, propondo gestualidades. Seguindo os caminhos indicados por Fernandes (2000), na análise e na notação do movimento (Anexo 08), cabe considerar a relação entre movimento e música, ou seja, observar a sincronia entre frases de movimentos e frases musicais.

Fernandes denomina de “gesto técnico” o “conjunto de ações motoras que por si só ou em combinação com outras, caracterizam a dimensão de execução técnica, operacional da Dança Tradicional Portuguesa conferindo-lhe significado” (2000, p. 88). No seu entendimento, a qualidade do gesto depende da combinação do espaço, do tempo e de energia. A autora reconhece o “gesto técnico” como um aspecto relevante que contribui para a análise da performatividade dos grupos dessas danças por ser uma referência que define os seus contextos históricos, os quais, de acordo como as minhas observações, também estão diretamente relacionados às letras de suas músicas.

O “gesto técnico”, para ela, é um parâmetro que possibilita abordar as complexidades que encontrou na dimensão coreográfica das danças que pesquisou, atribuindo a cada um aos estilos de dança encontradas nas regiões pesquisadas de todo território português. Segundo ela, é pela forma e pela intencionalidade, assim como pelo estilo pessoal e coletivo das danças que os gestos se diferenciam. Para Fernandes, o termo “estilo” está diretamente ligado às características próprias de dançar de cada região, de modo que são as especificidades de cada região que vão definir esses estilos ou as variáveis de cada dança, a que podemos chamar de gênero.

Para ela, somente podemos compreender um estilo regional com base nos traços gerais que unem a comunidade da região de origem dessa dança, de modo que existem tantos estilos quanto regiões, o que justifica interpretarmos danças iguais de forma distinta, em função de sua localização geográfica. A partir desse parâmetro, as danças do estilo Minhoto, da região do Minho, podem ser caracterizadas como leves e alegres, apresentando em suas danças marcações complexas.

Na Dança Portuguesa do Maranhão, a execução dos gestuais nem sempre demonstra ser resultado de uma intencionalidade levada por uma circunstância. Muitas vezes, os gestuais mostram-se mecânicos, acentuando a ênfase no seu caráter visual. Nesse sentido, as relações de intencionalidade não são os aspectos mais relevantes do seu gestual. Entretanto, esse é um aspecto que se destaca no percurso das encenações, quando os integrantes da brincadeira usam seus adereços com habilidade, em movimentos que servem como elementos de comunicação, mas que em vários momentos têm apenas um caráter visual.

**Quadro 04 - Especificações sobre o espaço segundo Fernandes (2000).**

<b>Tipos de Formação</b>	<b>Variante</b>	<b>Colocação no espaço em relação ao par, ao centro e ao público</b>
Roda	Simples, Dupla, Mista	Facial, contrafacial, contralateral, em carreiras, concêntrica e excêntrica, semifacial
Fila e Coluna	Simples, de pares, mista	Facial, contrafacial, semilateral, combinação
Quadrilha	Simples, de pares	Facial, contrafacial, lateral, em cruz, em quadrado, em "X"
Diagonal	De pares	Facial, contrafacial, em rotação, sozinho ou com par

**4.1 Quanto ao Espaço: entrada e formação inicial**

**A Dança Portuguesa do Maranhão - Grupo "Esplendor de Miranda"**

**Imagem 28 - Entrada - Apresentação na quadra da comunidade do bairro do Coroadinho Festejo junino**



Fonte:Tânia Cristina- Registro Pessoal, 2014.

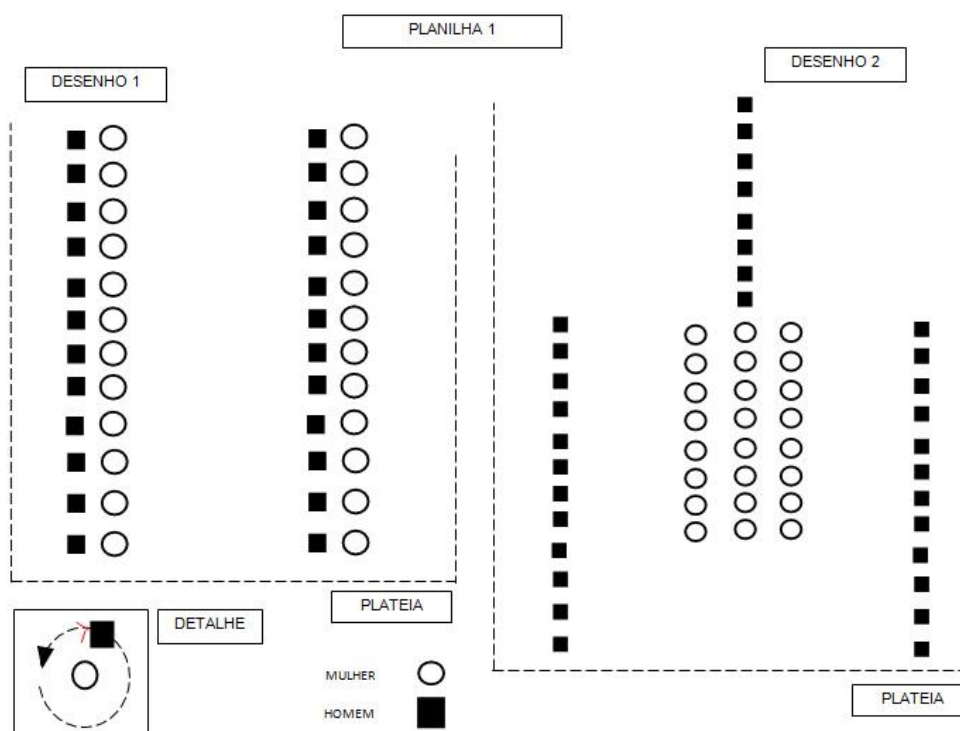
**Imagem 29 - Apresentação na quadra da comunidade do bairro do Coroadinho. Festejo junino**



Fonte: Tânia Cristina – Registro Pessoal, 2014.

A estrutura coreográfica dessa brincadeira está organizada em oito momentos ou quadros. Durante cada um deles, ocorre a repetição de movimentos e gestuais. Dependendo do local de apresentação (adro de igrejas, palco de arena, ruas e quadras de futebol, entre outros), a entrada dos brincantes em cena ocorre de forma diferenciada: os brincantes podem entrar em duas filas (Figura 10) ou se colocarem no espaço construindo a formação em fileiras paralelas (Imagem 31). Na maioria das vezes, a entrada dos brincantes em cena acontece sem auxílio da música e só após organizados é que, de fato, a música acontece, momento em que o espetáculo se inicia.

**Figura 10 - Estrutura espacial da dança**



Fonte: Mundinha Freitas - criação, 2014.

- Descrição da entrada da Dança Portuguesa do Maranhão:

Na introdução da música, é utilizada a primeira formação do grupo no espaço, que denomino de preparação. Nesse primeiro momento, as moças se deslocam, caminhando para o centro do espaço e formam três fileiras verticais, ao mesmo tempo em que um pequeno grupo de rapazes também se posicionam ao final da fila do meio junto às mulheres (Imagem: 10

desenhos 02).

Nessa disposição, surge a primeira movimentação com a utilização voluntária do leque: uma forma de gestual que expressa a intensão de esconder o rosto. Nesse momento, os rapazes aguardam estáticos, em segundo plano, o momento de sua entrada.

#### - As Danças Portuguesas de Portugal

Em minha ida ao Norte de Portugal, durante as apresentações de alguns grupos, observei que, no percurso das apresentações, elas seguem uma dinâmica de movimento sem longas pausas. Para mim, isso gerou dificuldades ao fazer os registros, já que minha permanência junto aos grupos se deu por um curto período de tempo.

Aos poucos fui entendendo que, de grupo para grupo, o conjunto das danças apresenta o contexto específico de suas regiões de origem. Isso é marcado desde o início, quando os grupos entram em cena trazendo objetos que simbolizam suas regiões, a exemplo de objetos como redes de pescar, cestas com pães, máquinas de fiar, enxadas e gadanhos, entre outros, que juntos em cena possibilitam a criação de cenários. A cada novo grupo que se apresenta, essa estética “naturalista” é reforçada, em especial, quando a vestimenta compõe o conjunto da cena, criando, por instantes, a ilusão de se estar em séculos passados, o que, de fato, é a proposta desses grupos.

O folclorista Gonçalo Sampaio (1979), estudioso do Vira, explica que essa dança acontece de diferentes maneiras, pois diverge no número de pares, na disposição do espaço e nos movimentos executados, mantendo, porém, o mesmo passo rítmico, o ternário. Na região do Minho, os passos são designados por valsa campestre. O passo do Vira, é o mesmo passo de valsa, dançado nos três tempos (1, 2, 3), em uma sequência de três pequenos passos que se repete para a direita e para a esquerda.

Em relação aos braços, ele os descreve levantados acima da cabeça, indo para a direita ou para a esquerda, com movimentos coordenados com o pé do mesmo lado, pois não seria uma dança natural, se os braços se inclinarem para a direita, marcando-se esse “passo” com o pé esquerdo. Como diz Mota, “[é] pelo movimento dos braços que se reconhece se a dança, sempre condicionada a esse movimento, está certa e se as suas ‘marcas’ se poderão desenvolver sem o risco de embaraços ou atropelos” (MOTA LEITE, 1996, p.59).

Aqui descrevo como se constitui a formação inicial dos integrantes dos grupos das danças portuguesas em Portugal, destacando os gêneros do Vira e do Malhão. Cabe mencionar que em outros grupos a que assisti apresentando outros tipos de dança, a exemplo

da “saia”, “chula”, observei que adotam a formação de entrada no espaço, de modo que deduzi que esse é um padrão nas danças tradicionais desse país.

Quer seja na rua, em palco ou em outro espaço de apresentação, a entrada dos grupos segue a seguinte ordem:

1. O primeiro grupo a se colocar em cena é o coro, formado por uma maioria de senhoras, a quem cabe a cantoria. Esse grupo se posiciona ao fundo, à esquerda da plateia;
2. Em seguida entra a orquestra, que é formada basicamente por senhores de idade, rapazes e, às vezes, crianças que apresentam habilidade com algum instrumento. Eles se posicionam no fundo do espaço, do lado oposto às senhoras do coro. Em alguns grupos, eles só tocam, em outros, também cantam;
3. O grupo do cortejo é composto por crianças, mulheres e homens que usam trajes e portam objetos que caracterizam a região do grupo. Seguindo o mesmo trajeto de entrada, esse terceiro grupo se dirige para as laterais do palco, colocando-se em cena com seu objeto de trabalho ou de lazer, com os quais fazem uma encenação – a exemplo do uso da roca de fiar. Eles também expõem o objeto na frente do palco, a exemplo da rede de pescar.
4. Por último, entram os dançantes que se colocam no espaço da frente.

## OS VIRAS

“ViraGeral” – Formação inicial

**Imagem 30 - Rancho Etnográfico da Areosa**



Fonte: Link: <https://www.youtube.com/watch?v=9B-0jIwERv8>. Acesso em 2016.

- Descrição da posição inicial do Vira Geral:

A posição inicial do Vira Geral é marcada por um casal disposto frente a frente (Imagem 32), com braços erguidos acima dos ombros. No Vira Geral, não há uma disposição espacial fixa, assim a escolha de posicionamento fica a critério de cada par dançante. É uma dança que acontece com maior liberdade no espaço. Apresenta passos os quais os pés deslizam acompanhados de uma semiflexão de joelhos, em um tempo rápido. O Vira Geral faz parte de repertórios dos grupos e é sempre dançado no final da apresentação.

**“Vira de Roda ou Rodada” – Entrada e Formação Inicial**

**Imagem 31 - Rancho Folclórico da “Casa do Povo de Arouca”**



Fonte: Link: <sup>1</sup><https://www.youtube.com/watch?v=g8M5BJDVAp0>. Acesso em 2015

- Descrição da entrada do Vira de Roda:

Nessa variante, os dançantes entram caminhando e se colocam dispostos em um grande círculo, em pares que se posicionam de perfil, frente a frente. Ao iniciar a dança, todos colocam os braços acima dos ombros.

**“Vira de Cruz ou Cruzado” – Formação Inicial**

**Imagem 32 - Apresentação na XX Feira de Arconzelo.**



Fonte: Tânia Cristina - Arquivo Pessoal, 2015.

**- Descrição da entrada do Vira Cruzado:**

Em grupos de oito ou dezesseis pessoas, no Vira Cruzado, os integrantes se colocam em duas filas com a seguinte formação: em quarteto, dispostos em pares, frente a frente, porém de forma assimétrica. Nessa disposição, delimitam grupos de quatro, em que tanto as mulheres como os homens se colocam de perfil nas linhas diagonais. As mulheres com mãos na cintura e os homens com braços ao longo do corpo. Essa disposição induz a figura cruzada “X”.

**OS MALHÕES**

**“Malhão Traçado ou Trocado” –Entrada e Formação Inicial**

**Imagem 33 - Grupo Regional Folclórico e Agrícola de Pevidém (Guimarães)**



Fonte: YouTube. Link: <https://www.youtube.com/watch?v=QRUK9cfU29E>. Acesso em 2016.

- Descrição da entrada do Malhão Traçado:

Os dançantes do Malhão Traçado entram caminhando e se colocam em fila dupla, frente a frente. As mulheres com as mãos na cintura e os homens com os braços ao lado do corpo. Essa formação chama atenção, pois as filas são organizadas de forma intercalada por pares (homem/mulher, em oposição ao casal a sua frente, mulher/homem) (Imagem 35). Essa posição inicial dá origem, no momento da movimentação dos quartetos, também a pares intercalados.

**“Malhão Rodado” – Entrada e Formação Inicial**

**Imagem 34 - Malhão Rodado - Posição Inicial - grupo Folclórico Corredouro**



Fonte: YouTube. Link: <https://www.youtube.com/watch?v=IR5yewMyHkU>. Acesso em 2016.

- Descrição da entrada do Malhão Rodado:

No Malhão Rodado, a entrada dos dançantes acontece em fila composta, em sequência, por mulheres e homens. Eles formam um grande círculo que se posiciona de frente para o público, colocando-se no espaço com os braços acima dos ombros, enquanto aguardam o início da dança. Outra disposição é quando se colocam em quadrilha dispostos em pares.

**“Ó Malhão” - Entrada e Formação Inicial**

**Imagem 35 - Entrada do “Ó Malhão”**



Francisco da Silva- Registro da Federação, 2016.



- Descrição da entrada do Ó Malhão:

A formação inicial da dança no gênero Ó Malhão é feita com dois círculos no centro do espaço. O círculo interno é formado pelas mulheres e o círculo externo, pelos homens, posicionados de costas uns para os outros. As mulheres se apresentam com as mãos na cintura e os homens com as mãos apoiadas no peito.

#### **4.1.1 As Danças nos Espaços: análise das formações ou disposições iniciais**

Nas danças “de cá” e “de lá”, há um ponto comum: o local das apresentações. Na Dança Portuguesa do Maranhão, dependendo do local da festividade, os espaços podem ser especificados tais como ruas, tabladros, palcos ou quadras de futebol. Aspecto que não é diferente das danças “de lá”.

Já no que diz respeito à disposição inicial dessas danças, os dados mostram que todas apresentam formações em filas, quer seja fila indiana, em dupla ou em quadrilhas. Entretanto, tais disposições nas danças de Portugal, observadas nos gêneros do Vira e do Malhão, se diferenciam. Nos Viras, as formações que mais se destacam são as filas; já nos Malhões, predominam as formas circulares. Contudo, cabe ponderar essa questão, pois dependendo da região, essas formações nem sempre seguem essas características.

Nesse conjunto de formações, os grupos de Dança Portuguesa do Maranhão aproximam-se das Danças Portuguesas de Portugal que apresentam um desenho coreográfico organizado em linhas duplas. O uso de formas circulares não é uma prática recorrente nas coreografias das danças “de cá”. Durante as observações, percebi que é comum nas danças pesquisadas na região do Minho a utilização de formações nas quais mulheres e homens se posicionam em filas de modo intercalado. Tal formação não ocorre na Dança Portuguesa do Maranhão.

Por fim, observei que as danças “de cá” como as “de lá” adotam adereços de cena. Entretanto, lá os objetos são adereços de cena e cá são acessórios do figurino. Nas danças de cá apresentam o estandarte, as bengalas, os leques; como nas danças de cá os grupos trazem seus estandartes, os objetos que caracterizam suas regiões: redes de pesca, cestas de pão, brinquedos artesanais, entre outros.

#### 4.1.2 As Coreografias com seus Movimentos e Gestuais

Neste tópico, apresentarei uma descrição das danças a partir de suas movimentações, considerando seus gestuais. As informações partiram de recortes feitos com base nos movimentos mais complexos e nos mais repetidos pelos grupos.

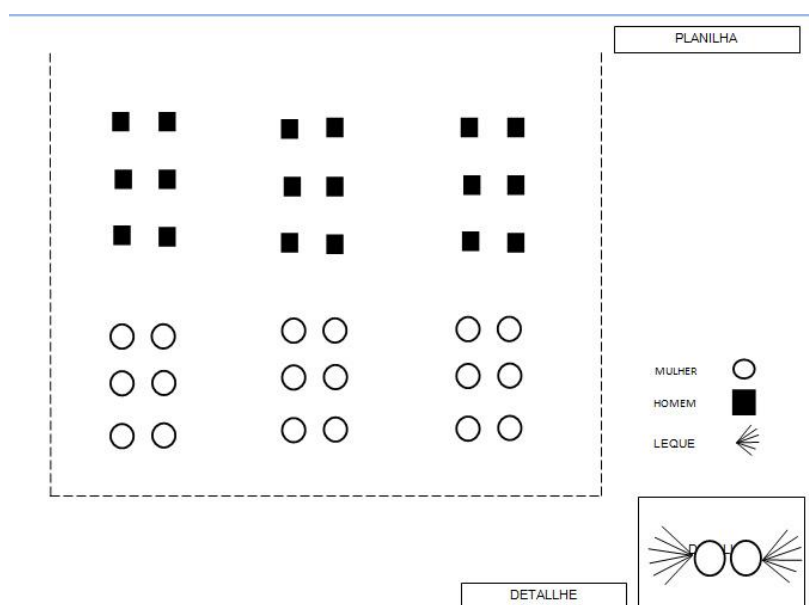
##### Dança Portuguesa do Maranhão - “Esplendor de Miranda”

##### Imagem 36 - Ensaio do grupo “Esplendor e Miranda”



Fonte:Tânia Cristina - Registro Pessoal, 2014.

##### Figura 11 - Planilha 2 / desenho 3



Fonte: Mundinha Freitas – criação, 2016.

- Descrição da movimentação da Dança Portuguesa do Maranhão:

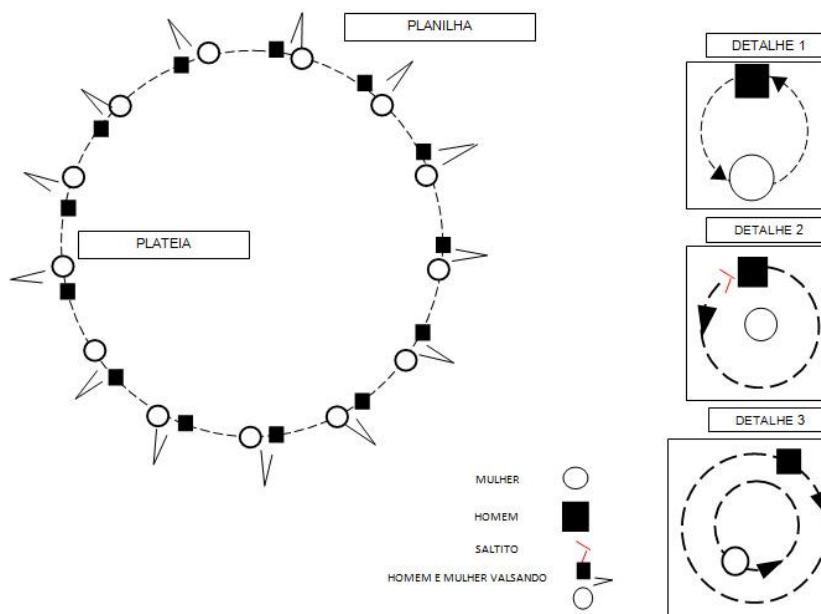
Como indicam as Imagens Figura 11, as brincantes, dispostas em três fileiras duplas, movimentam-se de forma coordenada com gestuais que utilizam leques. Confirmando o que descreve Fernandes (2000), elas utilizam o espaço deslocando-se para frente, com pequenos saltitos para os lados, para frente e para trás. A movimentação dos braços é trabalhada com os leques de forma assimétrica (para cima e para baixo; para a direita e para a esquerda), com a cabeça direcionada para frente. Toda essa movimentação tem como eixo de apoio o ponto de origem (conferir na Planilha 2 o desenho que identifica as mulheres).

**Imagem 37 - Ensaio - Formação circular com os rapazes e as moças.**



Fonte: Tânia Cristina - Registro Pessoal, 2014.

**Figura 12 - Desenho 4**



Fonte: Mundinha Freitas – criação, 2016.

- Descrição da Formação Circular - Dança Portuguesa do Maranhão:

A formação circular é trabalhada simultaneamente com os homens e as mulheres, em que os brincantes e as brincantes formam pares (Imagem39, Figura 12). Uma vez organizados, saltitando, eles desenvolvem giros entre si (meio giro e giro inteiro). Valseiam, deslocando-se para fora do círculo e retornando ao lugar de origem. Também executam a formação de dois círculos, em que os rapazes formam o círculo de fora e as moças o de dentro. Nesta formação, eles executam giros no sentido horário e anti-horário. Além disso, realizam troca de lugares na formação circular. Ou seja, a partir dos dois círculos, mulheres dentro e homens fora, há a troca de lugares, quando os homens passam para o círculo interno e as mulheres para o círculo externo (Figura 12). Os gestuais utilizados por eles são de caráter intencional quando desejam uma comunicação direta com seus pares, para isso usam expressões faciais, inclinações de cabeça e de tronco, assim como gestuais realizados com os membros superiores.

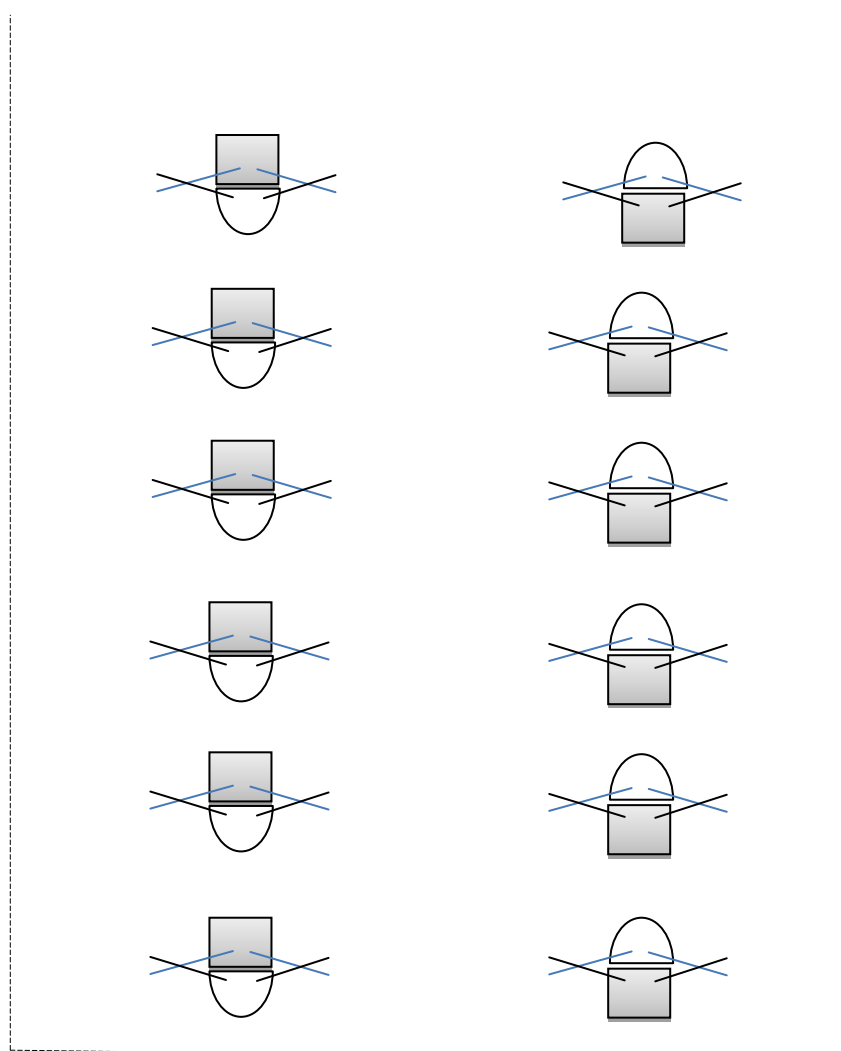
- Descrição da Formação em Colunas Duplas - Dança Portuguesa do Maranhão:

Na formação de coluna dupla, eles se posicionam em pares, de costas para o público (Figura13), com os braços entrelaçados e gestuais marcados pelas expressões faciais. Nessa disposição, giram entre si, afastam-se e unem-se. Em outra formação, apresentam-se de mãos dadas (Figura13) e desenvolvem  $\frac{1}{2}$  giro, 1 giro inteiro e 1 giro e  $\frac{1}{2}$ , às vezes, podem executar

2 giros (Figura 13). Na maioria das vezes, os rapazes buscam expressar um virtuosismo a partir da habilidade de girar de cada um, atitude que os motiva a extrapolar o número de giros proposto na coreografia, mas sem interferir na relação estabelecida entre a música e o desenho coreográfico. Nessa mesma formação, trocam de lugar, formando pequenos grupos enfileirados, momento em que a movimentação dos rapazes e das moças se diferencia: elas evoluem com os leques e eles, com as bengalas. Nesse momento, a posição do braço que caracteriza o Malhão torna-se visível: braços em oposição, um acima do ombro em oposição ao que fica abaixo da cintura.

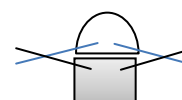
**Figura 13 - Dança de Casais Entrelaçados**

PLANILHA



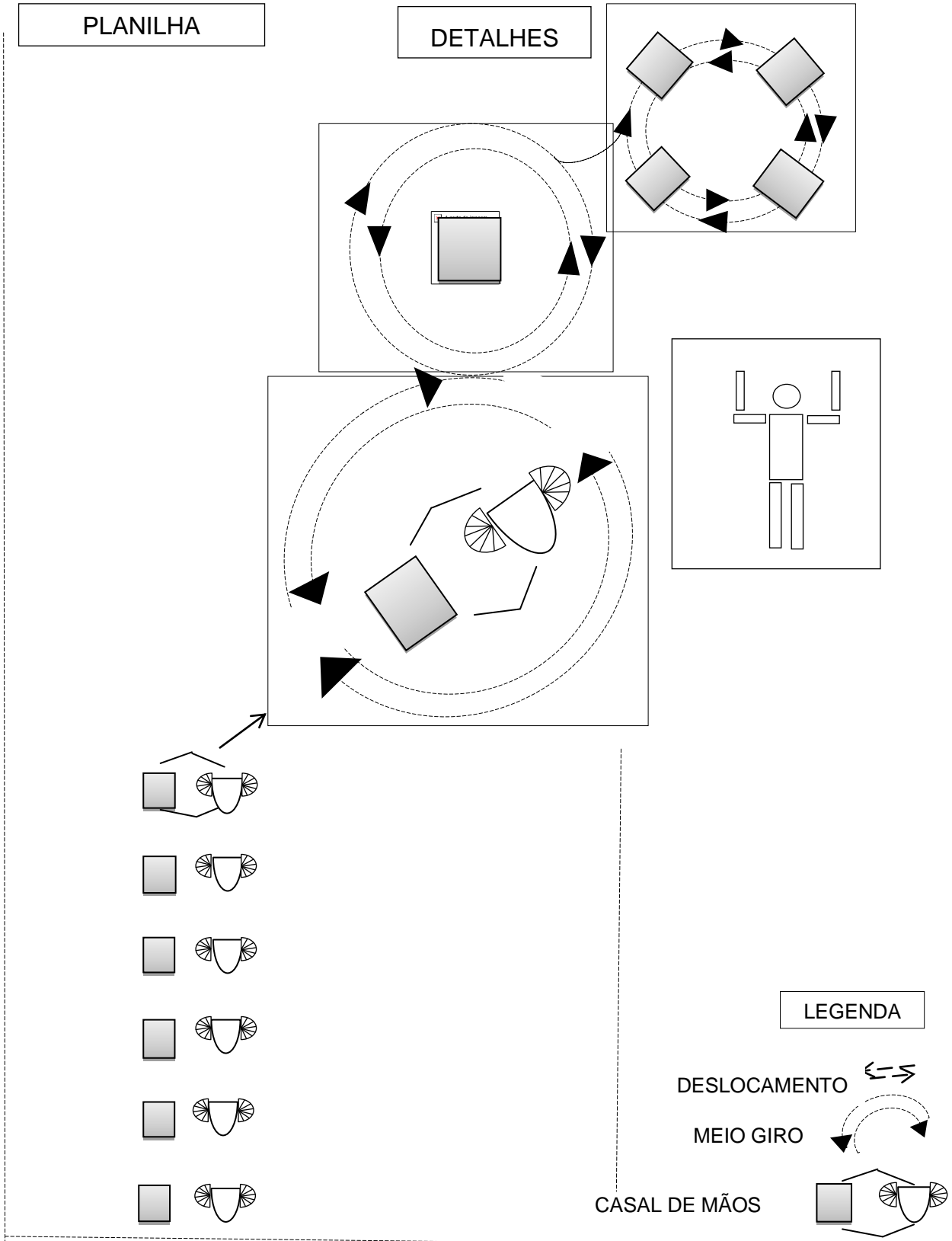
LEGENDA

CASAL DE COSTAS COM  
BRACOS ENTRELACADOS



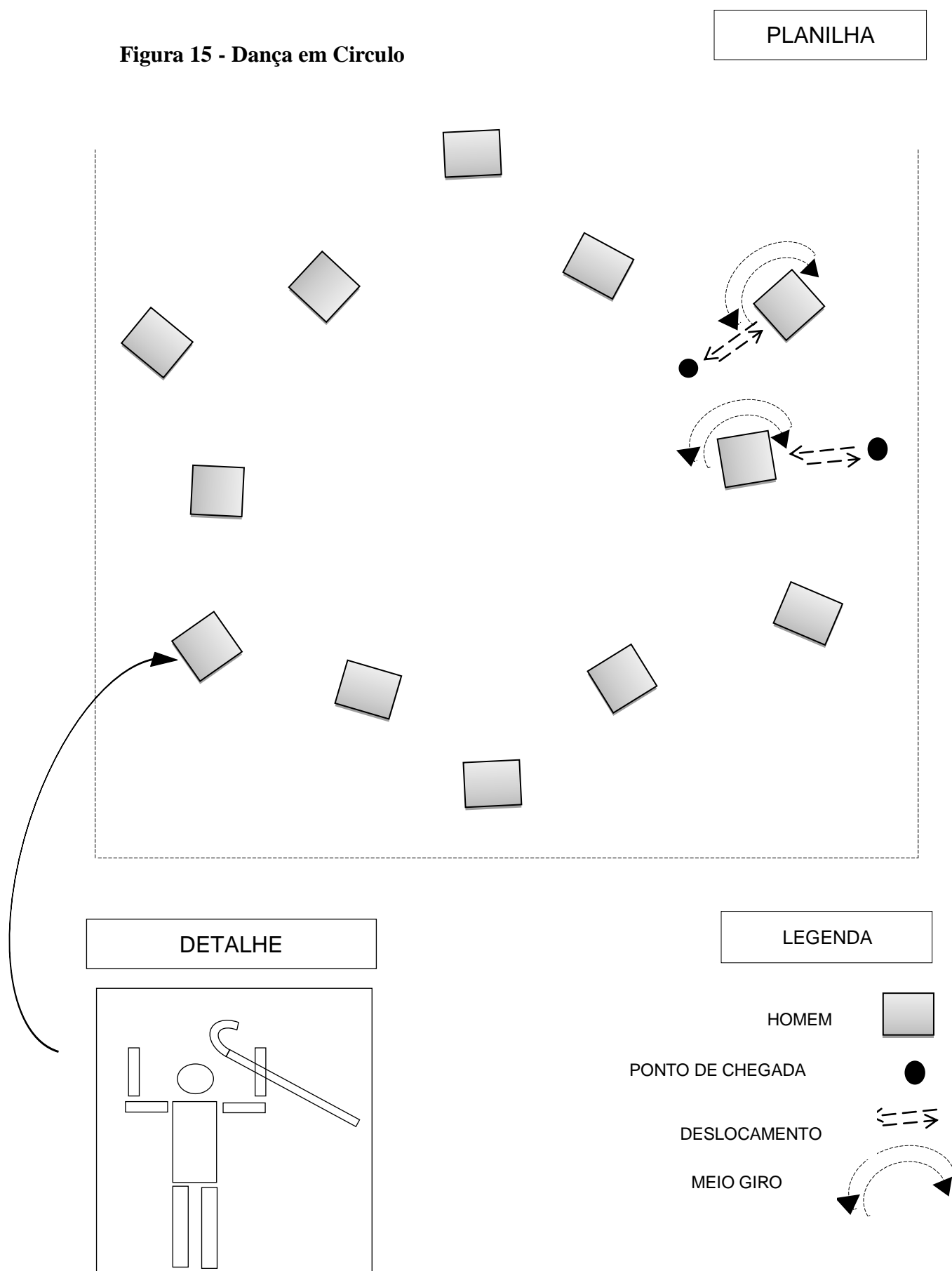
Fonte: Mundinha Freitas, 2016.

**Figura 14 – Casal de mãos dadas.**



Fonte: Mundinha Freitas, 2016.

**Figura 15 - Dança em Circulo**



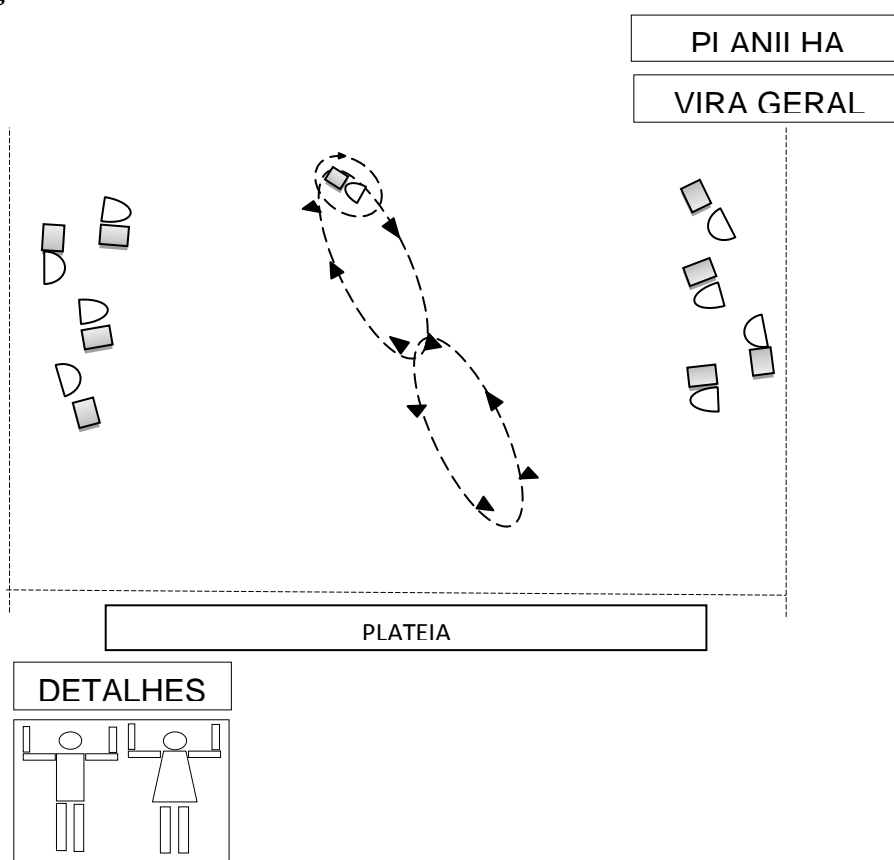
## “ViraGeral”

**Imagem 38 - Vira Geral.**



Fonte: YouTube. Link: <https://www.youtube.com/watch?v=9B-0jIwERv8>. Acesso em 2016.

**Figura 16 - Vira Geral em Movimento**



Fonte: Mundinha Freitas, 2016.



- Descrição do Vira Geral em movimento:

Com a movimentação no espaço em formato circular (Figura 16), o casal desloca-se colocando em evidência partes do corpo (Figura 40), quando dançam passando um pelo outro, aproximando costa com costa. Dançam frente a frente, com braços acima dos ombros e movimentam-se deslizando os pés no espaço, desenhando a figura de vários círculos, em um deslocamento realizado em sincronia com o par. O diferencial nessa dança são as variantes de movimentação: dançam de costas (Figura 40), lado a lado e frente a frente. Os desenhos feitos no espaço são decorrentes dos seguintes movimentos: meia volta e voltas inteiras.

Na região do Minho, o Vira Geral é executado no final da apresentação com o pretexto de convidar o público a participar. Inicialmente, começa com um integrante do grupo e um da plateia. Os gestuais são realizados com inclinações do corpo para a comunicação entre o casal.

**Imagem 38 - Vira Geral em Movimento 1**



Fonte: YouTube. Link: <https://www.youtube.com/watch?v=9B-0jIwERv8>. Acesso em 2016.

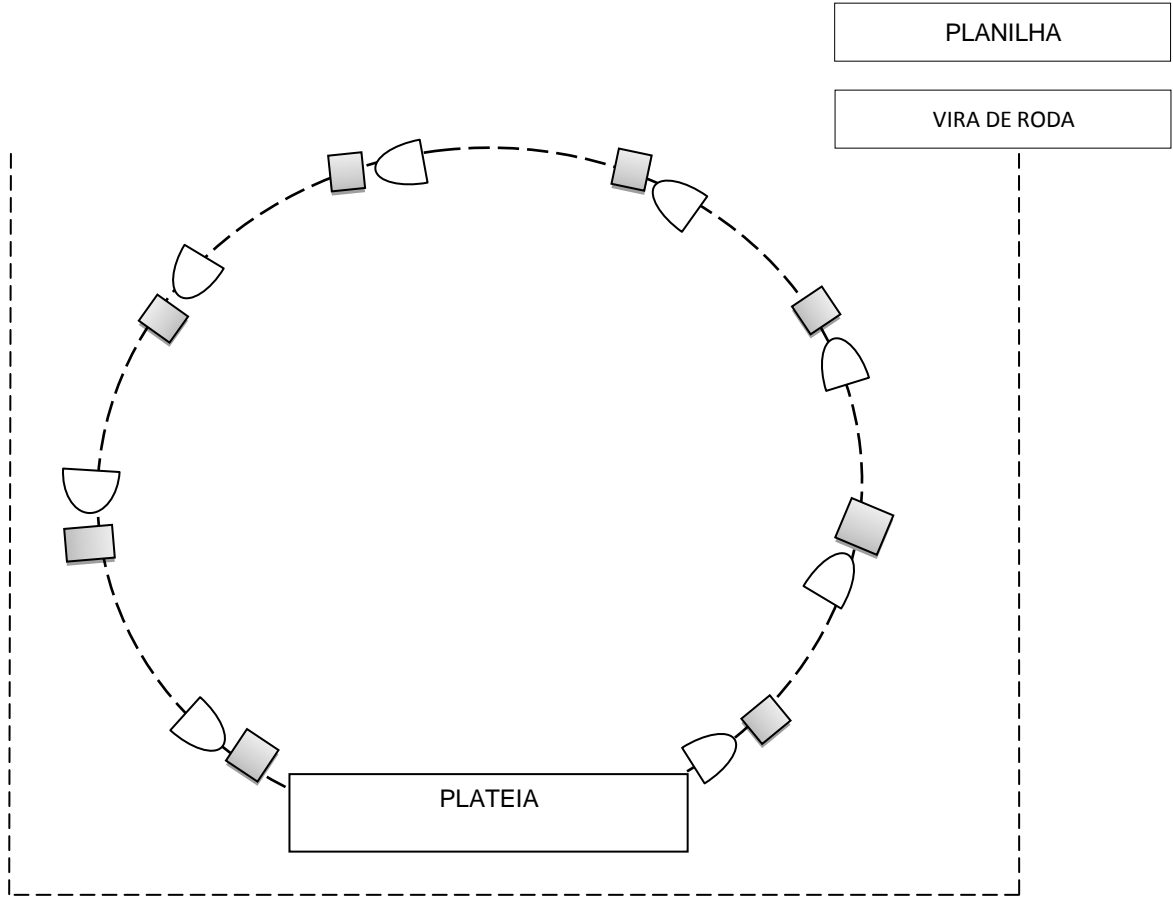
**Imagem 39 - Vira Geral em Movimento 2**



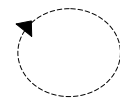
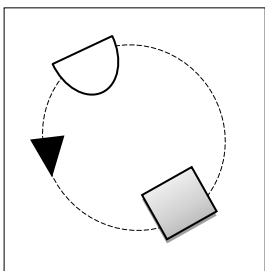
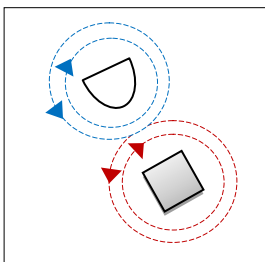
Fonte: YouTube. Link: <https://www.youtube.com/watch?v=9B-0jIwERv8>. Acesso em 2016.

“Vira de Roda ou Rodada”

Figura 17 - Dança em Roda



DETALHES



GIRO FEMININO

GIRO MASCULINO



- Descrição do Vira de Roda:

A partir da formação circular, os integrantes, dispostos em pares, se posicionam um em frente ao outro e de perfil para o público, as mulheres com as mãos na cintura e os homens com os braços ao longo do corpo (Figura 17). Acontece o giro dos pares para direita/esquerda, sempre girando no mesmo lugar. A roda de pares se desloca no sentido horário. Os integrantes também executam o giro circular, no qual os pares trocam de lugar nas duas direções, direita/esquerda.

**“Virade Cruz”**

**Imagem 41 - Movimento 2**



Fonte: YouTube. Link: <https://www.youtube.com/watch?v=IR5yewMyHkU>. 2016.

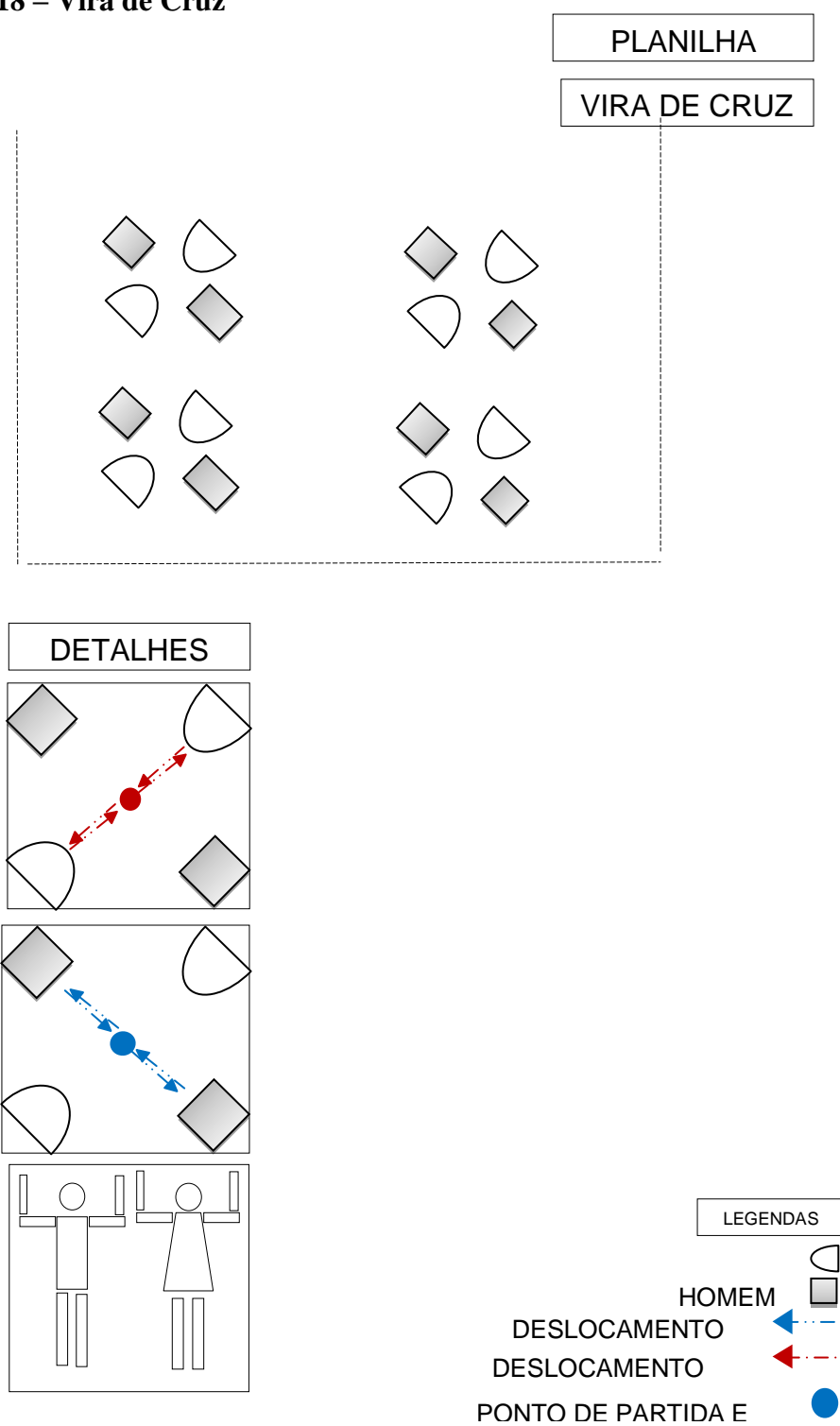
- Descrição da movimentação do Vira de Cruz:

Nesse gênero, dois casais se posicionam formando um quadrado. Inicialmente, há o deslocamento dos rapazes para o centro do quadrado (Imagem: 18 detalhe), formando uma linha inclinada/diagonal (Imagem 43, Figura 18 - detalhe), com os braços acima dos ombros. Enquanto isso, as mulheres marcam o passo nos seus lugares (movimentação individual), sempre na mesma posição, com as mãos na cintura.

Seguindo o mesmo movimento, logo em seguida, as mulheres se deslocam para o centro do quadrado como os rapazes (Figura 18 - detalhe), ficando evidente o desenho da linha inclinada realizado pela flexão lateral do tronco, com os braços erguidos na altura dos ombros. Quando as mulheres se movimentam, é a vez de os homens marcarem o passo, mantendo os braços na altura dos ombros. Os dois casais, ao mesmo tempo, trocam de lugar,

retomando suas posições iniciais. Nessa dança, os gestuais ocorrem pela comunicação entre o jogo do quarteto, em especial, quando executam os deslocamentos. Em seguida, reiniciam a sequência.

**Figura 18 – Vira de Cruz**



**Dança Portuguesa de Portugal - Malhão**  
**“Malhão Traçado ou Trocado”**

**Imagem 42 - Movimento 1.**



Fonte: YouTube. Link: <https://www.youtube.com/watch?v=IR5yewMyHkU>. Acesso em 2016.

**Imagem 43 - Movimento 3**



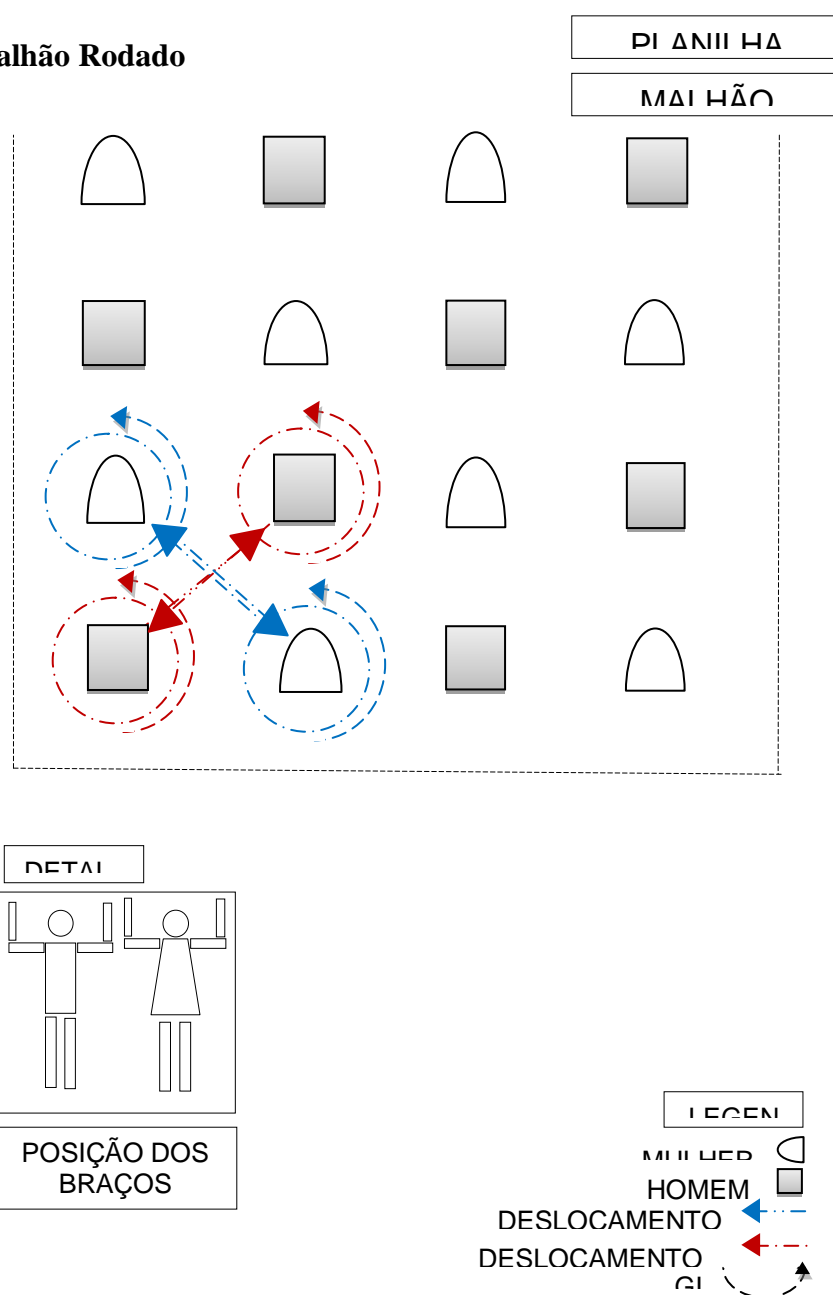
Fonte: YouTube. Link: <https://www.youtube.com/watch?v=IR5yewMyHkU>. Acesso em 2016.

- Descrição da movimentação do Malhão Traçado:

Em fila dupla, com a formação em grupos de quatro, em que os casais são colocados

frente a frente (Imagem 44), realizam deslocamentos em cruz “X” (Imagem 45), delimitados ao quarteto. Todos os deslocamentos são executados com pares em opostos. A troca entre as moças acontece com a execução de um giro e meio, momento em que se deslocam dos seus lugares e de imediato retornam, executando os mesmos giros. Na troca dos rapazes, primeiro eles fazem somente com meio giro, mas, depois, em um segundo momento, executam os mesmos giros que as moças (Figura 19). Nessa dança, os gestuais se dão a partir da comunicação entre os pares.

**Figura 19 - Malhão Rodado**



### Imagem 44 - Malhão Rodado



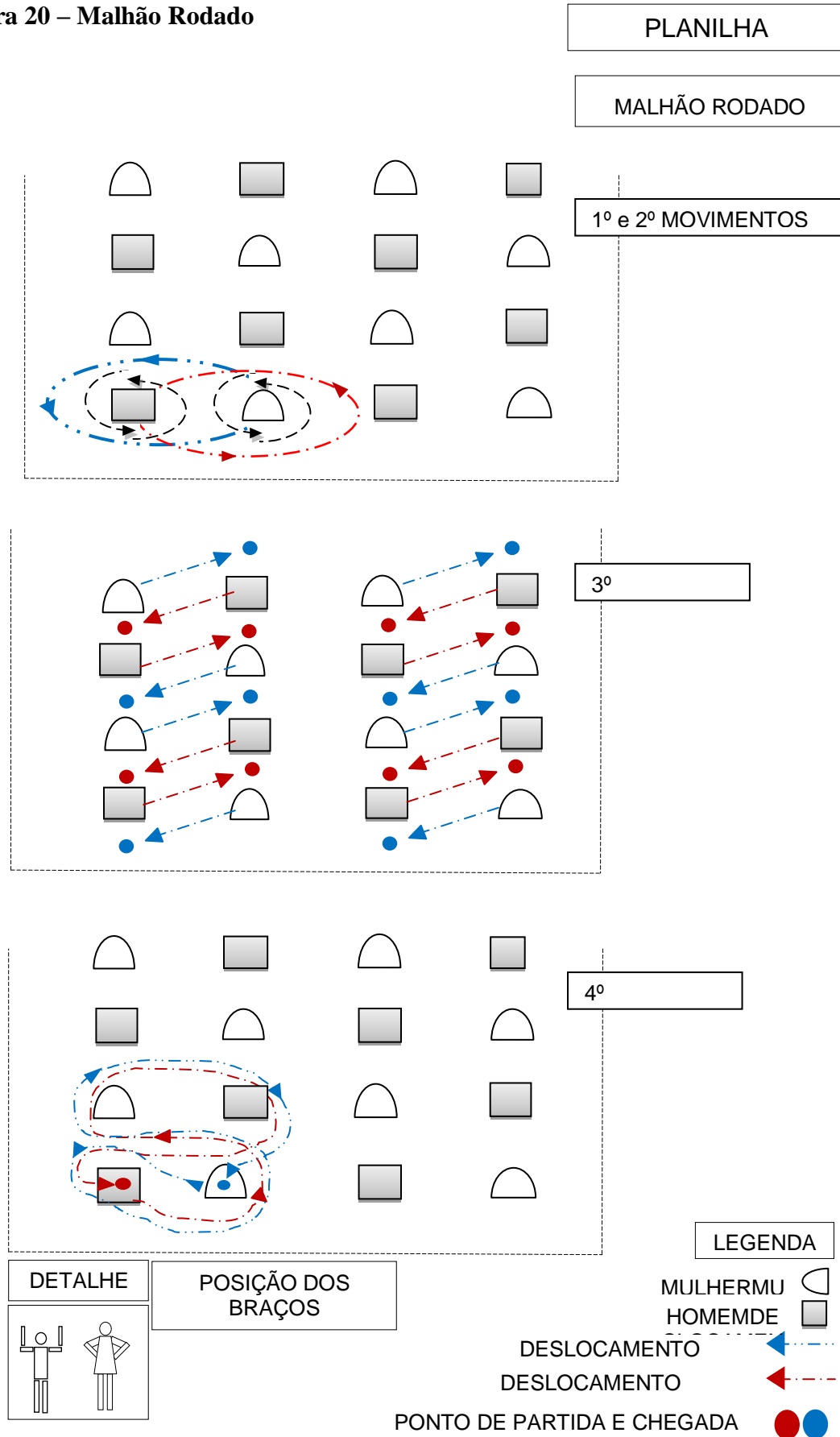
Fonte: Francisco Silva - Registro da Federação, 2015

#### - Descrição da movimentação do Malhão Rodado:

Cabe explicar que esse tipo de Malhão foi encontrado em duas disposições iniciais: uma em forma circular (Imagem 45) e outra em forma de quadra (Figura 19). Uma apresentada em local aberto e a outra, em local fechado. Nas duas, as disposições do corpo são iguais – a descrição aqui apresentada se pauta na formação em quadra.

A formação por fila alterna moças e rapazes, a posição dos braços fica acima dos ombros (Imagem 45). No momento em que as filas estão frente a frente, a oposição entre os brincantes se mantém (Figura 20- mov.1e2). O primeiro movimento ocorre entre as filas duplas, quando trocam de lugar e ficam de costas uns para os outros (Figura 20- mov. 3), retornando depois à posição inicial. Em seguida, na mesma disposição, os pares trocam de lugares, desenhando uma linha diagonal, quando giram com o par oposto. Em seguida, a troca acontece com o próprio par (Figura 20 - Movimentos 3). No movimento 4, as duplas, em quarteto, trocam de lugares, desenhando uma formação circular, para, em seguida, retornarem às suas posições iniciais (Figura 20 - Movimento 4). Toda movimentação é saltitada e o corpo executa a movimentação de girar para os lados (direito/esquerdo).

Figura 20 – Malhão Rodado





## Ó Malhão

### Imagem 45 - Grupo “Rancho Folclórico de Baião-Portugal”.



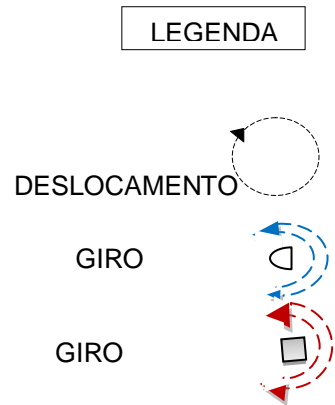
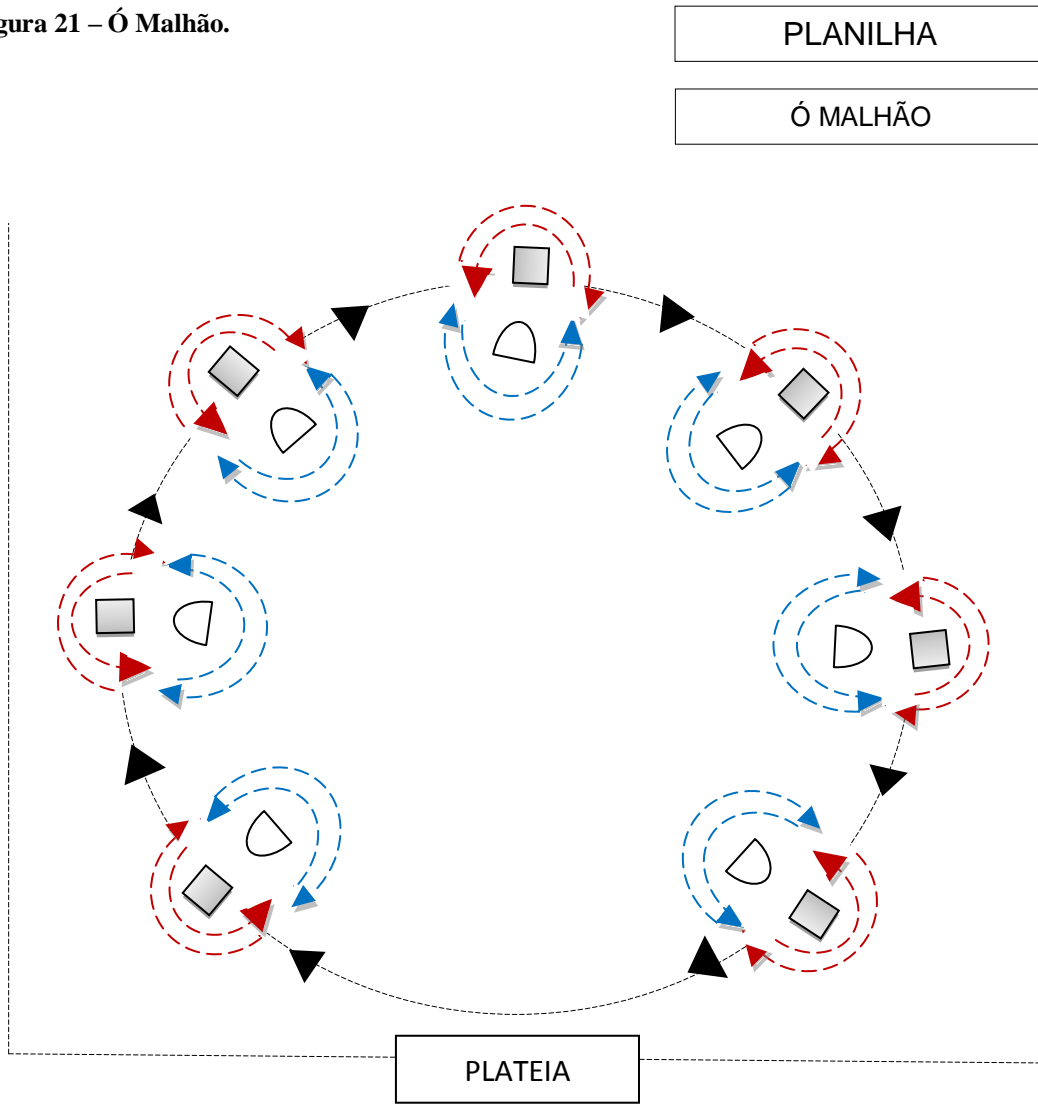
Fonte: Francisco Silva- Registro da Federação, 2015

- Descrição: Ó Malhão em movimento.

Coreograficamente, esse gênero é composto por três estruturas que se repetem no decorrer da apresentação. Essa repetição é consequência da musicalidade.

Ao iniciar a canção, todos colocam os braços acima dos ombros, em pares tocam as mãos (Imagem 46). Com passos saltitados/picados, dançam virando de frente e de costas uns para os outros nos pares (Figura 21). Ao se encontrarem novamente de frente um para o outro, deslocam a roda no sentido anti-horário e retornam no sentido horário, os pares sempre lado a lado. Quando o passo se reinicia, os homens ocupam o círculo de dentro e as mulheres assumem o círculo de fora. Depois, tudo recomeça.

Figura 21 – Ó Malhão.



Fonte: Mundinha Freitas, 2016.

### 4.1.3. Análise das Danças quanto às suas movimentações

Em relação às movimentações que executam, constatamos que a movimentação dos dançantes em formas circulares não é comum entre os brincantes da Dança Portuguesa do Maranhão. A movimentação dos pares de costas também não é usada pelos brincantes. Além disso, o caráter livre do Ó Vira não é comum na dança “de cá”.

Percebemos também que a formação circular com pares de perfil, que executam movimentações nos sentidos horário e anti-horário, também não é comum entre os brincantes da Dança Portuguesa do Maranhão. Assim como não são comuns, entre os brincantes “de cá”, as subdivisões dos grupos em quartetos com variações circulares e as movimentações em cruz.

As locomoções em quadrilha são utilizadas nas danças “de cá”, assim como os giros, que são muito usados nas coreografias. Além disso, a posição dos braços acima dos ombros também é uma característica nessas danças. Os círculos duplos também são formações comuns nas danças maranhenses, assim como são bastante utilizadas as locomoções circulares entre os pares.

A partir das disposições iniciais das danças aqui apresentadas, dos gêneros “Vira” e “Malhão”, constatei que os grupos da Dança Portuguesa do Maranhão nas formações iniciais utilizam predominantemente as filas duplas e quadrilhas. Caminhar lado a lado, girar em torno de si e do par, colocar os braços em torno do corpo e pegar na saia são gestuais que são apresentados tanto pelas danças “de cá” quanto pelas “de lá”.

## 4.2 A Música e os Instrumentos: o Vira e o Malhão em Portugal

Como já mencionado no capítulo 2, ao descrever a percurso histórico das danças Vira e Malhão, a música tradicional popular portuguesa aparece diretamente ligada às ações do cotidiano de seu povo. Assim, há um extenso repertório que retrata cada região que é traduzida por uma variedade de cantigas.

Para Lopes Pires,

[a]s músicas dos viras do Minho nada têm com as dos viras de outras províncias...; que nalgumas localidades desapareceu, nos últimos anos, o uso destes velhíssimos e autênticos viras se aplica agora, erroneamente, o nome de viras aos fandangos do alto Minho, que também nada oferecem de comum, além do nome, com o celebrado fandango estremenho (1996, p. 58).

Esse tipo de observação não parte somente desse autor. Durante o percurso das entrevistas, essa realidade foi lembrada entre os interlocutores, o que coloca em questão as formas como as recolhas são feitas pelos grupos de hoje. Segundo o autor, os Viras representam hoje as danças de roda mais antigas da província do Minho. Nessas danças, geralmente, a música é cantada pelos tocadores. Nas apresentações, é comum a presença da voz feminina na expressão desses cânticos. Os dançadores não cantam, devido à movimentação da dança que exige fôlego.

No Malhão, o passo empregado é o de serrar, movimento desenvolvido em forma de ziguezague. O seu compasso é sempre binário ou quaternário. O elemento que o distingue são os pulos e os volteios. Nele, o ritmo da música imprime a necessidade de passos pulados, o que requer desenvoltura. Essa característica pode ser observada na forma de dar as voltas.

Abaixo, apresento dois pequenos trechos de canções específicas da região do Minho (as músicas completas estão no Anexo 09).

### **Vira Geral**<sup>36</sup>

TOCATA

Mulheres	Terreiro de Santa Marta, hei-de mandar-te varrer,
Todos	Terreiro de Santa Marta hei-de mandar-te varrer,

### **Ó Malhão**<sup>37</sup>

Ó Malhão, Malhão  
Que vida é a tua?  
Comer e beber, ai tirim-tim-tim  
Passear na rua!...

As letras apresentam a descrição do cotidiano de cada região, cujos contextos determinam os gêneros ou as variantes das danças dessas regiões. É diante dessas circunstâncias que Pires (2011, p.12) explica que “as cantigas são mais dolentes nos trabalhos do tempo do calor, descansadas nas mil obrigações da preparação própria do linho, alegres e vivas utilizadas para dançar, mais movimentadas as do norte e do litoral, mais tranquilas as das serranias do interior [...]”. Os contextos por ele citados dão uma dimensão da diversidade da música tradicional popular portuguesa, que na maioria das vezes é cantada, tocada e dançada por seus próprios sujeitos. Estes que vivenciam o dia a dia dessas circunstâncias.

---

<sup>36</sup>Labandeiro (2007, p.111)

<sup>37</sup>Labandeiro (2007, p.121)

## INSTRUMENTOS QUE ACOMPANHAM AS MÚSICAS E AS DANÇAS

### Imagem 48 -Instrumentos



Fonte: Labandeiro (2007, p.181).

No Vira e no Malhão, esses instrumentos apresentam características próprias. Para os Viras, as Rondas completas usadas nas músicas coreográficas são compostas dos seguintes instrumentos: violas de arame, cavaquinhos, violões, uma rabeca ramaldeira, um clarinete em dó, ferrinhos e um tambor pequeno. Para os Malhões, predomina o uso de instrumentos de corda, como destaca nossa interlocutora:

[...] Os rapazes vão mais para a tocata, gostam mais de viola, de breguesa, violão, cavaquinho. É, portanto, neste momento, não temos qualquer dificuldade. (Santos, entrevista, maio, 2015, Portugal).

Suas palavras permitem entender o sentido da tocata na música tradicional portuguesa. A tocata, ao dar o tom, define a musicalidade a ser dançada no Malhão. Assim, os instrumentos que a compõem são: cavaquinho, viola braguesa, viola, concertina, acordeão, gaita de beijos, castanholas<sup>38</sup>, bombo, ferrinhos, reco-reco, além das vozes (masculinas, femininas e infantis) e o bater do tacão das chinelas, tanto das mulheres como dos homens, cuja forma sonora ajuda a compor a musicalidade das danças.

Cabe enfatizar que os processos de recolha existentes para a construção das danças incluem não só as músicas, como também os instrumentos. Dessa forma, não é surpresa para os músicos e cantores dos grupos a descoberta de um novo instrumento.

#### 4.2.1 A Musicalidade nas Danças Portuguesas do Maranhão - Brasil

Se nos grupos das danças estudadas em Portugal as apresentações são regidas pela música com vozes e instrumentos ao vivo, nos grupos das Danças Portuguesas do Maranhão há outra lógica, pois eles adotam a música eletrônica que tem como elemento motivador a

<sup>38</sup> Apresentam características que as diferenciam das castanholas da Espanha, o que é notado na sonoridade.

Internet. Essa realidade não é algo recente, cabendo então lembrar que foi por meio das novas tecnologias que essa dança se organizou – como descrevo no capítulo 1. No começo, os caminhos para a pesquisa eram os programas de TV com as apresentações do grupo do Roberto Leal, a vinda de grupos dessa dança para a cidade e, um pouco depois, o uso do vídeo cassete que permitia a gravação das apresentações exibidas na televisão.

Na atualidade, a musicalidade e o vestuário são dois elementos cênicos de grande impacto para o público que assiste a essas danças. Em relação à música, a forma como são organizadas para o espetáculo é a grande questão. Segundo os informantes, nos dois grupos pesquisados, “Esplendor de Miranda” e “Tradição de Portugal”, a pesquisa para a seleção das músicas e a construção do figurino é levada a sério. Ao conversar com os responsáveis pela pesquisa das músicas, descobri que, no grupo de São Luís, ela é responsabilidade do seu Jucélio, coreógrafo do grupo, que faz longas buscas na Internet até encontrar o que deseja. Também percebi que essa pesquisa tem objetivo definido, pois é pensada de acordo com o tema escolhido para a apresentação de cada ano. Após essa etapa da pesquisa, ele se reúne com a coordenação do grupo e com o segundo coreógrafo para fazerem a seleção das músicas, somente depois desse momento é que as músicas serão retrabalhadas, ou seja, mixadas.

No grupo da cidade de Pinheiro, essa responsabilidade recai sobre um dos integrantes do grupo, filho do coordenador, Maurício, um rapaz de 20 anos que já fez cursos na área de computação. Em nossa conversa, ele relatou que sua pesquisa é longa, pois, inicialmente, seleciona uma média de 300 músicas, dentre as quais escolhem um número que varia de 10 a 15. Ele mencionou ter conhecimento de muitas páginas eletrônicas que permitem a construção de um repertório variado, mas destaca que a pesquisa em *sites* de músicas portuguesas de Portugal é sagrada! Nesse sentido, fala com orgulho que consegue ter acesso ao que há de mais atual nessas músicas. Ao perguntar como escolhiam as músicas a partir da temática da dança, tive como resposta do seu Tabaco que, entre as músicas selecionadas, somente uma se refere à temática.

Como no grupo de São Luís, após a seleção das músicas, a equipe de organização se reúne para escolher as que serão usadas no espetáculo. Como resultado, o repertório envolve músicas de vários gêneros: *zouk*, popular portuguesa, sertanejo, circense e *new age*, assim como músicas do cantor Roberto Leal, entre outros. No conjunto dos grupos, durante os eventos, percebe-se que há um repertório comum na maioria deles.

Transitando entre eles, observei que o trabalho maior não é a seleção das músicas, mas fazer isso de forma que elas ajudem a produzir uma leitura a partir do tema que é criado a cada ano. Junto ao grupo “Esplendor de Miranda”, tive a chance de estar ao lado do rapaz

que trabalha com a edição musical, por sinal o mesmo que é responsável por “botar passos”, o J6. Ao vê-lo em frente ao computador, demonstrando grande habilidade no teclado, cortando, colando e contando os tempos das músicas, tive que perguntar qual curso tinha feito para saber fazer edição com tanta habilidade. Ele me respondeu que aprendeu experimentando de forma autônoma, “mexendo, voltando, mexendo, errando, errando até aprender” (Josenildo, entrevista, junho, 2014).

Durante a edição, as músicas são organizadas e retrabalhadas. Nesse momento, a edição constrói as continuidades e descontinuidades da dança, assim como os momentos das interferências produzidas por uma voz em *off*. Segundo os coreógrafos, essa locução é feita quando ocorrem as mudanças nos quadros das coreografias. Com a junção de todos esses elementos, é provocado um jogo sonoro que desperta a atenção de quem assiste às apresentações, levando a plateia a corresponder de forma positiva ou negativa ao espetáculo.

Entretanto, nem sempre o público recebe bem tudo o que é visto e ouvido nas apresentações das diversas manifestações culturais maranhenses. Por exemplo, quando as Danças Portuguesas do Maranhão estão inseridas nos grandes eventos, a exemplo dos arraiais dos festejos juninos, as expressões de gosto são explicitadas pela aproximação ou pelo distanciamento das pessoas. Aqueles que têm preferência pela sonoridade das matracas e dos pandeirões dos Bumba meu boi ou pelo soar dos tambores que dão vida ao Tambor de Crioula já têm sua apreciação confirmada. Entretanto, os adeptos das Danças Portuguesas do Maranhão confirmam o gosto musical a partir de gritos e aplausos.

### **4.3 Vestindo as Danças: figurinos e adereços**

Segundo Araújo (2013), o vestuário transforma os sujeitos em personagens visuais. É por meio do vestuário que se define o personagem a partir de vários significados, quer seja idade, sexo, profissão ou posição social, dentre outros. Na dança, não é diferente. O vestuário é muito mais do que um simples meio de proteção corporal, é uma forma de manifestação simbólica.

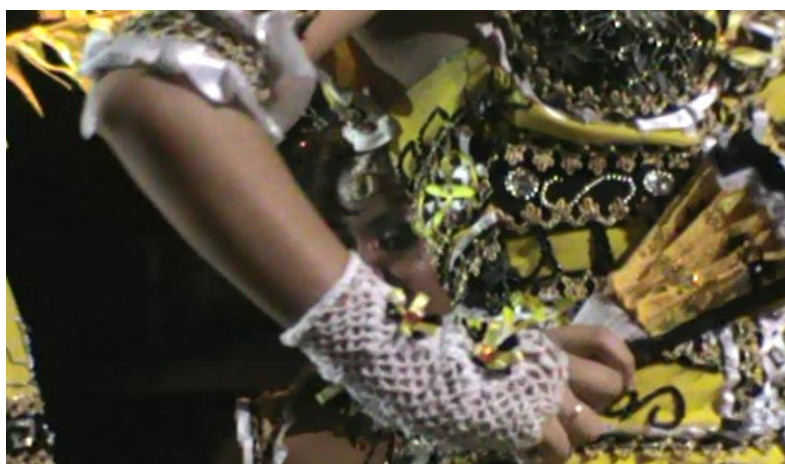
#### **4.3.1 Os Figurinos nas Danças Portuguesas do Maranhão**

Lembro que a primeira vez em que vi nos palcos dos arraiais grupos dessa dança o que primeiro chamou minha atenção foi o visual do grupo, marcado na vestimenta dos brincantes. De início, a vestimenta dos grupos me remeteu às quadrilhas juninas. Mas era um engano

meu, pois ali estavam os grupos de Dança Portuguesa do Maranhão.

Meu primeiro contato com o universo de trabalho de criação das vestimentas e adereços foi com o grupo “Esplendor de Miranda”, quando pude presenciar todo o processo de criação do seu vestuário. Nessa oportunidade, conheci as reais dificuldades enfrentadas pelos brincantes cuja realidade implica que cada integrante aprenda a fazer a sua própria fantasia. Algo que não é fácil, pois os trajes têm em sua base veludo, gorgurão, canudinhos, lantejoulas, paetês e missangas<sup>39</sup>. Entretanto, o que vai dar vida ao traje completo é a utilização dos adereços de cabeça e de mão: para os rapazes, os cabelos no modelo moicano e colorido, o uso da bengala, das capas e perucas (Imagens:48, 49 e 50); para as moças, o uso dos cabelos presos para melhor mostrarem os adereços de cabeça que variam de grupo para grupo, elas também adotam a máscara, os leques, as botas e as meias de crochê trabalhadas à mão (Imagens: 48, 47, 48, 49, 51).

#### **Imagem 47 - As Luvas como adereço feminino**



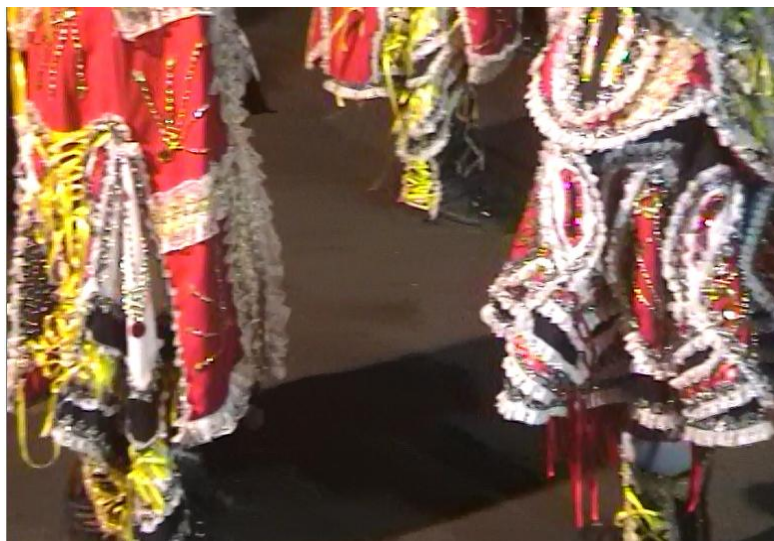
Fonte:Tânia Cristina- Registro Pessoal, 2014

Durante minha observação, acompanhei o passo a passo dessa criação, ponto a ponto, desde os cortes dos tecidos até o momento em que as roupas tomam forma e aparecem. Percebi que esse é um dos momentos de integração da comunidade com a dança, que ajuda a criar identidades e pertencimentos para seus integrantes. Como exemplo, posso citar uma das integrantes que aprendeu a usar a máquina de costura durante os trabalhos de confecção das vestimentas e, cheia de orgulho, comentou comigo que o fato de terem que aprender a fazer a própria roupa deu a ela uma profissão, pois já se sentia uma costureira.

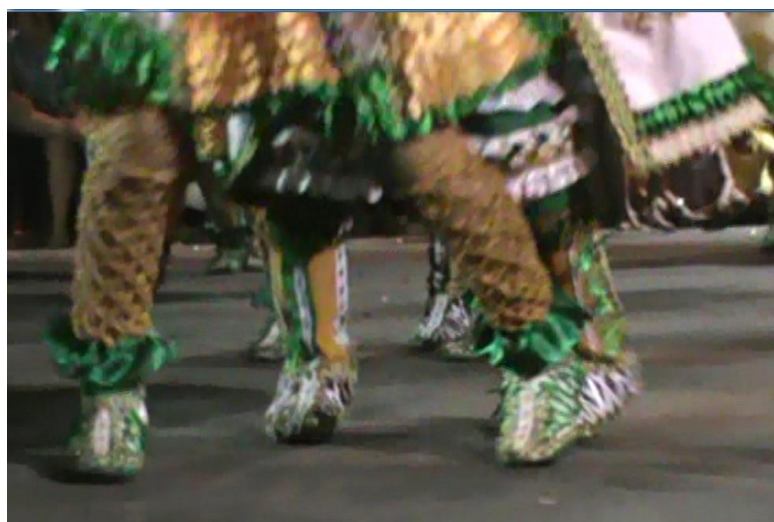
---

<sup>39</sup> Todos os itens citados são comuns na composição das fantasias dos festejos carnavalescos, tendo como função causar efeito de brilho e beleza nas fantasias.



**Imagem 48 - Partes da roupa – capa**

Fonte: Tânia Cristina-Registro Pessoal, 2014

**Imagem 49 – Tipos de Meias**

Fonte:Tânia Cristina- Registro Pessoal, 2014.

Entretanto, essa realidade não é comum a todos os grupos, pois existem aqueles que contratam profissionais para a confecção dos vestuários. Há a costureira que faz todas as roupas, que quase sempre cobra um valor abaixo do mercado, por considerar o tempo de trabalho que já está junto aos grupos. Essa realidade é bastante comum aos grupos, pois, além da relação afetiva, consideram o volume de roupas trabalhadas, o que possibilita flexibilizar os valores. Fora isso, ainda há o sapateiro, que faz as botas; a profissional do crochê, que tece as meias; e a costureira que trabalha com a confecção dos adereços de cabeça, os leques e as máscaras, entre outras ideias que surgem. Esse cenário me fez entender que, em torno dos

grupos de Dança Portuguesa do Maranhão, há uma rede de serviços que oportuniza trabalho e ganho para a comunidade.

### Imagem 50 – As Perucas



Fonte: Tânia Cristina- Registro Pessoal, 2014.

Contudo, essa realidade já foi diferente, pois, inicialmente, as vestimentas se diferenciavam dentro do próprio grupo. Além disso, o perfil das roupas era outro, porque buscavam imitar a dança tradicional de Portugal, inspirados no grupo de Roberto Leal, que usava camisa branca, colete preto, faixa vermelha, calça preta, sapato preto, meia branca e um galão que vinha na lateral da calça preta. A esse respeito, Marcio Almeida conta que:

O nosso chapéu era preto com uma fita vermelha, nós tínhamos uma gravata vermelha também aqui. As mulheres era o tradicional também, uma camisa branca de renda, com um colete, aí vinha uma outra renda aqui na lateral da cintura, uma saia bem grande com bordados com paetê e miçanga, a meia, aquela meia de renda, colada, e a sapatilha bem fininha que facilitava os movimentos do passo. Na verdade, era igual mesmo ao grupo de Roberto Leal (entrevista, junho, 2013).

Mesmo seguindo o estilo denominado tradicional, já pode ser percebido um diferencial marcado por elementos que chamavam atenção pela luminosidade. O brilho como elemento de composição das fantasias já se apresentava como destaque na década de 1970.

**Imagem 51 - Grupo de Dança Portuguesa “Arte e Beleza de Portugal”**



Fonte: Google. Link: <https://www.google.com.br/search?q=dan>. Acesso em 2013.

Na década de 1970, a existência do figurinista foi fundamental nas danças portuguesas da época. Esses profissionais também desenhavam trajes carnavalescos. Foi assim que, por onze anos, o filho de família de portugueses Tácito Borrvalho se tornou figurinista do primeiro grupo dessa dança na cidade de São Luís, como relata Marcio Almeida:

[...] Com a morte de Vagner, nós mudamos de figurinista, teve um ano que foi Chico Coimbra, aí depois de Chico Coimbra, passou oficialmente pra Tácito Borrvalho, então desses 19 anos, Tácito Borrvalho deve ter uns 11, 11 anos que ele foi figurinista da Dança Portuguesa. E como ele também é descendente de português, ele buscava as roupas tipicamente portuguesas, ele mostrava um álbum pra minha tia e dizia, olha o quê tu acha dessa roupa aqui, que pode ser desse jeito aqui, aí eles juntos iam pensando na melhor forma de fazer a vestimenta do São João. [...] (Marcio Almeida, entrevista, dezembro, 2013).

De fato, ao conversar com Tácito, ele mencionou que era figurinista de uma escola de samba da cidade. Além disso, seu contato com o povo português o levava a ter acesso a roupas tipicamente portuguesas. Portanto, como nessa época a dança teve sua ascensão como empresa, a vestimenta começou a apresentar uma preocupação com a característica da dança. Segundo Marcio Almeida, durante o período que ficou no grupo, Tácito Borrvalho e sua tia, a dona do grupo, pensavam juntos em como fazer a vestimenta do São João. Uma época em que seu grupo era solicitado para dançar em vários espaços (Marcio Almeida, entrevista, 2013).

Os grupos se inspiravam no que regia a moda da época: os trajes da dança do Roberto Leal. A partir da década de 1980, com a influência das novas tecnologias, os grupos passaram a ter uma nova preocupação com a vestimenta. Assim, a cada ano, ela é repensada e modificada. Da mesma maneira que aconteceu com a música, a roupa também se transformou. Quando se refere ao material usado, os desenhos eram costurados e não colados. Segundo o interlocutor, não dava para perceber se era ou não colado. Para Tácito,

[...] Era um trabalho difícil. Você recortava os desenhos de umas plantas, elas iam ficar na saia, então era costurado, era feito toda uma medida pra que ficasse tudo no local, a saia era toda marcada, então as pessoas que costuravam, tinham que costurar em cima daquela marcação e quando ficava aquilo pronto, você dizia: “Vem cá, tu já comprou esse pano com esse desenho?” (Entrevista, junho, 2014).

Desse modo, o trabalho com as roupas passou a ser mais artesanal. E os grupos passaram a usar materiais mais sofisticados, panos de qualidade, o que elevou os custos.

**Imagem 52 – Máscaras- Grupo de Dança Portuguesa “Brilho e Encanto” Cidade de Nina Rodrigues**



Fonte: Tânia Cristina -Arquivo Pessoal -2013

**Imagem 53 - Grupo “Tradição de Portugal”.**



Fonte: Jucélio- Arquivo do Grupo – Fonte: Arquivo do Grupo, 2013.

**Imagem 54 - Uso dos Leques e Meias de crochê**



Fonte: Tânia Cristina- Arquivo Pessoal-2014

Na atualidade, as vestimentas dessa dança impõem ao corpo um estatuto da visualidade da contemporaneidade. Essa visualidade transcende a linguagem verbal, passando a ser também parte da comunicação. A vestimenta e os adereços nos grupos de Dança

Portuguesa do Maranhão possuem uma visualidade que se caracteriza como seu cartão de apresentação.

### 4.3.2 Os Trajes do Vira e do Malhão em Portugal

Ao perguntar o que dançam nas apresentações, a interlocutora Meire descreve as opções que cada grupo pode fazer. Para ela, a escolha do tema define não só as músicas como também os trajes, os quais, em sua maioria, são recortes de épocas que estão registradas na História, como mostra a Imagem: 55.

#### Imagem 55 - Resultado de Recolha



Fonte:Antônio Barreto Silva – Arquivo Pessoal, 2015

Em Portugal, na cidade de Aveiro, tive a oportunidade de entrevistar Francisco Santos, 45 anos, pesquisador do folclore português, responsável por um grupo de folclore português sênior, ligado à universidade da terceira idade na cidade de Águeda. Ele pertence à comissão de avaliação dos grupos de danças tradicionais portuguesas do país, devido, principalmente, à sua experiência com pesquisas e recolhas. As horas de conversa que tive com ele abriram caminhos para entender como são feitas as recolhas e as implicações para os grupos que desconhecem esses processos.

Segundo o Sr. Francisco, para fazer uma recolha, em primeiro lugar, é preciso ter o

espírito de um pesquisador, se deslocar para as aldeias onde há pessoas que possam dar informações sobre fatos passados, que tenham guardado consigo objetos (instrumentos, roupas, fotos e músicas copiadas, entre outros), ou mesmo lembranças que retratem outros tempos, de modo que permitam a ressignificação (Figuras 55, 56,57) de realidades da época. Ele enfatizou que essas informações só têm validade quando são confirmadas a partir de outros informantes. Somente assim, tais informações passam a fazer parte do repertório dos grupos. Entretanto, existem grupos que por não adotarem esse processo de fazer a recolha, segundo as regras estabelecidas pela Federação, levam sua dança a uma descaracterização.

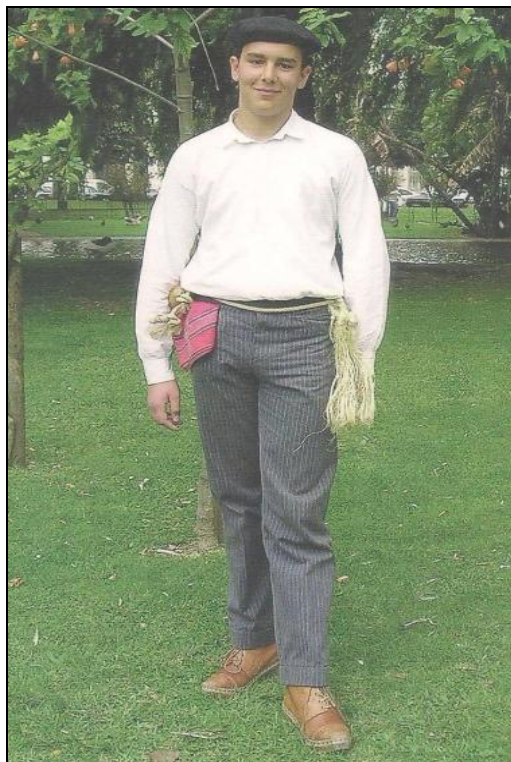
### TRAJES MASCULINOS

**Imagem 56 - Traje de festa**



Fonte: Labandeiro, 2007

**Imagem 57 - Traje de trabalho**



Fonte: Labandeiro, 2007

## **TRAJES FEMININOS**

**Imagem 58 – Tipo de Saia**



Fonte: Labandeiro - 2007



**Imagem 59 – Modelo de Colete**



Fonte: Labandeiro -2007

**Imagem 60 – Vestido de Festa**



Fonte: Labandeiro- 2007

**Imagem 61 – Vestido a caráter**

Fonte: Labandeiro – 2007

Em Portugal, os trajes, ainda que apresentem uma padronização de modelos, de região para região, no geral, nas regiões do litoral as saias são mais curtas na altura do joelho, Noutras saias rodadas, saias pregueadas, saias com listas verticais, saias coloridas (Imagem 58). Os coletes também são comuns na composição das vestimentas (Imagem 59).

Há olhares que apontam que os trajes mais coloridos resultaram da necessidade da construção de um novo gosto. Consequência de influências socioculturais estimuladas por decisões políticas presentes no Estado-Novo, na época do salazarismo (BRAGA, 1994; FERRO, 2015) quando os trajes passaram a ser mais coloridos e o uso dos adereços, a exemplo de joias como cordões, brincos e amuletos em ouro, passaram a ser forma de distinção social, o que ainda hoje se encontra em grupos de algumas regiões, a exemplo dos grupos da região do Minho.

Os trajes na região do Minho, quer sejam femininos, quer masculinos, retratam as ocasiões e o *status* social das pessoas, como mostra o quadro abaixo. Além disso, a diversidade de trajes traduz as diversas regiões com suas peculiaridades. No quadro a seguir, são descritos alguns dos trajes mais usados entre os grupos (LABANDEIRO, 2007):

### Quadro 05 - Tipos de trajes das danças tradicionais portuguesas.

ALTO MINHO	BAIXO MINHO
Trajes de noivos, mordoma, lavradeira, Meia-senhora (Imagem 60), de domingo (Imagem 63), de ceifar, de pescador, trajes de bêbe, traje de meninas, traje de menino.	Traje de trabalhador (Imagem 56), de domingo, de encosta, de Valdeste, de Ribeira, traje de festa de Guimarães (Imagem 57).

Fonte: Elaborado pela autora.

Os adereços também são resultados das recolhas feitas nas regiões mais distantes. O tratamento desse material colhido resulta na reprodução dessas indumentárias. O adereço aqui apresentados (Imagem 64) mostram o retrato das influências culturais, tornado-se parte da tradição das danças desse país. Da mesma forma, não foram esquecidos os calçados e as meias (Figuras 63 e 64) como complementos dos trajes, colocando em destaque as regiões que caracterizam essas danças.

### ADEREÇO DE CABEÇA FEMININO

#### Imagem 62 - Lenços de cabeça



*Cachené atado em cima a prender a rodilha*



*Lenço atado em cima da cabeça visto de trás*



*Cachené atado em cima da cabeça à frente*



*Lenço de cabeça da Lavradeira*



*Lenço de algodão atado por cima do carrapito*

Fonte: Labandeiro (2007)

**Figura 22 – Tipos de Lenços**

Fonte: Labandeiro - 2007

**Figura 23 – Tipos de Lenços**

Fonte: Labandeiro - 2007

## CALÇADOS E MEIAS FEMININOS E MASCULINOS

**Imagem 63 – Calçados e Meias**



Fonte: Labandeiro - 2007

**Imagem 64 – Meia de crochê**



Fonte: Labandeiro - 2007

A indumentária, ou seja, as roupas e os adereços, indicam diversos papéis que estão presentes em diversos contextos sociais. Assim, além de dar proteção ao corpo e visibilidade à beleza de quem as veste, são determinantes no estabelecimento de hierarquias e podem se tornar símbolos identitários, refletindo os valores socioculturais de um determinado grupo social.

É na junção de cada uma dessas peças que os trajes e adereços vão se mostrando e dando forma e colorido às danças. A visualidade dos trajes quer representem as regiões das montanhas, quer do litoral, dá a seus integrantes (as mulheres que cantam, os homens que tocam, o grupo que realiza a encenação dos elementos da região da dança e seus dançantes) a certeza de que, a partir dos trajes e adereços, reafirmam com fidelidade a tradição da cultura tradicional portuguesa.

Este capítulo oportunizou uma panorâmica da dança a partir de elementos de sua materialidade. Dentre eles, apresentei a coreografia, a musicalidade, o vestuário e os adereços, priorizando em Portugal as danças de referência: o Vira e o Malhão. A partir dos seguintes gêneros “Vira Geral”, “Vira de Roda”, “Vira de Cruz”; “Malhão Trocado”; “Malhão Rodado” e “Ó Malhão”. Assim, busquei, a partir de elementos coreográficos, como gestuais e formas espaciais, a construção de aproximações e de distanciamentos na em relação à Dança Portuguesa do Maranhão.

Ainda diretamente ligada ao contexto coreográfico, a musicalidade, a partir de suas estruturas instrumental e organizacional (canto e música ao vivo), levou-me a constatar que as realidades se distanciam. Entretanto, a sonoridade encontrada nas músicas populares contemporâneas portuguesas, lançadas em CD, são uma das grandes referências na dança “de cá”, caracterizando uma aproximação entre as duas realidades.

Quanto ao aspecto da indumentária, a análise dos vestuários e adereços trouxe elementos da visualidade que compõem os brincantes e dançantes em suas danças, mostrando o contexto sociocultural como influenciador nas danças de Portugal. Na Dança Portuguesa do Maranhão, há a influência de elementos que caracterizam a visualidade, destacando o colorido e o brilho. Na dança maranhense, os elementos influenciadores resultam de pesquisas em páginas da Internet.

Assim, podemos afirmar que os vários contextos aqui apresentados deram uma dimensão de realidades distintas, possibilitando pensar: “É uma dança portuguesa, com certeza?”

- **CAPÍTULO 5**

---

**Os Corpos da Juventude Brincante na Dança Portuguesa do Maranhão:**  
identidades e formas de pertencimentos

No capítulo em questão, o corpo é o ponto em destaque. O propósito deste capítulo é compreender como são construídas as formas de pertencimento a partir da relação entre corpo e dança. As abordagens aqui apresentadas estão respaldadas nos modos de pensar o corpo do jovem com ênfase nos seguintes tópicos de discussão:

- os corpos dos jovens na Dança Portuguesa do Maranhão;
- o que significa ser um brincante para eles nessa brincadeira;
- os jovens na Dança Portuguesa do Maranhão – formas de construções de identidades e de pertencimento a partir de noções como tribos urbanas e culturas juvenis; e
- a Dança Portuguesa do Maranhão “no campo das festas juninas ludovicenses” – posição conjuntural, posturas, hierarquias e conflitos.

A partir dessa tessitura, traço os comportamentos dos corpos brincantes dentro da brincadeira da Dança Portuguesa do Maranhão dos grupos “Tradição de Portugal”, em Pinheiro, e “Esplendor de Miranda”, em São Luís.

### **5.1 Os Corpos dos Jovens na Dança Portuguesa do Maranhão**

No capítulo em questão, o corpo é o ponto em destaque. O propósito deste capítulo é compreender como são construídas as formas de pertencimento a partir da relação entre corpo e dança. As abordagens aqui apresentadas estão respaldadas nos modos de pensar o corpo do jovem com ênfase nos seguintes tópicos de discussão:

- os corpos dos jovens na Dança Portuguesa do Maranhão;
- o que significa ser um brincante para eles nessa brincadeira;
- os jovens na Dança Portuguesa do Maranhão – formas de construções de identidades e de pertencimento a partir de noções como tribos urbanas e culturas juvenis; e
- a Dança Portuguesa do Maranhão “no campo das festas juninas ludovicenses” – posição conjuntural, posturas, hierarquias e conflitos.

A partir dessa tessitura, traço os comportamentos dos corpos brincantes dentro da brincadeira da Dança Portuguesa do Maranhão dos grupos “Tradição de Portugal”, em Pinheiro, e “Esplendor de Miranda”, em São Luís.

Estudar a dança é pensar acerca do corpo e nesse sentido me refiro a muitos corpos. Na Dança Portuguesa do Maranhão, os grupos pesquisados são constituídos pela expressiva presença de jovens, entre homens e mulheres. São eles, estudantes, pais de família, trabalhadores do comércio formal e informal e jovens que se encontram em outras posições sociais desfavoráveis.



Ao conversar com os responsáveis pelo grupo “Esplendor de Miranda” sobre a presença dos brincantes nessa brincadeira, soube que eles chegam sempre por meio de um colega do grupo. Em um primeiro momento, muitos deles ou delas, apresentam posturas que retratam comportamentos rígidos, tímidos, fechados e muitas vezes agressivos e preconceituosos, resquícios de situações vividas na própria comunidade. Para seu Jucélio, sempre que entram novos brincantes, é um recomeçar. Segundo Viviane, por esse motivo há a necessidade de as atividades se iniciarem ainda no mês de novembro, de modo que haja tempo para trabalhar atividades de socialização com o grupo antes de partirem para os ensaios de fato.

Com o grupo “Tradição de Portugal”, da cidade de Pinheiro, essa realidade se diferencia quanto ao fluxo de entradas e ao período dos encontros. Segundo seu Tabaco, na maioria das vezes, o grupo tem um número de brincantes fixo, em torno de 20 a 30 integrantes. A entrada de novos integrantes ocorre quase sempre quando alguém desiste. Normalmente, a chegada desses novos membros ocorre por indicação das famílias e/ou dos próprios brincantes. No grupo “Esplendor de Miranda” isso também ocorre, mas se alguém passar pelo local do ensaio, olhar e desejar participar também é permitido, em especial se for da comunidade, segundo informação da Viviane.

Ao perguntar sobre a inserção de jovens da periferia, seu Tabaco, afirmou que no grupo também há brincantes que residem nessas áreas. Durante a pesquisa, percebi que a presença de integrantes de bairros da periferia no grupo da cidade de Pinheiro ocorre em menor proporção, talvez porque o endereço de encontro do grupo “Tradição de Portugal” é localizado na área mais central da cidade.

A Dança Portuguesa possibilita que cantem, dancem, falem e expressem sentimentos e valores, em momentos nos quais vivenciam experiências estéticas, como afirma Merleau-Ponty: “o corpo é a sede de todas as coisas” (1978, p.13). Essa dança também proporciona um convívio social no qual, coletivamente, externam tensões e conflitos que traduzem as marcas das culturas nas quais os participantes estão inseridos, que são indissociáveis dos contextos em que vivem nas suas comunidades.

Christine Detrèz (2002), antropóloga francesa que pesquisa o corpo a partir de uma abordagem fenomenológica, argumenta que o corpo físico é condicionado pelo corpo social. Suas experiências ocorrem por um processo de interação entre os agentes sociais, determinando a leitura que fazem desse corpo físico. O entendimento dessa autora me fez refletir sobre os corpos aqui estudados. Buscar conhecer a realidade social desses brincantes torna mais fácil entender as suas resistências e suas limitações, que são reflexos de um

sistema social que impõe, dentre outras coisas, limitações no uso do corpo como modo de expressão.

Essas relações são evidenciadas quando os brincantes estão em pequenos grupos nos momentos que antecedem os ensaios, quando se expressam pela postura de seus corpos, ao se locomoverem, se sentarem, ou mesmo ao externarem sentimentos usando um tom mais agressivo ou mais ameno de voz ao se dirigirem aos outros. A convivência nos grupos cria situações que levam os corpos a serem estruturados por tipos diferentes de relações, ao ter que ceder ao impulso do outro, aceitar que não poderá ser o primeiro, acatar os comandos dados, ou seja, pelas várias formas de se relacionar consigo, com os outros e com o ambiente.

A inserção dos jovens brincantes nas práticas dos grupos requer um processo de trabalho que ocorre de forma mais lenta. Nos iniciantes, observa-se, com muita clareza, as “velhas posturas” ao chegarem ao grupo, por exemplo, andam de qualquer jeito. Entre os rapazes, é comum àqueles que têm uma estatura mediana andarem com as costas curvas e arrastarem os pés na locomoção, mantendo um olhar fixo para o chão. Entre as moças, não é diferente. Em especial aquelas que estão no início da adolescência, quando o corpo começa a anunciar seu florescimento com o crescimento dos seios, na tentativa de escondê-los, vão deformando a postura e criando uma curvatura dorsal que leva a uma leitura de corpos deformados e rígidos. Segundo os responsáveis pelo trabalho corporal, aquele que “bota a dança” ou o coreógrafo, essas são situações que, às vezes, dificultam o processo de trabalho.

Com os aprendizados decorrentes dos ensaios e das atividades desenvolvidas no grupo, pouco a pouco, os corpos vão adotando novas posturas. A Dança Portuguesa tem uma postura muito característica, uma verticalidade absoluta, que requer tempo para ser adotada com uma suposta “naturalidade”. Em um dos momentos da minha observação, ao perceber a insistência do comando do “botador de passos” em pedir que o grupo ficasse com a postura ereta, senti pela fisionomia das moças um certo desconforto. No intervalo, aproveitei o momento em que Graça (brincante, grupo “Esplendor de Miranda”, 15 anos) deu uma parada para perguntar qual dificuldade ela sentia em deixar as costas retas, ela me respondeu o seguinte: “ainda não consigo, tenho dor nas costas, durante o dia tenho que ajudar no trabalho de casa (lavar, passar, cozinhar) acho que é por causa disso” (entrevista, janeiro, 2013).

A desconstrução dessas posturas para se adequar a um corpo feitor de dança (s) resulta desses comandos, da junção da experiência coletiva e pessoal, que reúne pensamento, emoção e ação. Por meio da interação e da relação do seu corpo com o corpo do outro e com o ambiente as percepções são aguçadas.

Entretanto, até que essas percepções sejam aguçadas, algumas barreiras se impõem. Entre os rapazes, o diferencial de modelos de corpo torna-se um obstáculo, já que na atualidade o modelo determinado pela sociedade é definido por corpos “sarados”. Para os brincantes, ter um corpo muscularmente definido é a garantia de ser aceito em alguns grupos de dança popular. Uma realidade muito recorrente em alguns grupos de Bumba meu boi do Maranhão, como exemplo do “Boi de Axixá”, “Boi de Pindaba”. Neles há a exigência de um determinado perfil de corpo, não só para as moças como também para os rapazes. Na Dança Portuguesa do Maranhão, não ter um corpo com uma musculatura definida, o que entre eles denominam de um corpo “sarado”, não é obstáculo, a indumentária, com suas sobreposições de panos, dá a impressão de corpos volumosos, tornando-se uma forma de autoafirmação entre esses brincantes.

Outro obstáculo a ser enfrentado diz respeito a comentários escusos de que essa é “uma dança de afeminados”. Segundo eles, quase sempre essa crítica parte da própria vizinhança. Entretanto, levados pelo sentimento que têm pela dança, não se deixam abalar por tais afirmações. A convivência no cotidiano dos grupos lhes permite transpor tais barreiras, passando a expressar outras posturas e comportamentos, que lhes proporcionam mudanças na percepção visual, auditiva, rítmica e espacial, dando ao corpo uma nova dimensão.

Ao observar o grupo “Esplendor de Miranda”, que vive em contextos de grandes tensões sociais, uma vez que 98% dos seus integrantes residem no bairro do Coroadinho, zona urbana de São Luís – que para o censo de 2011, do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), é a quarta maior favela do país, e que, na capital, é reconhecido como um dos bairros com maior índice de violência –, passei a associar a corporeidade dos brincantes aos contextos em que atuam.

Lembro o dia em que cheguei e encontrei o impasse de ter ou não o ensaio, porque um dos integrantes do grupo, com apenas 15 anos, havia sido encontrado morto no bairro. Tanto a coordenadora do grupo como os brincantes relataram que o rapaz era envolvido com uma gangue de tráfico de drogas. Nesse momento, também fiquei sabendo que sua atuação no grupo era recente, motivo pelo qual eu não o tinha ainda na memória. Pelo que entendi, havia um laço de amizade entre a mãe do rapaz e os responsáveis pelo grupo, bem depois, tomei conhecimento de que ela é conhecida deles. Mesmo assim, o ensaio aconteceu com o propósito de, no dia seguinte, o grupo ir à casa dos familiares do rapaz. No final do ensaio, em roda, foi feita uma oração oferecida a ele. Essa situação me levou a fazer o seguinte registro:

Ao chegar ao local do ensaio, havia uma áurea de desolação entre os integrantes do grupo, que só entendi quando a coordenadora do grupo me

explicou que naquele dia o ensaio não seria igual, pois tinham matado um dos brincantes. O sentido de grupo entre eles estende-se além dos ensaios, teve choro, muita tristeza e orações. Aqui, percebo o grupo como a própria família (Registro do caderno de campo).

Por alguns minutos me perguntei: como agir? O que parecia estar naturalizado entre eles, de fato não estava, houve lágrimas, lamentos e momentos de recordações, quando lembraram da presença dele no grupo. Dentre os comentários que ouvi, o mais impactante foi o fato de ele ter sido encontrado em uma vala. Cenas como essa tornam compreensível a autodefesa de alguns integrantes ao se confrontarem com as novas situações exigidas durante as vivências no grupo, expressando assim sua própria identidade social, uma vez que, de acordo com Detrèz, é através do corpo que se manifesta a natureza relacional da sociedade, pela afirmação de individualidades. É importante entender que essa individualidade não acontece por si só, pois ela é fruto de um conjunto de elementos necessários para sua construção: sentimento de coletividade, determinação, participação e sentimento de pertencimento, entre outros

Durante o processo de preparação do grupo “Esplendor de Miranda” para a encenação da dança, os brincantes vivem uma rotina de exercícios que se estende de segunda a quinta-feira, com a duração de duas horas de trabalho e uma frequência que vai até o período que antecede as apresentações nos festejos juninos. É na rotina dos ensaios que pouco a pouco passam a externar os códigos exigidos por aqueles que comandam os ensaios (caminhadas, dominar o uso dos adereços, aprendizagem dos passos e da localização no espaço e trabalho em conjunto com todos do grupo), que de forma repetitiva vão se estabelecendo.

Esse fenômeno se aproximaria do que Bourdieu (2009) explica como “um conjunto de disposições duráveis que se constitui de influência mútua, domínio da habilidade [...]” (2009, p.87), que no processo da dança vai orquestrando os movimentos e os corpos dos brincantes, permitindo e definindo o conjunto das coreografias, que nesse contexto pode ser associado ao que esse estudioso denominou de “*habitus*”, considerando a sistemática dos ensaios. Mesmo que os grupos “Esplendor de Miranda” e “Tradição de Portugal” tenham o compromisso de ensaiar somente para o período dos festejos juninos, a intensidade dos ensaios pode ser descrita como um *habitus*, já que ensaiam por horas a fio, repetindo quantas vezes sejam necessárias.

Nos momentos das apresentações, de grupo para grupo, observamos que se evidencia uma hierarquia entre aqueles que melhor assimilam essas práticas de ação, pois isso lhes garante as posições de destaque em cena. Reportando-me aos grupos pesquisados, lembro da

conversa que tive com seu Tabaco, em Pinheiro, responsável pelo grupo “Tradição de Portugal”, que ao justificar o sucesso das apresentações nos eventos da cidade, sentindo-se cheio de orgulho, descreveu:

O reconhecimento do público nos dá a certeza que estamos fazendo direito, quando se leva horas para acertar os passos, e se repete, repete, repete até todos fazerem juntos. Entre os brincantes, sempre há um grupo que se destaca, fazendo melhor, a esses cabe o local de destaque. Assim vale a pena todo o sacrifício para colocar a dança na rua.(Tabaco, entrevista, maio, 2014).

Convém ressaltar que essa forma de hierarquia não é uma constante em todos os grupos. Entre os brincantes do grupo “Esplendor de Miranda”, a disposição coreográfica possibilita que todos vivenciem a experiência de estar à frente do público. Expressar o domínio da dança é responsabilidade de todos, o que é possível perceber na autonomia de alguns integrantes ao se fazerem professores ensinando os que demonstram dúvidas antes dos ensaios.

Durante os ensaios do grupo “Esplendor de Miranda”, chamou minha atenção a presença de dois comandos no processo de elaboração das coreografias. Melhor explicando, os ensaios eram conduzidos por duas pessoas. Inicialmente, pensei que essa alternância seria consequência de necessidade causada pela ausência daquele que conheci como a pessoa que “bota os passos”, que chamo de coreógrafo. Entretanto, passei a observar que essa permuta tinha dias estabelecidos, situação que me levou a perguntar o que acontecia.

Ao conversar com seu Jucélio, soube que o trabalho de criar as danças era compartilhado com o Jonilson, o Jó, como o chamam. É ele a segunda pessoa que “bota a dança”. Ou seja, os dois compartilham a criação das danças. Ele me explicou que já faz um tempo que essa experiência tem dado certo. Passei a ficar mais atenta nos momentos dos ensaios e vi que, de fato, todo o grupo já vê esse processo com naturalidade. Entretanto, isso era algo que me causava um estranhamento, de modo que resolvi marcar um encontro com o Jó para conversar sobre esse ponto. Na conversa, descobri que ele se chama Jonilson dos Santos, tem 35 anos, reside na comunidade e trabalha em uma loja que confecciona e pinta camisetas. Ele me informou que nunca tinha dançado Dança Portuguesa, mas que quando o fez, se encantou.

De forma mais detalhada, explicou como acontece o processo de dois comandos ao “botar passos”. Primeiro, eles se dividem nos dias de ensaio. Em seguida, cabe a cada um ficar responsável por um número de coreografias. O mais interessante veio depois, a

construção de um método: para as danças lentas a responsabilidade é do Jó; já as danças rápidas ficam a cargo do seu Jucélio. Antes de iniciar, os dois conversam e planejam informalmente o tempo, o número de danças e a seleção das músicas. Insisti em saber se faziam algum esquema em papel e o Jó comentou que as ideias brotam na cabeça e que assim vai surgindo a dança. E foi bem isso que aconteceu durante todo o período do ensaio, começaram e acabaram no tempo combinado.

Quando perguntei aos brincantes como se sentiam em ter dois coreógrafos, eles falaram: é muito bom ter os dois, cada um tem seu jeito, um é mais duro (seu Jucélio) e o outro (o Jó) é mais leve, não briga tanto com a gente – foi mais ou menos com essas palavras que um grupo falou quase ao mesmo tempo. Percebi que mesmo a partir do senso comum é possível encontrar uma rota, um percurso, uma trilha, que colocada em prática surte o efeito desejado. Essa situação me remeteu à teoria da performatividade de Pareyson (1997) que se refere à relação entre quem ensina e quem aprende na formação do artista. Esse autor enfatiza que essa relação permite um aprendizado que acontece não apenas por meio de uma assimilação teórica, mas a partir de um fazer. É essa relação que vejo entre os “botadores de passos” e os brincantes.

Acerca das propostas empregadas durante os ensaios, percebi que a rigidez na forma de trabalhar de seu Jucélio tem como propósito ver os corpos dos brincantes como um instrumento, em busca de resultados que atendam aos seus parâmetros, ou seja, fazer a diferenças nas apresentações. Querer ver a dança como está desenhada em sua cabeça o leva a exigir disciplina nos ensaios, que incluem muita repetição até conseguirem que os passos sejam executados como deseja. Nos ensaios conduzidos por ele, há poucos intervalos e as sugestões coreográficas partem apenas dele.

Já o fato do Jocenildo também ser um brincante, atuante, tem seu lado positivo frente ao grupo. Seu comportamento demonstra, uma certa, flexibilidade ao executar seus comandos, deixando os corpos plenos em possibilidades. Ele aceita sugestões, possibilita maiores intervalos, dialoga com quem tem dúvidas e muda passos para favorecer o grupo. Essa postura me reportou as reflexões da Pina Bausch ao explicar os vários caminhos possíveis para se criar danças na perspectiva da contemporaneidade, pois “[cada um tem sua maneira de coreografar. Claro que é muito bonito ter uma riqueza variada de possibilidades, alguma coisa se ligando às diferentes artes. Mas não sei dizer se é ou não a melhor forma. [...]” (PINA BAUSCH, 2000, p. 13).

Essa abertura para desenhar danças permite pensar a partir de outros percursos que não sejam os “tradicionais”, com um único “botador de dança”, sem interferência do grupo. Nesse

sentido, o diálogo com o momento atual é necessário durante o processo de construção coreográfica, posto que a temporalidade perpassa os sujeitos envolvidos. O que me levou a aproximar essa adequação a Klauss Vianna (2000, p. 30) momento em que descrever seu caminho de trabalho, ao dizer que

[...] o indivíduo em trabalho técnico está em ação investigativa de sua relação com o próprio corpo, com o corpo do outro e com o ambiente/espaço, com sua percepção aguçada do momento presente para a criação de outro momento/movimento. Ou seja, um corpo em relação ao todo, ao outro, ao espaço, ao ambiente, numa rede de percepções.

Os caminhos utilizados para a criação da Dança Portuguesa do Maranhão apresentam um sistema específico que a diferencia de outras expressões culturais dancísticas por considerar o corpo como foco de suas abordagens. É a partir do domínio de suas danças que se observa, durante as apresentações, uma mudança substancial do corpo no conjunto da obra que contrasta com a postura inicial trazida pelos integrantes no início do processo de trabalho. A nova postura assumida por mulheres e homens mostra um corpo ativo, extrovertido, alegre e brincante. Após o aprendizado durante os ensaios da dança, esses sujeitos apresentam um corpo trabalhado que assume com consciência suas identidades, postura que vai se refletir no seu comportamento social, tanto cultural como político.

Tudo isso desencadeia um sentimento de pertencimento proporcionado pela dança, construindo autoestima e produzindo reconhecimento e prestígio junto à comunidade daqueles que dançam. A esse corpo trabalhado do brincante, somam-se outros elementos que vão enriquecer a sua postura no conjunto da dança, tais como a exigência de presença cênica coletiva, em que cada um se empenha em dar o melhor de si, uma vez que também está em jogo a estética do conjunto (a postura física, a expressão facial, a roupa, os adereços, a maquiagem e o penteado).

Ressalto ainda o luxo com que apresentam os seus figurinos, em uma atitude que nos remete aos salões de baile da corte francesa do século XVI. A postura e as relações entre os pares são relevantes para o luxo da apresentação dos figurinos. O conjunto dos elementos que compõem a apresentação dá o tom desse cenário: os tecidos de renda, o veludo, a seda, os adornos de brilhos e plumas, as botas longas, as sobreposições de roupas – a exemplo da vestimenta das moças –, os chapéus e as tiaras com pedrarias. Esse conjunto dá um diferencial no contexto da festa. Posso até dizer que o luxo e o brilho das vestimentas se aproximam das indumentárias dos brincantes do Bumba meu boi, em especial os do sotaque da Baixada, que reluzem em brilho e sobreposição de elementos.

O corpo assim vestido adquire *status* perante a sua e outras comunidades e os demais públicos. De acordo com o relato de Emerson Silva, integrante do grupo “Uma Noite em Portugal”, eles se sentem valorizados quando colocam suas vestimentas, entram em cena e desenvolvem sua dança com propriedade, momento em que são vistos e arrancam aplausos do público. O brincante na Dança Portuguesa do Maranhão, no momento da apresentação, expressa um corpo vibrante, pois é esse o momento que têm para se mostrar em posição de destaque e ser o centro das atenções. O brilho que ostentam suas vestimentas ofusca e surpreende a plateia e proporciona à sua comunidade o orgulho de ser representada.

## 5.2 O Brincante na Brincadeira

No contexto das manifestações populares nordestinas, o “brincante” é o protagonista da brincadeira. É ele que faz a festa, dando vida aos personagens e alegrando as folias. No decorrer da pesquisa de campo junto aos grupos “Esplendor de Miranda”, em São Luís, e “Tradição de Portugal”, na cidade de Pinheiro, ao conversar sobre o envolvimento dos integrantes na dança, a palavra “brincante” surgiu entre eles como uma classificação que os torna uma unidade, indicando uma forma de pertencimento quando afirmam: “somos todos brincantes, quando estamos na dança”.

Inicialmente, o emprego do termo pode ser justificado por denotar a dimensão lúdica dos folguedos realizados em função das festas juninas no Maranhão, o que nas nossas manifestações populares é muito usual. O termo também pode ser associado ao fazer do ator que brinca nas manifestações populares, pois, nesse contexto, desde cedo, aprende-se que quando estamos em cena não se representa, mas se brinca. É um brincar no qual os brincantes se divertem junto com o público que está ali para fazer parte da brincadeira (BARROSO, 2000).

Despertou minha atenção o fato de o referido termo ser usado na Dança Portuguesa, mesmo que seu uso seja comum nas nossas expressões culturais quando ocorre o jogo cênico entre os “personagens” das brincadeiras, relação que não consegui observar nessa dança. Nessa brincadeira, mesmo sendo atribuído um tema para a apresentação, a designação de personagens entre os brincantes tem apenas um caráter visual, a exemplo dos personagens Romeu e Julieta, quando homenagearam Shakespeare (grupo “Esplendor de Miranda”); ou Maria Bonita e Lampião, na homenagem a Luís Gonzaga (grupo “Tradição de Portugal”).

Na Dança Portuguesa do Maranhão, observamos que a representação é feita somente por meio dos figurinos e adereços dos participantes. Na perspectiva das encenações, o que se



visualiza nos brincantes são expressões de risos; gentilezas entre os pares, com reverências dos rapazes para as moças, dos rapazes para os rapazes ou das moças para as moças; e troca de olhares com o propósito de alterar a estrutura da coreografia. Em um dos encontros com o grupo “Tradição de Portugal”, perguntei a seu Tabaco em que momentos aconteciam as encenações e ele mencionou que sempre elegem o momento de uma música para esse acontecimento.

Entre os grupos dessa dança, as apresentações são compostas por um número de seis a oito danças. Na passagem de uma dança para outra, é possível perceber que é proposto um jogo. Entretanto, não se estabelece uma situação de continuidade, pois com a mudança da música e, conseqüentemente, da coreografia, essa intenção se dilui. Dessa forma, fui instigada a entender a lógica do uso desse termo a partir de uma observação mais sistemática dos grupos já mencionados: “Esplendor de Miranda”, em São Luís; e “Tradição de Portugal”, em Pinheiro.

Percebi que os estudos sobre a expressão “brincante” são frequentes, porém as abordagens apresentadas estão voltadas especificamente para à atuação entre as figuras nas manifestações culturais populares nordestinas (MOUTINHO, 2010; WINKEL, 2009). Essa questão me fez lembrar o contato que tive com vários grupos de Bumba meu boi do Maranhão<sup>40</sup>, em todos os seus cinco sotaques<sup>41</sup>, que me permitiu observar que nessa brincadeira muitos brincantes dividem o mesmo espaço e simultaneamente põem em ação um caleidoscópio de encenações. No momento da apresentação, a movimentação dos brincantes no conjunto coreográfico é determinada pela presença marcante dessas “figuras” com suas vestimentas coloridas e seus adereços (SANTOS NETO e RIBEIRO, 2011). No Bumba meu boi, a lógica de ser um “brincante” está diretamente ligada à liberdade do participante na construção do jogo cênico com outro.

Etimologicamente, a palavra “brincar” vem de brinco, adorno, enfeite, laços, diversão e entretenimento (DA CUNHA, 1982, p.124). Isso mostra que o termo em si leva a muitos sentidos: fazer elos, celebrar encontros, estar juntos, pois não se brinca sozinho, a brincadeira sempre nos leva a buscar companhia. Para os integrantes da Dança Portuguesa do Maranhão, “brincante” e “brincar” estão associados. Entre eles, “quem é brincante será sempre brincante”. Durante as conversas que tive com os integrantes dos grupos, eles me

---

<sup>40</sup> Pesquisa realizada em 2010 para o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/Maranhão, o que resultou no livro “Bumba-meu-boi: som e movimento”.

<sup>41</sup> Sotaque pode ser compreendido como termo ênico por ser adotado entre os integrantes dos grupos de Bumba meu boi para estabelecer uma classificação entre os grupos dessa brincadeira. Esse termo pode ser sinônimo de ritmo (AZEVEDO NETO, 1997, p. 24).

apresentaram sentidos que expressam uma concepção romântica de ser brincante. Entretanto, durante a observação, percebi que outros sentidos se mostram: ser brincante é ter o reconhecimento por dançar em um grupo importante; é representar sua comunidade; é se sentir importante frente àquele que o assiste. São muitas coisas juntas que extrapolam o ato de brincar.

No momento dos ensaios, a lógica de ser brincante lhes é própria e está diretamente relacionada às formas de socialização por eles construídas. A observação que realizei me permitiu perceber que, nos momentos que antecedem aos ensaios, as relações de amizade se reforçam, resultando em cumplicidades que se expressam espontaneamente, especialmente nos momentos em que se organizam em pequenos grupos para repassarem os passos da dança. Tudo isso embalados por muitas falas, gargalhadas e muita música, que eles elegem também nesse momento, ou seja, toda essa sonoridade toma conta do ambiente reforçando essas relações.

Como explica Rejane, “ser brincante é dançar se divertindo” (brincante, grupo “Esplendor de Miranda”, 18 anos). Essa declaração se aproxima do entendimento de Américo Azevedo Neto, maranhense e folclorista, sobre a questão. Segundo ele:

[...] brincante é brincante, incontestavelmente, é o mais perfeito exemplo de vida, quando vida é movimento e mutação, quando vida é alegria e festa. Seja brincante de boi, de escola de samba, de quadrilha, de coco, de bloco, de tambor ou de qualquer outra folia, se reivindicou para si o nome de brincante, então brincante é: presente e vivo. E por vivo, passível de ininterruptas e contínuas alterações. [...] (2011, p.14).

.Neste sentido a visão de Huizinga sobre o jogo se aproxima da Dança Portuguesa do Maranhão quando para ele,

[n]o jogo existe alguma coisa “em jogo” que transcende as necessidades imediatas da vida e confere um sentido à ação. Todo jogo significa alguma coisa. Não se explica nada chamando “instinto” ao princípio ativo que constitui a essência do jogo; chamar-lhe “espírito” ou “vontade” seria dizer demasiado. Seja qual for a maneira como o consideram, o simples fato de o jogo encerrar um sentido implica a presença de um elemento não material em sua própria essência (HUIZINGA, 2007, p. 4).

Indo em busca desse “elemento não material” ao qual o autor se refere, na Dança Portuguesa do Maranhão, esse sentido do jogo se estabelece em forma de diversão e de afirmação. No primeiro sentido, apresenta um caráter tanto lúdico quanto o de um jogo de regras. Está no âmbito dos acordos, quando alguns comandos são dados antes dos ensaios e

entre eles se estabelecem algumas relações: quem chega primeiro, quem organiza o espaço, quem sabe mais a dança. Como também durante a realização dos ensaios: quem fica perto de quem, quem faz melhor a dança, quem pergunta mais, quem dança na frente de quem. Nessa conjuntura, outros elementos imateriais se apresentam depois, como a afirmação comunitária, de gênero e econômica, que acontece no momento em que os brincantes acatam normas que regem não só a organização da dança, como também suas vidas.

Lembro que, assistindo a um dos primeiros ensaios do grupo “Esplendor de Miranda”, no Coroadinho, fiz o seguinte registro no meu diário de campo:

O coreógrafo ainda não chegou e a sensação é que eles, sem se preocuparem com quem os assiste, o público está ali, pessoas da própria comunidade, eles já se mostram em situação de ensaio. Divididos em pequenos grupos se esticam, saltam, gritam, criam passos, dão os comandos. Estou me referindo aos rapazes e às moças. Alguns se comportam com tanta propriedade que poderiam ser confundidos com a autoridade que os dirige. E tudo isso feito a partir da brincadeira.

Assim, o jogo na Dança Portuguesa torna-se fundamental também na construção de atitudes e autonomia, mesmo que esteja explícito o ato de brincar e repetir, que cria o estado lúdico presente nas movimentações corporais dos integrantes dos grupos. Tudo isso junto constrói traços de uma identidade nesses brincantes, que se evidenciam a partir do momento em que a dança e a comunidade dividem o mesmo espaço, quando as crianças, que são parentes, filhos e mesmo vizinhos, compartilham os momentos dos ensaios dançando e brincando, promovendo assim um aprendizado extra oficial.

### **5.3 O Jovem na Dança Portuguesa – construções de identidades e formas de pertencimento**

A Dança Portuguesa do Maranhão possui em torno de 209 grupos em todo o estado, destes, cerca de 88 estão na capital. Vê-los juntos, quando se reúnem para dançar, chama atenção não só pelo quantitativo de grupos e sujeitos, mas pela expressiva presença de jovens, entre moças e rapazes que praticam essa dança. Dados da pesquisa apontam uma faixa etária que varia de 7 a 35 anos. O momento dos ensaios é uma boa oportunidade para ver que jovens, adolescentes e adultos se confundem. Em especial quando se apresentam como grupo, momento em que se sobressai a performance corporal, ou melhor dizendo, a demonstração por desempenho físico, quando saltam, giram e continuam a dançar sem expressarem cansaço.

A juventude é um fator que se destaca entre os participantes da brincadeira, talvez porque os coreógrafos conduzam longos ensaios, nos quais há uma incansável repetição de

movimentos. Todo esse empenho é realizado em prol das apresentações do espetáculo durante as festas juninas – quando acontecem, em média, quatro apresentações por noite, que se iniciam normalmente às 19h e podem ir até às 23h.

Nesses momentos, eles afirmam dar o melhor de si no que diz respeito à presença cênica, quando está em jogo a estética do conjunto (a roupa, os adereços, a maquiagem, o penteado, a postura e a expressão). Durante as apresentações do espetáculo, a situação faz com que eles se sintam protagonistas da cena. Nesse momento, o sucesso do grupo é que está em jogo, configurando a relação do individual com o coletivo. Enfim, é quando o fator idade deixa de ser o diferencial entre eles, passando a vigorar a disposição em prol do espetáculo.

Então, diante dos contextos aqui apresentados, o que significa “ser jovem” nos dias atuais? Com o surgimento da família contemporânea, falar sobre ser jovem ou juventude a partir de um modelo único é negar que existem diversas formas de ser jovem nos diversos contextos sociais que configuram a sociedade atual. Entretanto, um ponto em comum existe entre eles: o desejo de transgredir, correr riscos, ousar e contestar, pois agora a palavra mágica é “superação”.

Estudar o fenômeno da juventude nos impõe colocar em destaque estudos nas áreas da História, da Sociologia, da Antropologia, da Psicologia e da Teologia. A diversidade de abordagens propõe a composição de uma grande “colcha de retalhos” para conseguir uma melhor compreensão desse fenômeno na atualidade. Os diálogos aqui apresentados partem de autores como Dick (2003), Pais e Blass (2004), Diógenes (2003), Tomazi (2013), Bourdieu (2009) e Hall (2003). Segundo as orientações teóricas desses autores, compreendemos que não só as transformações ocorridas no que se entende por juventude, mas também as formas como essas mudanças têm influenciado esses sujeitos são definidoras de suas identidades e de suas formas de pertencimento.

Dick (2003), jesuíta e historiador, como pesquisador e estudioso da temática juventude, usou sua vasta experiência junto a grupos de jovens para melhor analisar e compreender, a partir da perspectiva histórica no Ocidente, o que denominou de “onda juvenil”. Em seu livro “Gritos silenciados, mas evidentes – jovens construindo juventude na História”, ele transita pelo mundo ocidental por meio da cultura, do social e das Ciências Humanas. Nessa perspectiva, ele conta que, na tentativa de fugir das concepções genéricas sobre os jovens, os cientistas buscaram estabelecer critérios de classificação para tornar esse estudo mais objetivo.

Em seus estudos, Dick (2003) encontrou quatro visões de juventude: 1.a visão biocronológica, que considera jovem quem tem de 15 a 24 anos; 2.a visão psicológica, que

identifica o jovem por seu período conflitivo; 3.a visão sociológica, que traduz a juventude como um grupo social; e 4. a visão cultural simbólica, que vê o jovem a partir de seu universo cultural. No decorrer das leituras, percebi que os critérios atribuídos não são excludentes e que, na prática, a visão sociológica é priorizada. Ainda hoje, segundo ele, somos regidos por essas classificações, seja em família, nas instituições educativas ou nas instituições de saúde.

Sob o ponto de vista histórico, o termo “jovem” inicialmente figurou como título de publicações de Psicologia nos séculos XIX e XX. O que aconteceu da mesma forma com o termo “adolescência”. Foi com a Psicologia que os dois termos se aproximaram. Para Gerald Lutte, psicólogo, citado por Dick (2003), os dois termos são sinônimos, um é prosseguimento para o outro. Assim, ambos são entendidos como parte do caminho para a fase adulta.

Pautados nos fatos históricos, os jovens criam e recriam modos de vida, sendo isso o que de fato vai conceituar a juventude. Como explica Dick (2003), “no contexto atual são os próprios jovens que tecem as redes de sentido que os unificam em suas experiências de socialização” (DICK, 2003, p.69).

No século XIX os termos “adolescência” e “juventude” surgem na classe burguesa para referirem-se a um período que se caracteriza pela subordinação, marginalização e incapacidade de agir como adulto, na qual ocorre uma semidependência entre infância e fase adulta. Somente depois, surgem as teorias modernas, como os estudos de Rousseau, como também os de Áries, do século XIX, período no qual adolescência e juventude passaram a ser reconhecidas como fases biológicas.

Segundo Dick, no início da era moderna, o conceito de juventude era diverso. Não havia uma delimitação clara entre infância e juventude. A “idade” por definição podia ser entendida como “uma condição transitória [...], pertencer à determinada faixa etária representa, para cada indivíduo, uma condição provisória” (DICK, 2003, p.24). Assim, a relação entre idade biológica e idade social passou a ser indissociável. Nesse sentido, Levi e Schmitt, citados por Dick (2003, p.24), entendem que ser jovem resulta de

[...]uma construção social e cultural. Situa-se entre a dependência infantil e a autonomia da idade adulta, naquela idade de pura mudança e de inquietude em que se realizam as promessas da adolescência, entre a imaturidade sexual e a maturidade, entre a falta e a aquisição de autoridade e de poder. [...] É uma época da vida que não pode ser delimitada com clareza. Mais: “é precisamente sua natureza fugidia” que carregada de significados simbólicos, de promessas e de ameaças, de potencialidade e de fragilidade essa construção cultural, a qual, em todas as sociedades, é objeto de uma atenção ambígua, ao mesmo tempo cautelosa e plena de expectativas.

Durante uma das entrevistas com os representantes do grupo pesquisado em São Luís, ao falar da criação de seu grupo, Marcio Almeida fez a seguinte observação sobre a faixa etária dos participantes dos grupos de Dança Portuguesa na cidade:

[...] é importante frisar que tinham muitos grupos mirins, eram grupos de crianças que com o tempo foram se tornando danças adultas, na verdade, naquele período, o único grupo de dança adulto era o nosso. Eu era o mais novo, sempre fui o mais novo, durante uns 08 a 09 anos, a dança só tinha uma pessoa abaixo de 15 anos, era eu, eu e meu par, que era Josinha, que era 03 anos mais velha do que eu. Porque quando eu saí eu tinha 09 e ela tinha 12, quando ela fez 15 eu fiz 12, olha só. Então a gente tinha uma diferença de idade de três anos, então isso contava, mas você olhava ela, você não dizia que ela tinha aquela idade, sempre com aquela carinha de menina bem criança, bem jovem. Então a dança era na verdade de adulto. [...] (Marcio Almeida, entrevista, dezembro, 2013).

O contexto que o informante apresenta nos conduz a duas abordagens: uma caracterizada pelo fator idade e outra que foge dessa construção, mais voltada para o lado subjetivo da questão, na qual pesam as impressões sobre o sujeito, ou seja, que destaca a forma como ele é percebido aos olhos do outro.

Socialmente, é comum delimitar os sujeitos a partir da faixa etária como critério para pensar a juventude. Essa tendência pode ser exemplificada na entrevista que me foi concedida pelo seu Luis, integrante do grupo “Amigos de Portugal”, em São Luís. No momento em que perguntei a faixa etária dos componentes do seu grupo, ele respondeu: “na minha época era 17, 18, 19 até 30 anos. Agora, na minha dança, a maioria é adolescente” (entrevista, junho, 2013).

Cabe comentar que no contexto da dança de seu Luis, a realidade mudou. O que antes denominavam fase adulta, hoje ouve-se adolescentes. O contexto estabelece os parâmetros que determinam o fator idade. Para Dick (2003), na atualidade, é consenso identificara idade dos 20 aos 24 anos como um núcleo comum da juventude. Em alguns países da Europa, essa faixa etária abrange indivíduos entre 15 e 29 anos, considerando a dificuldade de inserção no mercado de trabalho formal que pessoas nessa idade possuem naquela região.

Em suma, Dick (2003) vê juventude e adolescência como dois termos que não se aproximam. Para o autor, “juventude” traduz-se como um termo polêmico, trazendo como sentidos: a faixa etária, que se situa entre a infância e a idade adulta; o estado de espírito; e um estilo de vida. Como características centrais têm: a transitoriedade (a impermanência na vida); a marginalidade (um ser à margem); a adaptabilidade (a novas influências); e a reação conta o mundo adulto.

Podemos perceber que tais significados estão muito presentes no nosso cotidiano e também nas práticas dos grupos de Dança Portuguesa observados. No conjunto, com seus corpos a transfigurarem-se em formas, saltando, girando e se deslocando no espaço ao mesmo tempo, eles mostram o domínio dos corpos pela dança, exibindo suas habilidades corporais. Nessa condição, penso que é mais conveniente adotar a categorização de que todos são jovens, com idades que variam de 06 a 35 anos entre mulheres e homens.

Contudo, ao falar dos jovens com dona Celeste (33 anos) e seu esposo, seu Francisco (35 anos), que também dançam no grupo e são pais da Gracilena, de 17 anos, perguntei como eles se viam dançando ao lado da filha, considerando a diferença de idade e o ritmo da dança. Como resposta, eles me afirmaram que a idade não interferia e que muitas vezes eles se achavam com mais energia do que muitos dos jovens ali. Essa resposta me fez dar prioridade a observação dos sujeitos acima dos 25 anos, focando a atenção naqueles que tinham tarefas durante o dia e ainda tinha fôlego para o ensaio à noite.

Durante os ensaios, observei que a “disposição física” dos brincantes durante seu envolvimento com a dança era um importante fator para determinar o fenômeno da juventude. A Dança Portuguesa do Maranhão, devido à sua dinâmica coreográfica e musical, se apresenta com coreografias que exigem um grande esforço físico. São sequências que implicam uma série de giros, saltos e deslocamentos, de modo que, para dar conta, os brincantes precisam de preparo físico. Entre eles, alguns contestam e atribuem sua energia a um estado de espírito, já outros apontam a experiência e o sentimento de pertencimento como aquilo que os leva a dar o melhor de si na dança – uma realidade recorrente não só entre os integrantes da dança aqui estudada, mas também em outras expressões dancísticas maranhenses.

Para Tomazi (2013), os termos “juventude” e “jovem” devem ser pensados como soma, ambiguidade, dinamicidade e complementaridade. Ele considera que o primeiro termo se refere mais à fase da vida ou, especificamente, aos ciclos definidos pela cultura a partir de uma determinada estrutura social, com sentido mais abstrato e generalizado; já o segundo, diz respeito, mais notadamente, a uma parcela da juventude, tida como sujeito social concreto, capaz de estabelecer relações entre si e com outros, inseridos em processos históricos.

Para o autor, a idade é vista como um fenômeno social e não apenas como fator biológico. Acredita que cada período histórico determina a idade do ser jovem. O que leva Tomazi (2013) a não fazer distinção entre “juventudes” ou “juventude” e “adolescência”, pois acredita serem termos imbuídos do que denomina de uma “moratória vital”. Para ele,

[p]ensar a juventude como um período da vida em que alguém está de posse de um excedente temporal e de um crédito, como se se tratasse de algo que se teria poupado, de algo que se tem a mais e do qual se pode dispor, de algo que nos não-jovens é mais reduzido, se vai gastando e vem terminando, irreversivelmente, por mais esforço que se faça para evitá-lo (aqui temos o capital energético). Ser jovem é ter um capital temporal, carregando consigo, de forma muito particular, a promessa, a esperança e um espectro de opções. (TOMAZI, 2013, p.27).

Ele enfatiza que “a juventude como *plus* de energia (moratória vital e não somente social), ou como crédito temporal é algo que depende da idade. Isso é um fato evidente sobre todos os pontos de vista” (TOMAZI, 2003, p.27). Além disso, ele entende que a juventude apresenta algumas características, ela é: transitória, impermanente, marginal e contestatória frente aos adultos.

Assim, é preciso considerar a inconstância de seus comportamentos (rebeldia, inconformismo), responsável pela construção de seus próprios mundos. Então, para melhor entender esse contexto, aproprio-me da definição de Dayrell (2003, s/d) que

[...] compreende a juventude como a condição social e um tipo de representação de atores sociais, que constroem a partir de seu cotidiano, diferentes modos de ser jovem, influenciados pelo meio social onde vivem e pelas trocas proporcionadas por esses espaços.

Para Gripo (2000, p. 8), a juventude é “uma concepção de representação ou criação simbólica, fabricada por grupos sociais, ou pelos próprios indivíduos tidos como jovens, para significar uma série de comportamentos e atitudes a ele atribuídas”. A autora vê a juventude como tempo de descobertas, em que cada jovem, com seu estilo próprio, desafia a sociedade. Entre os brincantes dos grupos por mim observados, ser jovem implica ter atitude, autonomia no seu fazer, muita energia para dançar a noite inteira e fazer parte do grupo que lhe convém. Para eles, os contextos em que atuam os levam a ter consciência dos papéis e identidades que assumem.

Hoje pensar a juventude em suas múltiplas determinações e expressões nos obriga a falar de juventude no plural (MARGULIS, 2001). Uma regra específica do campo que introduziu a necessidade de ressignificar os estudos e as teorias sobre juventudes.

A partir daí é possível retomar um pouco da História para entender como os jovens adquiriram ou herdaram suas identidades. Segundo Gumes (2000), o ímpeto de rebeldia entre os jovens foi a maneira encontrada para se inserirem na sociedade. No passado, baseavam-se em outras culturas, hoje criam as suas, quase sempre a partir de influências de filmes, músicas



e danças. Além disso, ao longo do tempo, a condição juvenil vem passando por muitas transformações. Na atualidade, ser jovem também implica viver lógicas diferenciadas, uma vez que as redes sociais, ao lhes permitirem conexão com o mundo, oportunizam novas possibilidades de optar por estilos próprios.

Assim surge a Geração *Beat*<sup>42</sup>, movimento literário da década de 1950, liderado por uma geração de jovens intelectuais que se diziam cansados do modelo quadrado de ordem estabelecido no pós-guerra pelos Estados Unidos, quando o jovem passou a criar novos modos de expressão ao optar por uma vida alternativa. Assim, passaram a produzir o gênero musical denominado *beats*.

Com a Contracultura<sup>43</sup>, nos anos 1960, os jovens de classe alta e famílias abastadas, nos Estados Unidos e no Brasil, mostraram sua inquietude por meio da defesa das minorias (negros, mulheres e homossexuais). Com isso, deram início a um movimento que tinha como objetivo a fuga de um mundo tecnocrata e edificado, que exercia uma repressão social e estatal na sociedade da época. Esse foi considerado um dos movimentos mais importantes do século XX.

Com o advento da globalização eletrônica, o jovem é o protagonista de sua história, momento em que surge a primeira tribo urbana: os *hippies*, que se tornaram modelo para a sociedade da época. Na década de 1970, na Inglaterra, surge o movimento *Punk*, como uma resposta dos jovens que, naquele momento, com a recessão do país, se sentiam excluídos do sistema econômico. Depois, nos anos 1980 e 1990, o mundo viu surgir novos estilos de vida: *new age*, *new hippie*, *darks*, *reverse grungers*, que se destacavam pelas vestimentas diferenciadas, pelo vocabulário que usavam e pela música que ouviam. Contudo, é com o *hip hop*, na década de 1980, que a identidade dos jovens de periferia de grandes centros urbanos é acentuada na busca por afirmação a partir da música, das artes plásticas e da dança.

Identificando-se e convivendo em grupos denominam-se tribos, gangues e bandos, entre outros. Na atualidade, são várias as denominações designadas aos jovens: “bandos”, “gangues”, “tribos”, “memes”, “metaleiros” e “punks”. A maioria se instala entre nós de forma despercebida, nos acompanhando no dia a dia. Assim, nem percebemos que, em um dado momento, essas definições verbais passam a criar rótulos, como etiquetas, estabelecendo tipos de classificações entre eles.

---

<sup>42</sup> <http://mundoestranho.abril.com.br/>

<sup>43</sup> [http://www.anpocs.org/portal/index.php?option=com\\_docman&task=doc\\_view&gid=7973&Itemid=76](http://www.anpocs.org/portal/index.php?option=com_docman&task=doc_view&gid=7973&Itemid=76)

Atualmente, é por meio dessas classificações, com suas características específicas, que as formas de pertencimento entre os jovens se constituem. Na maioria das vezes, criam marcas que confundem conceitos com preconceitos, pois, como afirma Pais (2004, p. 11), “as palavras também nos tribalizam”.

### **5.3.1 Tribos Urbanas e Culturas Juvenis – identidades e formas de pertencimento**

José Machado Pais (2004), sociólogo, professor, pesquisador e estudioso da “tribo urbana” no contexto de Lisboa/Portugal, ao abordar, no campo da Sociologia, esses jovens em suas práticas artísticas, utilizou a expressão “tribos juvenis” para indicar a manifestação de atritos sociais diversos. Para ele, o termo “tribo” remete a atrito, denotando “a resistência de corpos que se opõem quando se confrontam” (2004, p.12), pois suas condutas são vistas como desalinhadas, confrontativas e exóticas. Em contrapartida, para ele, o termo “tribos” gera sentimento de pertencimento, quando, em momentos de convivência, possibilita a afirmação de identidades.

As questões levantadas por esse autor sobre o conceito de “tribos juvenis” são discutidas a partir das experiências dos jovens em suas práticas relacionadas à arte, que são apresentadas como resultado das pesquisas realizadas por Pais e Leila Blass (2004), professora da USP, com quem conecta-se ao contexto brasileiro por meio da Universidade de São Paulo/Brasil. Segundo eles, na sociedade atual, a categoria juventude se esquia de representações unitárias e homogêneas. Para Pais e Blass (2004), cada jovem deve ser visto a seu modo.

A pesquisa de Pais, realizada sobre a banda denominada “Dundumba” em Lisboa/Portugal, mostra que o convívio entre os integrantes gera um sentimento de pertença a um grupo, que o autor chamou de tribo, como afirmação identitária. Ele observou que, quanto mais resistência à adversidade, mais característica de identidade há quanto ao termo tribo. Segundo Pais, é por meio da insubordinação presente nos comportamentos desses jovens, marcada no seu modo de tocar a percussão, que eles constroem músicas a partir do que ele chama de um saber-fazer.

Esses jovens também utilizam máscaras, não gratuitamente, mas levados pelo desenraizamento familiar, escolar e social. No entendimento do pesquisador, ela torna-se uma necessidade criada por uma tensão entre o que poderia ser e o que não pode ser. Ele entende que a máscara possibilita liberdade carregada de imaginário. Ela constitui, por assim dizer, além de um disfarce, uma forma de liberdade, que redescobre pertencimentos identitários.

Essa experiência fez Pais (2004) entender que as identidades são imaginadas e reinventadas por meio de processos dinâmicos e criativos de troca. Nesse sentido, Pais (2004, p. 11) apresenta a seguinte visão sobre os jovens:

Os jovens são o que são, mas também são (sem que o sejam) o que deles se pensa, os mitos que sobre eles se criam. Esses mitos não refletem a realidade, embora a ajudem a criar. O importante é não nos deixarmos contagiar com equívocos conceituais que confundem a realidade com as representações que dela surgem.

Na atualidade, é marcante o número de jovens que se identificam e participam das denominadas tribos urbanas ou culturas juvenis, termos existentes desde a década de 1990, mas que hoje se apresentam com um modelo próprio, passando a ter cada dia mais adeptos.

A designação culturas juvenis é um termo guarda-chuva que agrega diferentes possibilidades de encarar e definir a juventude em suas diversas manifestações e expressões. Assim, surge um campo de possibilidades e de saberes que passam a construir e legitimar a categoria juventude como área de conhecimento.

Hoje, os jovens acabam adotando características que desenham comportamentos individualistas e muito particulares, distanciando-se de determinados padrões sociais, nos quais os “ideais” de gosto e de classe social deixam de ser as referências que os levam a buscar seus grupos de convivência. Nesse sentido, eis por que cada um mostra seu estilo próprio. Nesse contexto, ser jovem para os brincantes da Dança Portuguesa do Maranhão não se distancia tanto do ser jovem dos “Dundumba”, uma vez que também lhes permite ultrapassar limites, ter liberdade e autonomia para que possam, sem restrições, mostrar sua performance da disposição, desempenhando assim suas novas identidades.

#### **5.4 A Dança Portuguesa do Maranhão nos Festejos Juninos: rituais, posturas e hierarquias**

No Maranhão, assim como em outros estados do Brasil, junho é um mês festeiro, de muitas danças, cores, bebidas e comidas, uma ocasião de encontros. É época em que cantamos em uníssono: “E o balão vai subindo, vem caindo a garoa/ o céu é tão lindo, e a noite é tão boa/ São João, São João/ acende a fogueira no meu coração!”. É quando as brincadeiras se reúnem para serem vivenciadas e apreciadas, tanto aquelas que se encontram na área rural, quanto na área urbana. Muitas vezes, essa época é momento de encontro para quem vive nas duas realidades, sendo o retrato das expressões “do povo” e “para o povo”.

As festas juninas são o momento de comemorar os santos do mês de junho: Santo Antônio (13 de junho), São João (24 de junho), São Pedro (29 de junho) e São Marçal (30 de junho). Sergio Ferretti (2002), estudioso das expressões populares maranhenses, explica que as nossas manifestações artísticas populares têm uma ligação direta com seus santos padroeiros, os santos católicos. A crença do povo nesses santos é a maior prova disso, quando se rendem às simpatias e crendices ao fazerem promessas para arranjar casamentos, curar doenças ou conseguir o emprego almejado.

Até os dias de hoje, esse é um período que envolve as cidades durante todos os dias, de 13 a 30 de junho. Uma festa que muda o cenário da cidade, com barracas de palha, ruas enfeitadas, fogueiras acesas e mastros erguidos. Tudo organizado pela comunidade que se envolve para criar um ambiente propício para os momentos das brincadeiras. Essa é, portanto, uma festa organizada pelo poder da coletividade.

Segundo o francês Duvignaud (1983), a festa é um fenômeno universal. Assim, estudar a gênese de cada festa possibilita a compreensão dos sentidos e das simbologias que elas carregam. Dotada de características específicas, no Brasil, as festas apresentam algumas classificações: sacro-profanas, que representam a maioria das festas em nosso país, a exemplo das festas de São João, São Pedro e São Marçal, entre outras; sagradas, relacionadas à ritos religiosos, como a festa do Divino Espírito Santo, dos reis Magos e Páscoa; profanas, como os carnavais, a Festa do Boiadeiro e as festas cívicas; festivais, como a Festa Nacional da Uva (realizada no Rio Grande do Sul) e a Festa das Flores, entre outras; e festividades, que são os bailes, os desfiles e os banquetes, entre outras.

Em uma perspectiva histórica, em São Luís, as manifestações folclóricas e as festividades sempre estiveram sob o domínio da Igreja Católica. Como descreve Ferretti (2002), as manifestações de caráter pagão não tinham acesso aos espaços das igrejas. Houve inclusive repressão a essas manifestações, mesmo nos subúrbios e em lugares mais afastados, o que impossibilitava o encontro desses grupos. Mesmo assim, até a década de 1950, as manifestações populares aconteciam nos subúrbios, sem a permissão de entrar na área mais central da cidade.

Somente na década de 1960, começaram a acontecer os primeiros encontros com a presença de autoridades, pois, até então, não havia uma cultura da apresentação de manifestações culturais nas ruas para apreciação do público. Essa situação reforça a importância das festas nos clubes recreativos da cidade. Sobre essa realidade, durante a entrevista que me concedeu, Marcio Almeida, na tentativa de buscar na memória como aconteciam os encontros, descreve:

A gente se apresentava em casa de amigos, casa dos componentes, alguns arraiais tradicionais que tinha aqui em São Luís na época. Nessa década de setenta e pouco, os arraiais tradicionais aqui eram: o Arraial que ficava na Madre Deus na rua um, o arraial da rua um, que era onde nós fazíamos a abertura, a gente se apresentava todo dia 23, começava dia 23 e ia até 30 de junho (Marcio Almeida, entrevista, dezembro, 2013).

Hoje as brincadeiras acontecem sempre em espaços onde é possível ter um contato mais direto com as diversas manifestações culturais do estado. As apresentações acontecem em ruas, praças e locais estratégicos da cidade. Além disso, no Maranhão, as comunidades são alimentadas pelo espírito da festa durante todo o ano, pois ao concluir o ciclo de uma festa junina, já se inicia outro, como enfatiza Araújo:

Findo o Carnaval, há uma pausa considerável de quase três meses. Então, já é São João. Os festejos juninos têm uma força extraordinária em todo o Nordeste e especialmente em São Luís. Os preparativos para a festa começam cedo. Trata-se de organizar quadrilhas e outras danças (dança portuguesa, dança do vaqueiro, do coco etc.) que tomam pelo menos um mês de ensaios, além do preparo da indumentária. [...] (2001, p.44)<sup>44</sup>.

Com a duração de quase um mês, os festejos juninos envolvem toda a cidade durante toda a semana do mês de junho. É um momento em que o sincretismo fica à mostra e ocorre o entrecruzamento do profano e do sagrado, que pode ser percebido nas apresentações das Quadrilhas, dos grupos de Tambor de Crioula, dos grupos de Bumba meu boi, dos grupos de Dança do Vaqueiro e dos grupos de Dança Portuguesa, entre outros, que compartilham nesses espaços suas danças e seus comportamentos. Essas manifestações descrevem esses entrecruzamentos, pois misturam dança e religião em suas configurações. Essa característica das manifestações culturais maranhenses é destacada na seguinte declaração de Marcio Almeida:

O primeiro ano foi uma diversão né? Criou a dança como uma diversão pra brincar o São João. Só que isso acabou se tornando [...] questão de religiosidade. Com o tempo, a gente foi vendo que passou a ser uma obrigação da minha tia. Ela tinha uma obrigação, assim como ela tinha uma excursão que ela fazia todo ano pro Círio de Nazaré, que era também uma obrigação. A Dança Portuguesa, com o tempo, é que a gente foi descobrir que era uma obrigação dela. (Marcio Almeida, entrevista, dezembro, 2013).

A partir do relato, percebe-se o quanto é tênue essa relação entre dança e religiosidade no período das festas juninas quando nos referimos às manifestações populares. Além disso, essas manifestações apresentam também elementos de sincretismo, a exemplo, temos a Festa

---

<sup>44</sup> Idem.

do Divino Espírito Santo, que durante o dia busca a benção dos santos católicos e, à noite, a proteção dos orixás. São esses contextos que vão alimentando e permitindo que a cultura popular seja sentida e vivida coletivamente.

Como maranhense que desde cedo vivenciou essas manifestações, considero que a cultura popular está em cada um de nós, pois desde criança somos envolvidos nesses contextos. Não é difícil, nas festas juninas ou mesmo nos festejos carnavalescos, encontrarmos recém-nascidos vestidos a caráter e já participando dos festejos. É comum também ver crianças ainda pequenas nos palcos como miolo das burrinhas ou vestidas de índios ou índias a darem seus primeiros passos nas brincadeiras de Bumba meu boi.

Desse modo, é compreensível que os integrantes da Dança Portuguesa do Maranhão afirmem que sua dança faz parte da cultura popular, afinal eles participam desses contextos desde que nasceram. Por isso, eles se identificam como sujeitos a partir das danças que vivenciam.

#### **5.4.1 Os Rituais da Festa na Dança Portuguesa do Maranhão**

Minha permanência junto aos grupos me permitiu perceber a dimensão de certas práticas que, de tanto serem repetidas, são partes do processo dos afazeres do dia a dia dos grupos: a chegada ao local de ensaio, a roda antes de iniciar os ensaios e a oração no final das atividades como forma de agradecimento. Com a convivência com os grupos, pouco a pouco, fui percebendo a importância dos rituais na construção das suas regras próprias.

Situação que não muda no período das festas. As festas populares no Maranhão, de forma geral, apresentam uma natureza profana e sagrada, cujos princípios são traduzidos por meio de rituais. Assim, sagrado e profano constituem duas faces da mesma moeda. O estudo de Mircea Eliade (1995, p. 91) afirma que as “danças consistem na reiteração de todos os acontecimentos míticos [...]”. Segundo ele, na atualidade, mesmo tendo passado por diferentes processos sociais, as danças ainda trazem a substância de suas tradições primordiais.

Estudos apontam que a vida social é permeada por rituais, que estão presentes no nosso cotidiano. Para a antropóloga Mariza Peirano (2003, p. 11), na sociedade contemporânea, um ritual pode ser entendido como “um sistema cultural de comunicação simbólica, constituído de sequências ordenadas e padronizadas de palavras e atos, em geral expressos por múltiplos meios”. Um tipo de prática que é vivenciada pelos integrantes dos grupos de Dança Portuguesa do Maranhão como sentimento coletivo.

Logo no início da pesquisa, tive a oportunidade de conversar com integrantes de alguns grupos de Dança Portuguesa – “Uma Noite em Lisboa”, “Brilho de Portugal” e “Raízes de Portugal” –, além dos grupos que, mais tarde seriam o objeto da observação sistematizada que realizei para a coleta de dados – “Tradição de Portugal” e “Esplendor de Miranda”. Para os brincantes com quem conversei, os rituais ocorrem das seguintes formas:

- Antes da estreia das danças, acontece o batismo. Momento em que o grupo terá a bênção e a proteção para o período dos festejos. De grupo para grupo, a organização para a missa se altera. O grupo “Esplendor de Miranda” escolheu a igreja de São José de Ribamar, padroeiro do estado, localizada no município de mesmo nome para realizar a missa na qual a brincadeira é “batizada”. Além disso, a distância entre a sede do grupo e a igreja garante que esse seja também um motivo para fazerem juntos um grande passeio. Observei que a missa não foi uma celebração específica para o grupo. Em Pinheiro, os integrantes do grupo “Tradição de Portugal” usam camiseta com a logomarca do grupo durante a celebração que é agendada com esse objetivo: abençoar e proteger todos do grupo.
- É de praxe que os grupos tenham o padrinho da brincadeira. Após a missa, para finalizar o ritual, alguns grupos organizam uma grande mesa com oferendas, comidas e bebidas, que são compartilhadas com a comunidade envolvida. Esse momento normalmente acontece na casa do dirigente ou na residência do organizador do grupo ou em um clube.
- Para alguns grupos, a roupa deve ser surpresa, só podendo ser mostrada no dia da apresentação.
- Na maioria dos grupos, é comum a formação de uma roda para fazer uma oração antes dos ensaios e das apresentações.
- Como um ritual de passagem, aqueles que dançam pela primeira vez são festejados e enaltecidos. É motivo de festa. Um *status* está sendo alcançado, agora eles terão mais uma posição, a de representar a própria comunidade. Nesse momento, eles são motivo de comemoração. Todos devem assistir e se envolver. Assim, a dança produz sentimentos de reconhecimento e valorização, expressos coletivamente.

Para Marcio Almeida, a dança foi criada para ser entretenimento, para brincar o São João, só que, ao contrário de uma simples diversão, acabou se tornando uma questão de religiosidade. A dança, além de assumir seu papel de executar movimentos, em que os sujeitos se expressam e comunicam com o corpo, pode ser entendida como um espaço que

possibilita encontros. Entretanto, entre os integrantes dos grupos, pude perceber um sentido mais profundo: a dança traduz formas de pertencimento que envolvem sentimentos morais, afetivos e religiosos. Este último é uma marca muito forte nas manifestações culturais maranhenses. Ferretti, ao descrever a dança popular “Tambor de Crioula”, afirma que ainda que seja uma “forma de divertimento produzida no contexto de uma dança social. [Ela possui] certos aspectos com a religiosidade popular, sendo uma forma ritual de pagamento de promessas. [...]” (2002, p.28).

Assim, dançar e cantar, além de serem diversão e prazer, também são dever. O dever traduzido em obrigações diretamente ligadas a promessas, agradecimentos aos santos, às entidades e ao próprio grupo. Desse modo, o ritual se resume a uma forma de agradecimento pelo período de trabalho de organização da dança, como também um pedido de proteção que lhes traz o sentimento de estarem abençoados para a temporada de apresentações. Sentimento comum entre todos aqueles que fazem parte de grupos de danças tradicionais populares maranhenses.

Em momentos como os rituais, ocorre a construção dos significados que são partilhados entre as comunidades por meio dos processos de interação social. No caso dos grupos de Dança Portuguesa, é quando a dança tem um papel significativo, por ser entendida como uma atividade da comunidade que alcança cada brincante individualmente: pelo corpo (aspecto muscular), pela concentração e pelos sentimentos de pertencimento.

#### **5.4.2 A Dança Portuguesa do Maranhão – funções e hierarquias nas festas**

[...] fazia bingos pra arrecadar, de grade de cerveja, uma galinha assada que se ganhava, uma cesta básica, às vezes, alguns brindes que minha tia ganhava, ela sorteava, os componentes mesmo *comprava, saía* pra vender, vendia tudinho e depois fazia o bingo. Nós chegamos a fazer algumas festas no Casino Maranhense, festas que deram um retorno muito bom, tipo assim, nós tínhamos 60 mesas pra vender, *foi vendida* todas as 60 mesas. Então, como se tinha uma relação muito grande com o Casino Maranhense, a gente conseguia também fazer algumas festas para arrecadar dinheiro pra que se pudesse comprar todo material de todos os componentes. Então, a dança, com o tempo, ela foi trabalhando mais no investimento. Mas também a minha tia tirava do bolso pra poder manter a dança, aí não tem pra onde, mesmo com todas as coisas que ela fazia pra arrecadar, mas *tinha vez que* ela acabava tirando *o deladevido* à sofisticação que virou a vestimenta da dança. [...] (Marcio Almeida, entrevista, dezembro, 2013).

A partir das funções acima estabelecidas, percebemos o envolvimento das pessoas para organizarem a produção da dança na década de 1960. Hoje, nas comunidades de bairros, essa ainda é uma realidade muito comum entre os grupos de Dança Portuguesa do Maranhão que



se propõem a colocar a dança na rua. É como diz seu Tabaco: “Senhora, botar a dança na rua não é tarefa fácil! A gente tem que derramar muito suor. Todo mundo se empenha. O bom é que no final a gente consegue”. Aqui temos mais um exemplo de que fazer parte da festa é sinônimo de empenho, muita luta e suor.

### Imagem 65 - Encontro de Dança Portuguesa do Maranhão na Praça do Lira



Fonte: Tânia Cristina - Arquivo Pessoal, 2014.

As festas juninas acontecem em lugares variados com a mesma intensidade. Em São Luís, acontece um evento específico dos grupos de Dança Portuguesa localizados na capital, em que há um encontro dos grupos. Esse evento é organizado por suas entidades de representação, a Associação de Dança Portuguesa e a União Luso Brasileira. Nas observações que realizei durante as reuniões das entidades com as comunidades, notei que a organização da grande festa parte de um diálogo no qual as questões são definidas a partir da equipe de organização das entidades em acordo com as comunidades.

### Quadro 06 - Eventos Juninos na Capital

Evento promovido pela Associação /União	Evento organizado junto com as comunidades	Evento junino organizado com a FUNC (Município)	Evento junino organizado com a SEC-MA (Estado)
Específico dos grupos de Dança Portuguesa do estado	Específico para as danças que fazem parte das comunidades	Envolve todas as manifestações populares do estado	Envolve todas as manifestações populares do estado
Organização compartilhada com os grupos	Organização compartilhada com a comunidade	Organização por edital	Organização por edital
Sem pagamento	Sem pagamento	Com pagamento	Com pagamento
Local único	Local único	Locais e horários variados	Locais e horários variados

Em São Luís, as instituições de cultura do município e do estado participam do evento com patrocínio na esfera estrutural (banheiros, som, iluminação e brindes para os grupos presentes). Fica a cargo da comunidade que sedia a festa, a organização do espaço, que inclui

delimitar a área das apresentações, enfeitá-lo com bandeirinhas e balões, assim como envolver o comércio local para atender o público com a venda de comidas e bebidas.

As duas entidades de representação das Danças Portuguesas organizam uma grande festa que acontece em datas e locais diferenciados. A festa da União tem como espaço a Praça São Roque, localizada no Bairro do Lira; e a da Associação, na praça do Japão, no Bairro da Liberdade. A festa da Associação acontece no início do mês de junho e a da União no final do mesmo mês – mesmo dia do grande encontro de grupos de Bumba meu boi, festa reconhecida no calendário maranhense e por turistas do território nacional e internacional.

Durante a realização da pesquisa, no dia 29 de junho de 2014, na praça do bairro do Lira, tive a chance de assistir a trinta e oito grupos de Dança Portuguesa do Maranhão, incluindo alguns do interior do estado, em um encontro no qual os grupos se apresentaram voluntariamente. A festa teve início às vinte horas e terminou às seis horas da manhã do outro dia. O tempo de apresentação de cada grupo fica a critério do repertório de cada um deles, variando de 30 a 40 minutos. O espaço de apresentação é na rua (Imagem 28), o que leva os grupos a se sentirem mais à vontade para a encenação. Por terem um público expressivo de integrantes de suas comunidades, a dança é entendida como realização e diversão, e seus integrantes têm a certeza de que serão ovacionados com gritos e aplausos, durante e no final da apresentação.

O evento é a oportunidade que os grupos do interior do estado têm para se apresentarem em São Luís, mostrando que também sabem “fazer bonito”. Para os integrantes do grupo da cidade de Pinheiro “Tradição de Portugal”, dançar nesse evento é o desejo de muitos grupos. No entendimento do organizador, eles precisam ser reconhecidos na sua cidade, se apresentando nos festejos do município e nas cidades dos arredores. É o sucesso nas apresentações e a confirmação que vem desse público que os levam a se sentir representantes de sua cidade.

Um fato chamou minha atenção nesse evento: a presença de dois grupos de danças populares tradicionais – um grupo de Tambor de Crioula e outro de Bumba meu boi –, um para abrir o festejo e o outro para o encerramento. Soube pelo organizador da festa que eles são chamados como convidados. Essa situação pode ser vista por dois ângulos. Por um lado, demonstra a existência do sentimento de cordialidade dos organizadores das festas, ao convidarem dois grupos de expressões populares tradicionais para abrilhantarem seus eventos; por outro, a presença de duas manifestações tradicionais pode ser uma forma de afirmação dos grupos de Dança Portuguesa do Maranhão no contexto da cultura popular maranhense, afinal são duas expressões culturais que representam a tradição maranhense.

Cabe lembrar que, na atualidade, o Tambor de Crioula tem o reconhecimento de ser Patrimônio Cultural Imaterial e que o Bumba meu boi pode ser considerado a principal manifestação cultural do período junino no Maranhão, o que implica uma relação de poder. Já a Dança Portuguesa do Maranhão sofre discriminação no contexto dos órgãos de cultura do estado, por ser considerada uma expressão da cultura popular.

Também em junho de 2014, pude acompanhar o grupo “Esplendor de Miranda” e observar a organização da festa que é realizada por eles, na quadra do bairro, para a comunidade do Coroadinho. Nesse contexto, a responsabilidade recai diretamente sobre os representantes do grupo, mas envolve também boa parte da comunidade. Para eles, é uma festa esperada por todos do bairro. Nesse ano, tive a chance de estar com eles, antes, durante e depois da realização da festa.

Pude ver que os encontros dos representantes de grupos com as suas entidades trazem algo de positivo, pois há um aprendizado desses organizadores, quando tentam seguir os mesmos passos na organização de seus eventos com as suas comunidades. Eles providenciam o lanche que deverá ser oferecido no final da apresentação e chamam outros grupos de Dança Portuguesa da redondeza para participarem da festa. Como bons anfitriões, permitem que os grupos convidados dançam primeiro. No final, cada um recebe um brinde de lembrança e o lanche.

Eles também convidam os padrinhos da dança para serem apresentados à comunidade – naquele ano, o padrinho foi alguém de fora da comunidade, indicando que a escolha inclui questões políticas. Para eles, essa escolha é importante para o grupo, pois garante que recebem alguns benefícios, tais como: contratação de ônibus para levar o grupo nas apresentações e nos passeios; e, às vezes, oportunidade de emprego para os integrantes do grupo. A organização estrutural da festa também é compartilhada com a associação do bairro, que contribui com a organização e a limpeza do espaço, e também com a instalação do som.

Durante a pesquisa de campo, sempre fiquei na casa dos responsáveis do grupo “Esplendor de Miranda” e isso me possibilitou perceber como os ambientes se transformam na ocasião da festa. As residências da equipe envolvida com o grupo passam a ser o quartel general. É lá que fazem as roupas, se maquiam, se trocam, tomam banho e compartilham comidas e conversas. Estão todos sempre juntos – pais, mães, tios/as, vizinhos/as e até mesmo o/a dono/a da venda. A organização começa em uma casa e se concentram em outra, na residência da responsável pelo financeiro do grupo.

Estar na companhia deles é compartilhar toda a responsabilidade de promover o evento. Assim como em uma família, há momentos de entendimentos e desentendimentos.

Naquele espaço, percebe-se que a dança está em cada um deles, em suma, a dança é a própria comunidade. Nesse sentido, essa dança possibilita aos seus brincantes o engajamento no contexto social em que atuam, proporcionando formas de se relacionarem com outros sujeitos e a ocorrência de uma comunicação coletiva no seu cotidiano, oferecendo indícios de uma autonomia para os sujeitos e também para os grupos.

#### **5.4.2.1 A Festa e as Relações Simbólicas de Poder**

No Maranhão, para os grupos de Dança Portuguesa, a festa junina tem um caráter diferenciado. Há tanto as festas organizadas por iniciativa das entidades, quanto vários arraiais comunitários e do poder público onde acontecem as festas juninas em toda cidade. As festas são definidas e organizadas pelos órgãos de cultura do estado (SEC-MA) e do município (FUNC) por meio de um calendário fixo durante todo o mês de junho.

As festas e arraiais organizados pelo poder público têm como objetivo proporcionar alegria, diversão e principalmente a divulgação das manifestações populares tradicionais maranhenses para todo o Brasil. Como é um evento que envolve o turismo, exige uma estrutura mais elaborada, que conta com equipes técnicas para montagem de palco, luzes e som. Além disso, por ser um evento que passou a ser regulamentado pelas políticas culturais tanto do estado como do município, cabe aos grupos que tiverem interesse em participar se cadastrarem junto aos devidos órgãos, munidos de documentos específicos para serem reconhecidos por essas instituições. Na ausência dessas documentações, resolver a questão é responsabilidade das entidades representativas dos grupos.

Nessas festas, as comunidades participam apenas como acompanhantes de seus grupos. As regras são outras, pois a festa popular abandona a função de objeto de apreciação para se tornar consumível. As danças perdem muitas de suas características, a começar pelo espaço de apresentação e pelo tempo e local de execução das danças. Em relação às brincadeiras mais tradicionais, percebe-se como se estruturam as relações de poder. O Bumba meu boi, com seus cinco sotaques, e os Tambores de crioula que são expressões populares tradicionais maranhenses já têm sua própria história consolidada, cuja tradição impõe seu *status* superior perante as outras brincadeiras. Aos grupos privilegiados, cabem os melhores horários o que dá a certeza de um bom público, pois já são reconhecidas pelas pessoas.

Para essas manifestações, já há espaços e horários estabelecidos, o que coloca em desvantagem as outras expressões culturais. Ao conversar com um dos responsáveis por grupo de Dança Portuguesa do Maranhão, fiquei sabendo que, na organização das festas

juninas, tanto do estado quanto do município, existe uma hierarquia que define quem terá o direito de dançar nos melhores horários, quando há um grande público. Entretanto, é preciso demarcar o espaço para justificar ao público a existência do evento desde o início da noite, responsabilidade que é atribuída aos grupos com menor notoriedade frente aos órgãos que promovem a festa.

Sobre essa situação, Emerson, do grupo “Uma Noite em Coimbra”, informou que:

Para nós, nos oferecem os horários mais cedo, às sete horas da noite, quando ainda não tem ninguém, entre nós da comunidade é um grande problema já que nossas crianças e adolescentes estão saindo da escola ou do serviço. Muitas vezes, contamos como plateia somente nossos familiares que nos acompanham. Nós servimos para chamar o público. Ou seja, é com a gente que eles contam, para ter plateia. E no final, somos nós que atraímos o público enquanto os grupos de Bumba meu boi e Tambor de crioula não chegam (Emerson, entrevista, maio, 2013).

### **Imagem 66 - Arraial da Praça Maria Aragão**



Fonte: Link: <https://secultsl.wordpress.com/>, 2016.

Em São Luís, os espaços das festas organizadas pelos órgãos de cultura (Imagem 29), quer sejam do estado, quer do município, resultam em espaços de luta e poder. O relato do Emerson é um exemplo dessa relação. Conforme Felipe Ferreira (2005), festejar é disputar o poder vinculado ao espaço. Um poder que não se manifesta e não se encaixa como uma conquista territorial, mas precisa redefinir constantemente a posse simbólica do espaço. No período dos festejos juninos, essa situação é muito recorrente e pode ser visualizada na sua programação, quando, aos grupos não estabelecidos (ELIAS, 2000), são oportunizados

horários que lhes desfavorecem em relação à presença do público e, conseqüentemente, ao reconhecimento do seu trabalho.

Pensar por esse ângulo me remete à obra “Os Estabelecidos e os Outsides”, de Scotson e Elias, que em sua pesquisa de campo em uma comunidade inglesa, que denominavam harmoniosa, depararam-se com as grandes tensões existentes, constatando que a convivência em um mesmo território desencadeia tensões e conflitos. Desse modo, concluíram que os componentes estruturais das hierarquias de *status* estão presentes em todos os lugares.

Tais tensões também convivem no contexto festivo das manifestações populares maranhenses. Eugênio Araújo<sup>45</sup>, ao abordar a política cultural no estado, afirma que ela está pautada em um modelo de tradição reportada ao que é antigo, velho e histórico, o que potencializa uma supervalorização das manifestações reconhecidas como “mais tradicionais”, desconsiderando, por consequência, as demais. Sua colocação reforça as palavras de Emerson, ao declarar que: “vivemos um grande impasse, para os próprios órgãos de cultura do estado, não somos reconhecidos como cultura popular, mas afirmo que somos” (entrevista, maio, 2013). Em outras palavras, podemos entender que para ter espaço e público é preciso ser reconhecido como uma manifestação de tradição.

Neste capítulo, alguns aspectos sobre o contexto dessa dança foram esclarecidos. A começar pelo próprio corpo desses sujeitos que transitam em polos diferentes, mostramos, inicialmente, seus processos de adaptação e o modo como pouco a pouco o envolvimento com essa dança vai delineando um processo de construção da corporeidade, construindo sujeitos mais autônomos, socializáveis e criativos. Além disso, a discussão do termo “brincante” mostra que o sentido dessa nomenclatura entre os integrantes dos grupos de Dança Portuguesa no Maranhão difere daquele empregado em outras manifestações populares. Para eles, ser brincante vai além do simples brincar, permeando o próprio sentido de suas vidas, pois, de fato, ser brincante determina uma forma de pertencimento, não somente ao grupo, mas a sua comunidade.

Além disso, aproveitando esse contexto, não podíamos esquecer que essa é uma dança de jovens. Assim, na busca de entender os conceitos relacionados à juventude, pudemos perceber que, historicamente, vários sentidos perpassam por eles. Na Dança Portuguesa do Maranhão, ser jovem pode ser muito mais uma questão de “disposição” do que propriamente de idade.

---

<sup>45</sup> Nascido em São Luís, professor da Universidade Federal do Maranhão, do curso de Artes Visuais, Doutor em História da Arte pela Universidade Federal do Rio de Janeiro -UFRJ.

Por fim, chegamos às características da festa junina maranhense, o propósito maior dos grupos dessa dança, espaço diferenciado onde transitam hierarquias, que tornam alguns acordos e atitudes necessários. No final, ficou claro que a Dança Portuguesa, assim como as outras danças, sempre terá um lugar para mostrar o seu trabalho.

## • 6 REFLEXÕES FINAIS

---

É uma Dança Portuguesa, com certeza? Foi com esse questionamento que escolhi a Dança Portuguesa no contexto ludovicense/maranhense como objeto de estudo desta tese. Uma dança que reconhece sua posição no contexto das manifestações populares maranhenses e busca sua autonomia, reivindicando seu espaço como integrante da cultura popular maranhense. Estudar essa expressão cultural de origem europeia foi uma oportunidade para mostrar que no Maranhão também é possível pesquisar outras expressões culturais além do Bumba meu Boi e do Tambor de Crioula.

Perceber que é preciso finalizar esta etapa do estudo me fez pensar que chegar até aqui é ter a certeza da incompletude, pois muitas questões ainda permanecem em aberto, alguns temas foram pouco aprofundados e há outros que ainda precisam ser explorados. Em suma, muita coisa ainda ficou por fazer. Entretanto, dar o primeiro passo frente ao que nunca foi estudado me dá certeza de que os caminhos estão abertos com amplas possibilidades de estudo, que são muitas. Como afirma Geertz:

O que o etnógrafo enfrenta, de fato (...) é uma multiplicidade de estruturas conceptuais complexas, muitas delas sobrepostas ou amarradas, que são simultaneamente estranhas, irregulares e implícitas, e que ele tem, de alguma forma, primeiro apreender, depois apresentar. E isso é verdade em todos os níveis de atividade do seu trabalho de campo, mesmo o mais rotineiro: entrevistar informantes, observar rituais, deduzir os termos de parentesco, traçar linhas de propriedade, fazer o censo doméstico ... escrever seu diário. Fazer etnografia é como tentar ler (no sentido de construir uma leitura de) um manuscrito estranho, desbotado, cheio de elipses e incoerências, emendas suspeitas e comentários tendenciosos, escrito não com os sinais convencionais do som, mas com exemplos transitórios de comportamento modelado (1989, p.07).

Nesta trajetória de pesquisa, tentei seguir essa estrada, optando por uma etnografia e fazendo dessa prática um “ofício diário”, tendo em vista mostrar a Dança Portuguesa do Maranhão em sua totalidade a partir de seu universo local, com destaque para seus aspectos histórico, cênico e técnico. Não nego que muitas vezes escorreguei, mesmo em pensamento, fazendo “comentários tendenciosos”. Como autodefesa, reafirmo que esta pesquisa foi a primeira abordagem sobre essa expressão cultural que tenho conhecimento.

Ao refazer o percurso da pesquisa nestes quatro anos, aponto que este trabalho pode ser resumido com a constatação de vários pontos, pois, ao contrário do que possa parecer inicialmente, a Dança Portuguesa do Maranhão tem muito a contar, ainda que muitos véus precisem ser retirados. Por trás deles, encontram-se histórias de pessoas que têm sonhos e



desejos de afeto, pertencimento e reconhecimento.

Alguns dos aspectos relatados nesta pesquisa levaram-me a transitar por categorias como “História, Arte e Cultura”. Para descrever a história dessa dança, caminhei pela trilha da História Oral, buscando resquícios da memória daqueles com quem conversei. Assim, descobri que a Dança Portuguesa no Maranhão vem de longas datas, ainda na década de 1960. Nesse período, ela surgiu no contexto de escolas e clubes ludovicenses, como o colégio Ateneu Teixeira Mendes e o colégio Henrique de la Roque e o Clube Recreativo Lítero Português. Essa presença reforçou entre os descendentes portugueses o interesse em querer um grupo de dança, de Dança Portuguesa. Assim, concretizando o desejo de construir laços e reforçarem o sentimento de pertencimento a essa nacionalidade, nasceu a Dança Portuguesa no Maranhão.

Como não bastava ter o grupo, a dança precisava acontecer. A grande descoberta foi saber que essa dança aqui chegou com a globalização, por meio das tecnologias da época, a televisão e o vídeo cassete, materializando-se com a presença do Vira e do Malhão. A partir daí ela se mostrou na ilha e pelo Maranhão a fora. O desejo de pertencimento não ficou só com seus descendentes, também chegou às comunidades de bairro da periferia de São Luís e seus entornos, que também abraçaram a Dança Portuguesa como sua. O primeiro fato aqui registrado é que essa dança demarca uma história e uma tradição que somente agora é contada.

O envolvimento com esta pesquisa durante quatro anos me possibilitou sair do meu território de atuação, São Luís/Maranhão, para conhecer o Vira e o Malhão, danças típicas portuguesas que deram origem à dança estudada no Maranhão, em seus locais de origem. Dessa forma, foi importante conhecer as danças tradicionais de Portugal a partir de seus aspectos historiográficos e fazer a pesquisa de campo, quando tive a oportunidade de observar alguns grupos e entrevistar algumas pessoas envolvidas com esse universo. Fazendo uso das mesmas ferramentas de pesquisa usadas no Brasil, cheguei a relacionar às duas realidades.

Em Portugal, tanto na capital Lisboa como nas cidades do Norte do país, pude certificar-me que as danças tradicionais portuguesas são regidas por uma tradição que está em cada um dos integrantes, como comentam Carla Meira e António Almeida da Silva:

[...] É uma alegria muito grande representar as nossas tradições, é muito importante preservarmos isso. Porque, infelizmente, as tradições vão se perdendo no tempo e, se não tivermos grupos que mantêm essas tradições, que mostram um bocadinho do que era dos nossos antepassados, isso vai se perdendo no tempo. E penso que é muito importante preservar isso. Quando tem palco, para mim é uma alegria muito grande, gosto muito de representar,

uso o meu traje, muito feliz. Posso estar doente antes de entrar no palco, mas quando estou em cima do palco, faço tudo para mostrar alegria e representar da melhor maneira (Carla Meira, entrevista, Rio Tinto, maio, 2015, Portugal).

Não posso ver a interculturalidade com bons olhos, mas cada um sabe o que faz. Nós, aquilo que nosso grupo faz é ser fiel o mais que pode por aquilo que nossos antepassados faziam, cantavam e dançavam. Nós estamos a representar bem. Não vejo as coisas de outra forma (António Almeida da Silva, Guimarães, entrevista, maio, 2015, Portugal).

O discurso dos interlocutores enfatiza a tradição presente entre eles. No contexto da cultura tradicional portuguesa, a tradição é resguardada, o que podemos perceber na fala dos interlocutores a partir de palavras como “preservar” e “fidelidade”. O discurso estabelece um elo simbólico com o passado, atitude que é reforçada nos ensaios quando transmitem às gerações mais novas o comportamento associado aos costumes dos séculos passados, em especial, por sua instituição de representação, a Federação de Folclore Português. Com isso, reafirmam a continuidade de valores e modos de fazer de uma geração. A tradição que defendem é fixa, o que dificulta o diálogo com a interculturalidade.

Nesse sentido, a tradição no Maranhão é permanentemente renovada, estando em conclusão. Motivo pelo qual os jovens são os protagonistas da cena, inventando suas danças em busca de autonomia quando criam seus próprios modelos. Sendo assim, a Dança Portuguesa do Maranhão está mais próxima do que se entende por Tradição Inventada, compreendida como “um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas [...] visando inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado” (HOBBSAW, ERIC e RANGER, TERENCE, 1997, p.16). As constantes mudanças que ocorrem no contexto dessa dança denotam que, nesses grupos, a tradição está sempre em processo de adaptação, seja ela por uma imposição, seja por decisão espontânea da comunidade. O que nos leva a pensar em tradições novas e antigas.

As danças de Portugal e as danças do Maranhão partem de uma identidade. Em Portugal, a história das danças tem como esteio as pessoas idosas; no Maranhão, a história dessa dança parte do desejo dos jovens de classes sociais menos favorecidas de construir seus espaços sociais.

Nos dois contextos, as estruturas de apresentação se diferem. Em Portugal, as danças se apresentam durante um período de seis meses, nas feiras, nas romarias, nas praças e em apresentações públicas, sem remuneração. No Maranhão, o período de apresentação é curto, ocorre somente no período dos festejos juninos, mês de junho, e as apresentações somente são

remuneradas quando agendadas pelo poder público.

Quanto à estrutura cênica/técnica dessas danças, observei que, em Portugal, as danças apresentam estruturas e coreografias próprias, com características típicas de suas regiões – lembrando que foram observados, principalmente, os gêneros do Vira e do Malhão. O aprendizado dessas técnicas ocorre no ambiente familiar, ainda na infância.

No contexto da Dança Portuguesa do Maranhão, a estrutura coreográfica resulta de uma combinação de elementos que partem de pesquisas individualizadas feitas pelos grupos. O processo de criação não é uniforme. Ele resulta do trabalho daquele que cria a dança, que pode ser alguém que já teve experiência em danças formais, a exemplo do balé e da dança contemporânea, ou alguém que tem experiência com dança portuguesa por já ter vivenciado essa dança como um brincante. Também pode partir de uma única pessoa ou mais de uma pessoa, tudo depende da realidade de cada grupo.

Além disso, entre os grupos pesquisados, é comum a busca de elementos do Vira e do Malhão. Durante as observações feitas em Portugal, conclui que essas influências ocorrem em alguns aspectos:

- uso da posição do braço típica do Vira;
- uso dos giros;
- postura de altivez;
- formações em fila, em quadra simples e duplas adotadas no Vira;
- utilização esporádica das formas circulares comuns nos Malhões, sem que sejam adotadas as complexidades empregadas nas danças de lá: cruzamentos em forma X e em Z;
- adoção dos giros do Vira e do Malhão;
- presença do ritual de entrada;
- as roupas de baixo (meias e calções);
- gestuais de gentilezas.

A dança desperta sensações, emoções e sentimentos, e um de seus aspectos mais importantes diz respeito à sua função social. Nesse sentido, as funções se diferenciam nos dois países. Nas danças de Portugal, as formas de pertencimento não dependem da dança, elas já estão construídas. Mas, por um lado, se o modelo da tradição impossibilita a autonomia; por outro, a fidelidade a essa tradição reforça um sentimento nacionalista. Na Dança Portuguesa do Maranhão/Brasil, a dança possibilita a inserção dos sujeitos em novos contextos, a começar pelo sentimento de orgulho que os brincantes demonstram por participarem de uma dança compreendida como uma herança de Portugal. Referência que os leva a denominarem seus grupos com nomes que remetem àquele país. Para as comunidades de bairros de São Luís, a dança possibilita a construção de laços de amizade e renova o convívio sociocultural. Quanto ao seu caráter técnico, a Dança Portuguesa torna-se um vetor

de descobertas do corpo e dos seus potenciais expressivos, possibilitando a ampliação de percepções, empatias e sentimentos (MARQUES, 2010).

Sobre o questionamento proposto no início deste estudo, compreendi que a Dança Portuguesa do Maranhão é uma dança em processo de transformação que se mostra aberta às mudanças que ocorrem. Assim, seus jovens brincantes constroem uma dança com autonomia, determinação e empenho, caracterizando-a por uma nova tradição. Além disso, o estudo se destaca por possibilitar o entendimento dessa dança como parte do universo social em que está inserida. Ele também preenche uma lacuna referente à ausência de estudos sistematizados sobre o objeto pesquisado e apresenta a possibilidade de entender os contextos das danças populares como um microcosmo que integra o universo social que, mesmo trazendo no imaginário de cada brincante a força de uma “tradição”, se rende a outras expressões culturais, admitindo a diversidade.

Para finalizar, deixo aqui um primeiro registro sobre essa brincadeira que encantou a quem fez a pesquisa e espero que possa interessar os que puserem seu olhar e sua atenção sobre as questões aqui abordadas. Considerando que o objeto estudado ainda tem muito a pesquisar, aponto alguns aspectos que merecem atenção: mapear os grupos localizados nas outras regiões do estado; construir o histórico desses grupos; conhecer suas entidades de representação; mapear os grupos que nasceram no bairro de Fatima, considerado na década de 1980 o celeiro da Dança Portuguesa do Maranhão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

---

- AMARAL, Marcio de Freitas. **Culturas Juvenis e Experiência Social estilos e expressões dos modos de ser na periferia**. 2011. 142 f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação, Porto Alegre.
- ANDRADE, Mário de. **Danças dramáticas do Brasil**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 2002.
- ARAÚJO, Eugênio. **Não deixa o samba morrer: um estudo histórico e etnográfico sobre o carnaval de São Luís e a escola Favela do Samba**. São Luís: EDUFMA, 2001.
- ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. NBR 10520: informação e documentação: citações em documentos: apresentação. Rio de Janeiro, 2002.
- AZEVEDO NETO, Américo. **Festas, fogos, fogueira e fé**. São Luís: Edição do Autor, 2011.
- AZEVEDO, S. D. **O Papel do corpo no corpo do ator**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BHABHA, H.K. (1998) **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: Editora da UFMG
- BACHELARD, Gaston. **A formação do espírito científico: contribuição para uma psicanálise do conhecimento**. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.
- BATALHA, Ana Paula. **A relação entre os contextos e as condutas significativas em dança**. Coruña: Ed. Universidade da Coruña, 1998.
- \_\_\_\_\_. **Le Folklore et laDanse**. Lisboa: [s.n], 1987.
- BAUER, W. Martin; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com textos, imagem e som – manual prático**. Tradução de Pedrinho A. Guareschi. Rio de Janeiro: 7 Editora, 2008.
- BISILLIAT, Maureen; SOARES, Renato. **Museu de Folclore Edison Carneiro: sondagem na alma do povo**. São Paulo: Ed. Empresa das Artes, 1981.
- BOURCIER Paul. **História da Dança no Oriente**. São Paulo, Ed. Martins Fontes, 2001.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Lisboa: Ed. DIFEL; Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 2003.
- \_\_\_\_\_. **O Poder Simbólico**. Lisboa: Ed. DIFEL; Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Le Sens Pratique**. Paris, FR: Les Editions de Minuit, 1980.
- \_\_\_\_\_. **O senso prático**. Tradução de Maria Ferreira. Petrópolis, Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 2009.
- BRAGA, Ana Socorro (Coord.); GOMES, Clícia Adriana Abreu; MENEZES, Flávia Andresa Oliveira de. **Tambores do Piquí, Cartas de Liberdade, Memória e trajetória da comunidade Piquí da Rampa**. São Luís: Ed. Gráfica Gênesis, 2007.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **A cultura na rua**. Campinas, SP: Ed. Papirus, 1989.

BRAUDEL, F. **Escritos sobre história e perspectiva**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CARDIM, Pedro (Coord). **A História: entre memória e invenção**. (Senso Comum, Memória e imaginação na construção da narrativa historiográfica, António Manuel Hespanha). Publicações Europa-América, LTDA, Portugal: Gráfica Europam, Ltda, 1998.

CASCUDO, L. D. **História da Alimentação no Brasil**. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo: São Paulo, 1983.

CATROGA, Fernando. **Memória, História e Historiografia**. Coimbra, PT: Quarteto Editora, 2001. 67 p.

CONGRESSO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA, 3., 2014, Bahia. Anais Eletrônicos. – OSÓRIO, Sofia do Amaral. **Dança, Política e Resistências**, Bahia, Edital de Organização de Eventos Científicos e ou Tecnológicos da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia – Edital FAPESB 003/2014; Edital Programa de Apoio a Eventos no País/PAEP da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Edital CAPES nº004/2012/CAPES, 2014. Disponível em: <http://www.portalanda.org.br/anaisarquivos/2-2014-2.pdf>. Acesso em: 15. abr. 2014.

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

\_\_\_\_\_. **Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000. 385 p.

D'AMORIN, Elvira; ARAÚJO, Dinalva. **Do Lundu ao Samba pelos caminhos do Coco**. João Pessoa: Ed. Ideia e Arpoador, 2003.

DANTAS, M. F.; MUNDIM, Ana Carolina; B. C. **Fenômenos Identitários e a produção coreográfica atual**. In: Mapas e Percursos dos Estudos de Cena. Belo Horizonte: Abrece, 2014.

DANTAS, Monica. **DANÇA - O Enigma do Movimento**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.

DE CERTEAU, Michel. **A cultura no plural**. Enid Abreu Dobrázky. Campinas, SP: Papyrus Editora, 2012.

DETRÈZ, Christine. **La construction sociale du corps**. [S.L]: Editions Du Seuil, 2002.

DEWEY, John. **Arte como Experiência**. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2010.

DEWEY, John. **Experiência e natureza: Lógica: a teoria da investigação; A arte como experiência; Vida e educação: Teoria da vida moral**. Traduções de Murilo Otávio Rodrigues Paes Leme e outros. São Paulo: Abril Cultural (Os pensadores), 1980. 138 p.

DELEUZE, Gilles; GUATARI, Felix. **O que é a Filosofia?** Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muniz. Rio Janeiro: Ed. 34, 1992.

\_\_\_\_\_. **Como criar para si um corpo sem órgãos**. In. Mil Platôs. v. 3. Tradução Aurélio Guerra Neto et ali. São Paulo: Ed. 34, 2008.

DIÓGENES, G. **Itinerários de Corpus Juvenis - o tatame, o jogo e o baile**. São Paulo: Annablume, 2003.

DURAND, G. **As Estruturas Antropológicas do Imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano: a essência das religiões**. 2. ed. [S.L.]: Martins Fontes, 2008. 191 p.

ELIAS, Norbert; SCOTSON, John. **Os Estabelecidos e os Outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

\_\_\_\_\_. **O Processo Civilizador - uma história dos costumes**. Vol. 1 Tradução de R. Jungmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

FARO, Antonio J. **Pequena história da dança**. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

FABRINI, Veronica. Sul da cena, sul do saber. **Revista Moringa**, João Pessoa, V. 4 n. 1. p. 15-25, jan-jun. 2013. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/moringa/article/view/16121/9207>. Acesso em: 5. abr. 2014.

F. D. **Pesquisa em História: perspectivas e abordagens**. In: Metodologia da Pesquisa Educacional. São Paulo: Cortez, 2011.

FERRACCINI, R. **Nem interpretar, nem representar, atuar**. In: Mostaço Eldecio (Org.) Jaraguá do Sul - Santa Catarina: Design Editora, 2010.

FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaina. **Usos e abusos da História oral**. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1998.

FERREIRA, Rui Manoel. **Amália Rodrigues: com que voz cho(ra)rei meu triste fado! – A poesia no universo fadista de Amália**. 2006. 385 f. Dissertação (Mestrado em Estudos sobre as Mulheres) – Universidade Aberta. Lisboa: Universidade Aberta, 2006. Disponível em: <http://repositorioaberto.uab.pt/bitstream/10400.2/558/1/LC164.pdf>. Acesso em: 8. abr. 2014.

FERRETTI, Sérgio. **Festa do Divino no Maranhão**. - Texto publicado no Catálogo da Exposição Divino Toque do Maranhão. Rio de Janeiro: Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular /IPHAN / MEC, 2005.

\_\_\_\_\_. **Tambor de Crioula: ritual e espetáculo**. São Luis: Comissão Maranhense de Folclore, 2002.

FILHO, D. V. **Folclore Brasileiro Maranhão**. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1987.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Ed. LTC, 1989.

GIFFONI. **Danças Folclóricas brasileiras, Danças Tradicionais das Américas**. São Paulo: Melhoramentos, 1994.

GIL, José. **Movimento Total – O Corpo e A Dança**. São Paulo: Iluminuras, 2004.

GUELMAN, Leonardo; ROCHA, Vanessa. **Interculturalidades**. Niterói: EdFF, 2004.

GUINZBURG, Carlo. **Mitos, Emblemas, Sinais: morfologia e história**. Tradução de Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

HALL, S. O. **Da Diáspora - identidades e mediações**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HARTMANN, Luciana. “Revelando” Histórias: os usos do audiovisual na pesquisa com narradores da fronteira entre Argentina, Brasil e Uruguai. v, 5. n. 2., 2004. **Revista de Sociologia e Política**. Disponível em: <http://revistas.ufpr.br/campos/article/view/1621>. Acesso em: 15. abr. 2014.

HOBBSAWN, Eric; RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. Tradução de Celina Cardim Cavalcante. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

LABAN, Rudolf. **O domínio do movimento**. Tradução de Anna Maria de Vecchi e Maria Silva Mourão Netto. São Paulo: Summus, 1978.

LE BRETON, David. **A sociologia do corpo**. Tradução de Sonia M. S. Fuhmann. Petrópolis, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

MAGALHÃES, Izabel; GRIGOLETTO, Marisa. **Práticas Identitárias: língua e discurso**. São Carlos - São Paulo: Clara luz, 2006.

MAMBERTI, Sergio. **Políticas Públicas: cultura e diversidade**. In: LOPES, Antonio Herculano; CALABRE, Lia (Orgs) Diversidade Cultural Brasileira. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2005. (p. 13-15)

MARCHI, Lia;PIEIDADE, Celina da; MORAIS, Domingos. **Caderno de Danças do Alentejo**. v. 1. Alentejo, PT: [s.n.], 2010. 100 p. Disponível em: [http://memoriamedia.net/dancas-alentejo-musicas/CDA\\_portugues.pdf](http://memoriamedia.net/dancas-alentejo-musicas/CDA_portugues.pdf). Acesso em: 13. abr. 2014.

MARTINS, Ananias Alves. **Diversidade e tradição**. Ananias Alves Martins. São Luís: FUNC, 1998.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac, 2003.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

\_\_\_\_\_. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MOTA LEITE, J. C. **Danças Regionais do Minho**. Grupo Folclórico Dr. Gonçalo Sampaio. Portugal. 1. ed. Portugal: [s.n], 1986.

MOMMENSONH, Maria & PETRELLA, Paulo. **Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento**. São Paulo: Summus, 2006.

MONTEIRO, Marianna. **Dança popular: espetáculo e devoção**. São Paulo: Ed. Terceiro Nome, 2011.

MORAES, Marcos Antonio de (Org). **Câmara Cascudo e Mário de Andrade-Cartas, 1924-1944/pesquisa documental/iconográfica, estabelecimento de texto e notas**. São Paulo: Global, 2010.

MOURA, Margarida. **Danças com tradição em contexto educativo: espaço de diálogos interculturais**. In: E. monteiro, & M. J. Alves (Eds.), livro de atas do SIDD 2011, Seminário internacional descobrir a dança/descobrimo através da dança, FMH, 10-12 novembro 2011. p. 417-437. [CD-ROM]. Cruz-Quebrada: Faculdade de Motricidade Humana - Serviço de Edições, 2012.

\_\_\_\_\_. **Sistematização da dança tradicional portuguesa – classificação das variáveis coreográficas – espaço, ritmo e gestos técnicos**. 2000. [253?] f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Educação) - Universidade Técnica de Lisboa, Faculdade de Motricidade Humana. Disponível em: <http://dited.bn.pt/29166/200/968.pdf>. Acesso em: 15. abr. 2014.



NAVAS, Cassia; LOBO, Lenora. **Arte da composição: teatro em movimento**. Brasília: LGE Editora, 2008.

NETO, Joaquim Antonio dos Santos (música - Pesquisa e texto); RIBEIRO, Tânia Cristina Costa (dança - Pesquisa e texto). **Bumba-meu-boi: som e movimento**. Ilustrações de Maria Raimunda Fonseca Freitas. São Luís: Iphan/MA, 2011.

NETO, Antonio Lopes. Dissertação. **O pastoril de Marechal Deodoro/Alagoas: Registro Coreográfico**. São Paulo: ECA/USP, 1994.

NETO, Américo Azevedo. **Bumba meu boi no Maranhão**. 2. ed. São Luís: Alumar Cultura, 1997. 138 p.

NUNES, Izaurina Maria de Azevedo. **Os visitantes da hora do galo: um estudo sobre o pastor em São Luís**. São Luís: FUNC, 1997.

OLIVEIRA, Marcus Aurelio Taborda de. **Educação Física Escolar e Ditadura Militar no Brasil (1968-1984): entre a adesão e a resistência**. 1997-2001. 10f. Tese (Pesquisa para Tese de Doutorado em Educação) Universidade Federal do Paraná. Paraná. Disponível em: <http://www.sbhe.org.br/novo/congressos/cbhe2/pdfs/Tema3/0384.pdf>. Acesso: 8. mar. 2014.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

\_\_\_\_\_. **Dicionário de Teatro**. Tradução de J. Guinsburg Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2005.

\_\_\_\_\_. **Dicionário de Teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008.

\_\_\_\_\_. **A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema**. Tradução de SérgioSálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PAIS, José Machado; BLASS, Leila Maria da Silva. **Tribos urbanas: produção artística e identidades**. São Paulo: Anablume, 2004.

PEIRANO, M. **Rituais ontem e hoje**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

PLAZA Julio; TAVARES Monica. **Processos Criativos com os Meios Eletrônicos: Poéticas Digitais**. São Paulo: Ed. Hucitec, 1998.

RAIMUNDO, O. **António Ferro: o inventor do salazarismo**. Lisboa: Dom Quixote, 2015.

RAP, J. D. **Festas e Civilizações**. Fortaleza: Edições Universidade Federal do Ceará, - tempo Brasileiro, 1983.

REIS, José Ribamar Sousa dos. **São João em São Luís: o maior atrativo Turístico-Cultural do Maranhão**. São Luís: Nc, 2003.

RESENDE, F. V. **De Severa à Amélia: estereótipo feminino no fado - mudanças e permanências**. 2014. [-? f]. Dissertação (Mestrado em Ciências da Cultura) – [S.L.].

RIBAS, Tomaz. **Danças populares portuguesas**. 1. ed. Portugal: Livraria Bertrand, 1982. Disponível em: file:///C:/Users/User/Downloads/bb069.pdf. Acesso em: 8. abr. 2014.

RIBEIRO, Tânia Cristina C. **Nos Bastidores da Dança Contemporânea**: um estudo sobre os processos de sociação. 2008. 124 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). - Universidade Federal Do Maranhão. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, São Luís – Maranhão.

ROBATO, Lia. **Dança em processo**: a linguagem do indizível. Salvador, Bahia: Centro editorial e didático da UFBA, 1994.

SANTOS DUARTE, Ana Catarina Parreira dos. **Uma coleção particular sobre dança. Inventário, estudo e comunicação. Trabalho de projecto de mestrado em museologia**. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2011.

SANTOS, B. de S. (2004) Do Pós-Moderno ao Pós-Colonialismo: a para além de um e outro. Conferência de Abertura do **VIII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais**. Coimbra

SANTOS NETO, João Antonio dos; RIBEIRO, Tânia Cristina Costa. **Bumba-meu-boi: som e movimento**. São Luís, MA: Iphan, 2011.

SASPORTES, J. E. **A História das danças portuguesas**. Portugal: [s.n.], 1970.

SEMINÁRIO INTERNO DO DEPARTAMENTO DE ARTE CORPORAL DA ESCOLA DE EDUCAÇÃO FÍSICA E DESPORTOS, 4., 2008, Rio de Janeiro. Anais dos IV Seminário Interno do Departamento de Arte Corporal da Escola de Educação Física e Desportos. - GABRIEL, Eleonora. Companhia Folclórica do Rio/UFRJ coreografando multidões no PAN-2007, Rio de Janeiro, **Revista Conhecendo e Reconhecendo a Dança na UFRJ**.

SERRES, M. **Os Cinco Sentidos - filosofia dos corpos misturados**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

SIMMEL, Georg. **Questões Fundamentais da Sociologia**. São Paulo: Ed. Zahar, 2003.

TINHORÃO, José Ramos. **Os sons dos negros no Brasil. Cantos, danças, folguedos**: origens. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

\_\_\_\_\_. **Cultura Popular – temas e questões**. São Paulo: Ed. 34, 2001.

VIEIRA FILHO, Domingos. **Folclore brasileiro-Maranhão**. Ministério de Educação e Cultura. Departamento de Assuntos Culturais. Rio de Janeiro: Fundação nacional de Arte-FUNARTE. Campanha de Defesa de Folclore Brasileiro, 1977.

WINKEL, J. **Comunicação & Educação XIV**. São Paulo: Revista ECA, 2009.

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência**. Campinas, São Paulo: Autores Associados, 1998.

**APÊNDICES**

APÊNDICE 1  
QUESTIONÁRIO DAS ENTREVISTAS EM PORTUGAL

**a) COM O DONO DO GRUPO:**

*Dados Pessoais:*

1. Nome?
2. Idade?
3. Profissão?
4. Onde nasceu?
5. Onde trabalha?
6. Endereço?
7. Email/telefone?

*Questionário:*

1. Você já foi dançante? Quanto tempo dançou e em quais danças?
2. Com quem aprendeu?
3. Quantos anos têm seu grupo?
4. Como escolhe os dançantes?
5. Qual a faixa etária deles?
6. Quem pensa as roupas e as músicas para as apresentações?
7. Como as despesas do grupo são pagas?
8. Onde e quantas apresentações o grupo faz ao ano?
9. São remunerados?

**b) COM O ENSAIADOR:**

*Dados Pessoais:*

1. Nome?
2. Idade?
3. Profissão?
4. Onde nasceu?
5. Onde trabalha?
6. Endereço?
7. Email/telefone?

*Questionário:*

1. Qual sua primeira experiência com as danças tradicionais portuguesas?
2. Como se tornou ensaiador?
3. O que faz um ensaiador?
4. Como acontece seu o processo de criação?
5. Qual o tempo de ensaio que tem com o grupo?
6. Como acontecem os ensaios?
7. O que você mantém e o que já mudou nas coreografias?

- c) **COM OS DANÇANTES (critério de escolha para entrevista: homem, mulher, o mais antigo, o mais novo no grupo):**

*Dados Pessoais:*

1. Nome?
2. Idade?
3. Profissão?
4. Onde nasceu?
5. Onde trabalha?
6. Endereço?
7. Email/telefone?

*Questionário:*

1. Com quantos anos começou a dançar?
2. Com quem aprendeu a dançar?
3. Já dançou outras danças?
4. Quais as facilidades e dificuldades encontradas nesta dança?
5. O que diferencia esta dança das outras?
6. Como você se sente representando seu grupo nas apresentações?

**ANEXOS**

ANEXO 1  
CASA PORTUGUESA

*Numa casa portuguesa fica bem  
 Pão e vinho sobre a mesa  
 E se à porta humildemente bate alguém  
 Senta-se à mesa co'a gente  
 Fica bem esta franqueza, fica bem  
 Que o povo nunca desmente  
 A alegria da pobreza  
 Está nesta grande riqueza  
 De dar, e ficar contente  
 Quatro paredes caiadas  
 Um cheirinho à alecrim  
 Um cacho de uvas doiradas  
 Duas rosas num jardim  
 Um são josé de azulejo  
 Mais o sol da primavera  
 Uma promessa de beijos  
 Dois braços à minha espera  
 É uma casa portuguesa, com certeza!  
 É, com certeza, uma casa portuguesa!  
 No conforto pobrezinho do meu lar  
 Há fartura de carinho  
 E a cortina da janela é o luar  
 Mais o sol que bate nela...  
 Basta pouco, pouquinho p'ra alegrar  
 Uma existência singela...  
 É só amor, pão e vinho  
 E um caldo verde, verdinho  
 A fumegar na tigela  
 Quatro paredes caiadas  
 Um cheirinho á alecrim  
 Um cacho de uvas doiradas  
 Duas rosas num jardim  
 Um são josé de azulejo  
 Mais um sol da primavera...  
 Uma promessa de beijos...  
 Dois braços à minha espera...  
 É uma casa portuguesa, com certeza!  
 É, com certeza, uma casa portuguesa!  
 É uma casa portuguesa, com certeza!  
 É, com certeza, uma casa portuguesa!  
 “Casa Portuguesa” - Amália Rodrigues<sup>46</sup>*

<sup>46</sup> Interpretação de Amália Rodrigues e Letra de Reinaldo Ferreira (Informações colhidas da dissertação de mestrado Fabiana Viana Moutinho Resende, ano 2014.). site: <https://www.vagalume.com.br/amalia-rodrigues/uma-casa-portuguesa.html>

ANEXO 2  
LISTAGEM DOS GRUPOS

**PESQUISA DE CAMPO  
MAPEAMENTO DAS DANÇAS POPULARES EXISTENTES EM SÃO LUÍS  
LOCAL DA PESQUISA: CENTRO DE CULTURA POPULAR DOMINGOS VIEIRA  
FILHO**

**2º DIA: 17/04/2007**

**HS: 15 AS 18H30**

**DANÇAS PORTUGUESAS CADASTRADAS NESTA INSTITUIÇÃO**

Nº	NOME FANTASIA	NOME ENTIDADE	LOCAL
01	Alegria de Portugal do Maracanã	Associação	Maracanã
02	Amigo de Portugal	Danças	Maracanã
03	Amigos de Lisboa	Associação	Vila Nova
04	Arco Íris de Lisboa	Dança	Anjo da Guarda
05	Alegria de Portugal	Associação	Paço do Lumiar
06	A arte e a beleza de Portugal	Associação	Codozinho
07	Brilho e encanto de Porto	Associação	S. José de Ribamar
08	Beleza e encanto do Maranhão	Associação	Jordoa
09	Coroa de Portugal	Associação	Cidade Operária
10	Cultura Portuguesa	Associação	Cidade Operária
11	Diamante de Lisboa	Associação	Bairro de Fátima
12	Diamante de Portugal	Associação	Vila Palmeira
13	Estrela de Bragança	Associação	Vila Nova
14	Encanto de Portugal	Associação	Estiva
15	Encantos de Portugal	Associação	Alemanha
16	Encanto do Porto	Associação	Turu
17	Encanto e beleza de Coimbra	Associação	Cruzeiro do Anil
18	Esperança de Lisboa	Associação	Filipinho
19	Flor e magia de Portugal	Associação	Radional
20	Flor do Maranhão	Associação	Vila Operária
21	Horizonte de Portugal	Associação	Coroadinho
22	Imigrante de Lisboa	Associação	Madre Deus
23	Império de Lisboa	Associação	Madre Deus
24	Império de Lisboa	Associação	Maiobão
25	Império de Portugal	Associação	Bairro de Fátima
26	Imperatriz de Lisboa	Dança	João de Deus
27	Jovem Família de Lisboa	Associação	S. José Ribamar
28	Jovens de Lisboa	Grupo	Paço do Lumiar
29	Lírios e encantos de Portugal	Dança	Lira
30	Luar de Lisboa	Associação	Recanto Fialho
31	Magestosa Lisboa	Associação	Cidade Operária
32	Marinhos de Portugal	Associação	Cohafuma
33	Mensageiro de Lisboa	Associação	Vila Palmeira
34	Navegantes de Portugal	Associação	Divinéia
35	Os Brasiluzos da Vila Maranhão	Grupo	Vila Maranhão
36	Origem e beleza de Portugal	Associação	Sacavem



37	Princesa de Lisboa	Grupo	S. Jose de Ribamar
38	Perola de Portugal	Associação	Vila Operária
39	Raízes de Portugal	Associação	Camboa
40	Renascer	Associação	S. José de Ribamar
41	Sedução de Portugal	Associação	Coheb Sacavem
42	Sedução de Lisboa	Associação	S. José de Ribamar
43	Sonho de Lisboa	Associação	B. de Fátima
44	Tradição de Portugal	Associação	Liberdade
45	Unidos de Portugal	Associação	S. Cristóvão
46	Um Sonho em Portugal	Associação	Cid. Operária
47	Aliança de Portugal	Associação	Alemanha
48	Amigos do Porto	Associação	Vila Maranhão
49	Brilho Ludovicence	Associação	Liberdade
50	Estrela Cadente de Lisboa	Associação	
51	Estrela de Portugal	Associação	Cid. Operária
52	Navegantes de Portugal	Associação	B. de Fátima
53	Raízes de Coimbra	Associação	S. J. de Ribamar
54	Navegantes de Lisboa	Associação	S. J. de Ribamar
55	Adolescentes de Portugal	Dança	Sá Viana
56	Alegria de Portugal	Clube de pais emães	Anil
57	Coroa de Lisboa	Dança	Coroadinho
58	Juventude de Portugal	Dança	Liberdade
59	Rainha de Portugal	Grupo	João de Deus
60	Reis de Portugal	Companhia de Danç	Vila Nova
61	Sr. de la Ravardiere	Grupo	Araçagy
62	Vitória de Portugal	Dança	Sá Viana
63	Grupo Coimbra	Associação	Vila Embratel
64	Anjo de Bragança	Dança	Anjo da Guarda
65	Aliança de Portugal	Dança	Vila Embratel
66	Majestade em Portugal	Dança	S. José de Ribamar
67	Nobre de Portugal	Dança	M. Castelo
68	Saudades de Lisboa	Dança	Vila Luizão



## Recomendação Paris

15 DE NOVEMBRO DE 1989

Recomendação sobre a salvaguarda da cultura tradicional e popular

Conferência Geral da UNESCO – 25ª Reunião

A Conferência Geral da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura, reunida em Paris entre os dias 17 de outubro e 16 de novembro de 1989, por ocasião de sua 25ª reunião,

Considerando que a cultura tradicional e popular forma parte do patrimônio universal da humanidade e que é um poderoso meio de aproximação entre os povos e grupos sociais existentes e de afirmação de sua identidade cultural,

Observando a importância social, econômica, cultural e política, de seu papel na história dos povos, assim como do lugar que ocupa na cultura contemporânea,

Destacando a natureza específica e a importância da cultura tradicional e popular como parte integrante do patrimônio da cultura viva,

Reconhecendo a extrema fragilidade de certas formas da cultura tradicional e popular e, particularmente, a de seus aspectos correspondentes à tradição oral, bem como o perigo de que estes aspectos se percam,

Destacando a necessidade de reconhecer a função da cultura tradicional e popular em todos os países, e o perigo que corre em face de outros múltiplos fatores,

Considerando que os governos deveriam desempenhar um papel decisivo na salvaguarda da cultura tradicional e popular e atuar o quanto antes,

Tendo decidido, na 24ª reunião, que a “salvaguarda do folclore” deveria ser objeto de recomendação aos Estados-membros, atendendo ao disposto no parágrafo 4 do artigo IV de sua Constituição,

Aprova a seguinte Recomendação, no dia 15 de novembro de 1989:

A Conferência Geral recomenda aos Estados-membros que apliquem as disposições que se seguem, relativas às salvaguarda da cultura tradicional e popular, adotando as medidas legislativas ou de outra índole que sejam, necessárias, de acordo com as práticas

constitucionais de casa Estado, para que entrem em vigor em seus respectivos territórios os princípios e medidas que se definem nesta recomendação.

A Conferência Geral recomenda aos Estados-membros que comuniquem a presente recomendação às autoridades, serviços ou órgãos que tenham competência para tratar dos problemas referentes à salvaguarda da cultura tradicional e popular, que também a tornem conhecida nas organizações ou instituições que se ocupam da cultura tradicional e popular e que fomentem o contato com as organizações internacionais apropriadas que se ocupam da salvaguarda desta.

A Conferência Geral recomenda que, nas datas e nas formas que a própria Conferência Geral determine, os Estados-membros submetam à Organização (UNESCO) informações sobre o curso que tenham dado a esta Recomendação.

#### **A. Definição da cultura tradicional e popular**

Atendendo à presente Recomendação:

A cultura tradicional e popular é o conjunto de criações que emanam de uma comunidade cultural fundadas a tradição, expressas por um grupo ou por indivíduos e que reconhecidamente respondem à expectativas da comunidade enquanto expressão de sua identidade cultural e social; as normas e os valores se transmitem oralmente, por imitação ou de maneiras. Suas formas compreendem, entre outras, a língua, a literatura, a música, a dança, os jogos, a mitologia, os rituais, os costumes, o artesanato, a arquitetura e outras áreas.

#### **B. Identificação da cultura tradicional e popular**

A cultura tradicional e popular enquanto Expressão cultural, deve ser salvaguarda pelo e para o grupo (familiar, profissional, nacional, regional, étnico etc.), cuja identidade exprime.

Para isso, os Estados-membros deveriam incrementar pesquisas adequadas em nível nacional, regional e internacional com a finalidade de:

- Elaborar um inventário nacional de instituições interessadas na cultura tradicional e popular, com vistas a incluí-las nos registros regionais e mundiais de instituições desta índole;
- Criar sistemas de identificação e registro (cópia, indexação, transcrição) ou melhorar os já existentes por meio de manuais, guias para recompilação, catálogos-modelo etc., em vista da necessidade de coordenar os sistemas de classificação utilizados pelas diversas instituições;
- Estimular a criação de uma tipologia normatizada da cultura tradicional e popular mediante a elaboração de: i) um esquema geral de classificação da cultura tradicional e

popular, para orientação em âmbito mundial; ii) um registro geral da cultura tradicional e popular; iii) classificações regionais da cultura tradicional e popular, especialmente mediante projetos piloto de caráter regional.

### **C. Conservação da cultura tradicional e popular**

A conservação se refere à documentação relativa às tradições vinculadas à cultura tradicional e popular, e seu objetivo, no caso da não utilização ou de evolução destas tradições, consiste em que os pesquisadores e os detentores da tradição possam dispor de dados que lhes permitem compreender o processo de modificação da tradição. Ainda que a cultura tradicional e popular viva, dado seu caráter evolutivo nem sempre permita uma proteção direta, a cultura que foi objeto de fixação deveria ser protegida com eficácia. Para isso conviria que os Estados-membros:

- Estabelecessem serviços nacionais de arquivos onde a cultura tradicional e popular, recompila, pudesse ser armazenada adequadamente e ficar disponível; estabelecessem um arquivo nacional central que pudesse prestar determinados serviços (indexação central, difusão de informação sobre materiais da cultura tradicional e popular e normas para o trabalho relativa a esta, incluída sua salvaguarda);
- Criassem museus ou seções de cultura tradicional e popular nos museus existentes onde esta possa ser exposta;
- Privilegiassem as formas de apresentar as culturas tradicionais e populares que realçam os testemunhos vivos ou passados destas culturas (localizações históricas, modos de vida, saberes materiais ou imateriais);
- Harmonizassem os métodos de cópia e arquivo;
- Proporcionassem a recompiladores, arquivistas, documentalistas e outros especialistas na conservação da cultura tradicional e popular, uma formação que abranja desde a conservação física até o trabalho analítico;
- Fornecessem meios para preparar cópias de segurança e de trabalho de todos os materiais da cultura tradicional e popular, e cópias para as instituições regionais, garantindo assim à comunidade cultural o acesso aos materiais recompilados.

### **D. Salvaguarda da cultura tradicional e popular**

A conservação se refere à proteção das tradições vinculadas à cultura tradicional e popular e de seus portadores, segundo o entendimento de que cada povo tem direitos sobre sua cultura e de que sua adesão a essa cultura pode perder o vigor sob a influência da cultura industrializada difundida pelos meios de comunicação de massa. Por isso é necessário adotar medidas para garantir o estado e o estado e o apoio econômico das tradições vinculadas à cultura tradicional e popular, tanto no interior das comunidades que as produzem quanto fora delas.

- a) elaborassem e introduzissem nos programas de ensino, tanto curriculares como extracurriculares, os estado da cultura tradicional e popular de maneira apropriada, destacando especialmente o respeito e esta do modo mais amplo possível, e considerando não apenas as culturas rurais ou das aldeias, mas também aquelas criadas nas zonas urbanas pelos grupos sociais, profissionais, institucionais etc., para fomentar assim melhor entendimento da diversidade cultural da cultura dominante;
- b) garantissem o direito de aceso das diversas comunidades à sua própria cultura tradicional e popular, apoiando também seu trabalho nas esferas da documentação, arquivos, pesquisa etc., assim como na prática das tradições;
- c) estabelecessem um conselho nacional da cultura tradicional e popular, formado sobre uma base interdisciplinar ou outro organismo coordenador semelhante, no qual os diversos grupos interessados estivessem representados;
- d) prestassem apoio moral e financeiro aos indivíduos e instituições que estudem, tornem público, fomentem ou possuam elementos da cultura tradicional e popular;
- e) fomentassem a investigação científica relativa à salvaguarda da cultura tradicional e popular.

### **E. Difusão da cultura tradicional e popular**

Deve-se sensibilizar a população para a importância da cultura tradicional e popular como elemento da identidade cultural. Para que se tome consciência do valor da cultura tradicional e popular e da necessidade de conserva-la, é essencial proceder a uma ampla difusão dos elementos que constituem esse patrimônio cultural. Numa difusão deste tipo, contudo, deve-se, evitar toda deformação, a fim de salvaguardar a integridade das tradições.

Para favorecer uma difusão adequada, conviria que os Estados-membros:

- fomentassem a organização de eventos nacionais, regionais e internacionais, como feiras, festivais, filmes, exposições, seminários, colóquios, oficinas, cursos de

formação, congressos etc., e apoiassem a difusão e publicação de seus materiais, documentos e outros resultados;

- estimulassem maior difusão de matérias sobre a cultura tradicional e popular na imprensa, no mercado editorial, na televisão, no rádio e em outros meios de comunicação de massa nacionais e regionais, por exemplo, através de subvenções, da criação de empregos para especialistas da cultura tradicional e popular nestes setores, do arquivamento correto das informações sobre a cultura tradicional e popular reproduzidas nos meios de comunicação de massa e da criação de departamentos de cultura tradicional e popular nestes organismos;
- estimulassem as regiões, municípios, associações e demais grupos que se ocupam da cultura tradicional e popular e criarem empregos de horário integral para especialistas em cultura tradicional e popular que se encarreguem de fomentar e coordenar as atividades voltadas para este tema na região;
- apoiassem os serviços existentes e criassem outros para a produção de materiais educativos (como filmes de vídeo baseados em trabalhos práticos recentes), e estimulassem seu uso nas escolas, os museus de cultura tradicional e popular e nos festivais e exposições de cultura tradicional e popular, nacionais e internacionais;
- facilitassem o acesso a informações adequadas sobre a cultura tradicional e popular por meio dos centros de documentação, bibliotecas, museus e arquivos, assim como de boletins e publicações periódicas especializadas na matéria;
- facilitassem a realização de reuniões e intercâmbios entre particulares, grupos e instituições interessados na cultura tradicional e popular, tanto em nível nacional quanto internacional, levando em consideração os acordos culturais bilaterais;
- estimulassem a comunidade científica internacional a adotar um código de ética apropriado à relação com as culturas tradicionais e o respeito que lhes é devido.

#### **F. Proteção da cultura tradicional e popular**

A cultura tradicional e popular, na medida em que se traduz em manifestações da criatividade intelectual ou coletiva, merece proteção análoga à que se outorga às outras produções intelectuais. Uma proteção deste tipo é indispensável para desenvolver, manter e difundir em larga escala este patrimônio, tanto no país como no exterior, sem atentar contra interesses legítimos.

Além dos aspectos de “propriedade intelectual” e da “proteção das expressões do folclore”, existem várias categorias de direitos que já estão protegidas, e que deveriam

continuar protegidas no futuro nos centros de documentação e nos serviços de arquivo dedicados à cultura tradicional e popular. Para isso conviria que os Estados-membros:

- a) No que diz respeito aos aspectos de propriedade intelectual, chamassem a atenção das autoridades competentes para os importantes trabalhos da UNESCO e da OMPI sobre a propriedade intelectual, reconhecendo, ao mesmo tempo, que estes trabalhos se referem unicamente a um dos aspectos da proteção da cultura tradicional e popular e que é urgente adotar medidas específicas para sua salvaguarda;
- b) No que se refere aos demais direitos envolvidos: se refere aos demais direitos envolvidos:
  - I. protegessem os informantes na sua qualidade de portadores da tradição (proteção da vida privada e do caráter confidencial da informação);
  - II. protegessem os interesses dos compiladores, cuidando para que as informações levantadas sejam conservadas em arquivos, em bom estado e de modo reacional;
  - III. adotassem as medidas necessárias para proteger as informações coletadas contra seu uso abusivo, intencional ou qualquer outro;
  - IV. atribuíssem aos serviços de arquivo a responsabilidade de cuidar da utilização das informações recolhidas.

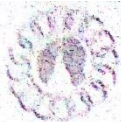
### **G. Cooperação internacional**

Levando em conta a necessidade de intensificar a cooperação e os intercâmbios culturais, entre outras modalidades, mediante a utilização conjunta dos recursos humanos e materiais, para realizar programas de desenvolvimento da cultura tradicional e popular dirigidos à sua revitalização, e para os trabalhos de pesquisa realizados por especialistas, conviria que os Estados-membros:

- a) cooperassem com as associações, instituições e organizações internacionais e regionais que se ocupam da cultura tradicional e popular;
- b) cooperassem nas esferas do conhecimento, da difusão e da proteção da cultura tradicional e popular especialmente mediante:
  - I. intercâmbio de informações de todo tipo e de publicações científicas e técnicas, formação de especialistas, concessão de bolsas de viagem e envio de pessoal científico e técnico e de informações,
  - II. formação de especialistas, concessão de bolsas de viagem e envio de pessoal científico e técnico e de informações,

- III. promoção de projetos bilaterais ou multilaterais na esfera da documentação relativa à cultura tradicional e popular e a atualização dos métodos e técnicas de pesquisa moderna,
- c) cooperassem estreitamente com vistas a assegurar, no plano internacional, a todos os que têm esse direito (comunidades ou pessoas físicas ou morais), o gozo dos direitos pecuniários morais e os denominados conexos derivados da investigação, da criação, da composição, da interpretação, da gravação e/ou da difusão da cultura tradicional e popular;
  - d) garantissem o direito de cada Estado-membro de obter que os outros Estados-membros lhe facilitassem cópias dos trabalhos de pesquisa, documentos, vídeos, filmes ou outros, realizados dentro do seu território;
  - e) se abstivessem de todo ato destinado a deteriorar os materiais da cultura tradicional e popular, diminuir seu valor ou impedir sua difusão e utilização, estejam estes materiais em seu país de origem ou no território de outros Estados;
  - f) adotassem as medidas necessárias para salvaguardar a cultura tradicional e popular contra todos os riscos humanos ou naturais aos quais está exposta, compreendidos os decorrentes de conflitos armados ocupação de territórios ou qualquer desordem pública de outra natureza.





## **2. Caracterização Etnográfica da Região (representada pelo Grupo)**

- 2.1.** Definir com precisão a região representada nos seguintes contextos:
  - 2.1.1.** Geográficos.
  - 2.1.2.** Sociais (ex: influência das migrações e classes sociais).
  - 2.1.3.** Económicos.
  - 2.1.4.** Religiosos.
  - 2.1.5.** Outros.
  - 2.1.6.** Eventos históricos relevantes.
- 2.2.** Caracterizar os limites temporais da representação (ano de referência) e o seu **fundamento**. Para este efeito, ter em conta a totalidade dos aspectos e do património (material ou imaterial) que faz parte da etnografia da região.
- 2.3.** Identificar as principais influências externas recebidas até ao(s) ano(s) de referência atrás identificado(s).

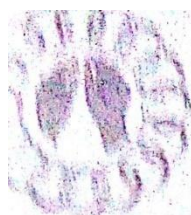
## **3. Recolhas**

Para este efeito, ter em conta a totalidade dos aspectos e do património (material ou imaterial) que faz parte da etnografia da região.

- 3.1-** Trajos, calçado e adornos.
- 3.2-** Música e canto (gravação ou pauta).
- 3.3-** Danças.
- 3.4-** Brincadeiras e jogos.
- 3.5-** Instrumentos musicais.
- 3.6-** Mesinhas, rezas e benzeduras.
- 3.7-** Literatura (popular de tradição oral) (adivinhas, provérbios ou ditos, lengalengas ou trava-línguas, pregões, pulhas, azurrar, serrar a velha, etc.).
- 3.8-** Artefactos domésticos e rurais.
- 3.9-** Alimentação tradicional.
- 3.10-** Rituais religiosos e de relação (familiar ou vizinhança).
- 3.11-** Outro património (arquitectónico, paisagístico, alcunhas, toponímia tradicional local, etc....)

*Plano Anual de Melhoria*

<b>ARTES ESPECTÁCULO</b> - Temas etnográficos - Técnicas encenação - Cenografia - Multimédia .		
<b>Domínio</b> <b>ACTIVIDADES</b> - Organização festivais - Organiz. eventos etnográf. - Organização encontros - Representações em festiv. - Outras iniciativas .	<b>Ações de Melhoria Propostas</b>	<b>Comentários pela CTR</b>
<b>ORGANIZAÇÃO</b> - Instalações - Ambiente inter-pessoal - Composição Direcção - Responsável Técnico - Motivação elementos - Nº de elementos - Relação entidades locais .		
<b>FORMAÇÃO</b> - Acções internas - Acções externas - Participação em colóquios .		
<b>OUTROS ASPECTOS RELEVANTES</b>  Dossier técnico		
<b>ACÇÕES DE VALIDAÇÃO E CONTROLO</b>		
Resumo do Acompanhamento Anual do Conselho Técnico		
Data:	O Coordenador:	
Despacho de Conselho Técnico Nacional		
Data:	O Coordenador de Zona:	



## Federação do Folclore Português

### Guia Auxiliar para PLANO ANUAL DE MELHORIA

ANO \_\_\_\_\_

GRUPO DE FOLCLORE \_\_\_\_\_

Região CTR \_\_\_\_\_

Domínios	Ações de Melhoria Propostas	Comentários pelo CTR (?)
<b>TRAJOS E FIGURAS</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Confecção masculina</li> <li>- Confecção feminina</li> <li>- Confecção criança</li> <li>- Adornos</li> <li>- Calçado</li> <li>- Lenços</li> <li>- Chapéus</li> <li>- Adereços</li> <li>- Símbolos</li> </ul>		
<b>RECOLHAS</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Documentos (arquivo)</li> <li>- Gravações (digitalização)</li> <li>- Confirmação/autenticação</li> <li>- Investigação histórica local</li> <li>- Recolha de peças originais</li> <li>- Conservação peças</li> </ul>		
<b>DANÇAS</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Coreografias</li> <li>- Alegria dos Intervententes</li> <li>- Relac. masculina-feminina</li> <li>- Ritmo e andamento</li> <li>- Técnica da dança</li> </ul>		
<b>MÚSICA E CANTO</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Recuper. canto tradicional</li> <li>- Instrumentos musicais</li> <li>- Tocadores</li> <li>- Ritmos</li> <li>- Harmonias</li> <li>- Solistas e coro</li> <li>- Letras e quadras</li> <li>- Harmonias do canto</li> </ul>		

**SISTEMATIZAÇÃO DA  
DANÇA TRADICIONAL PORTUGUESA  
CLASSIFICAÇÃO DAS VARIÁVEIS COREOGRÁFICAS  
ESPAÇO, RITMO E GESTOS TÉCNICOS**

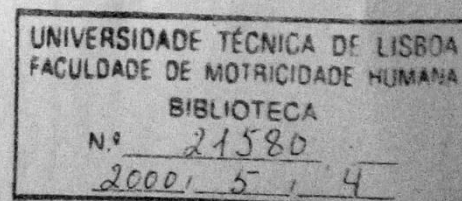
*Dissertação apresentada com vista à obtenção  
do grau de Doutor em Motricidade Humana  
na especialidade de Dança*

**Orientador:**

Professora Doutora Ana Paula de Paiva Barata de Almeida Batalha

**Júri:**

Presidente: Reitor da Universidade Técnica de Lisboa  
Vogais: Professora Doutora Maria da Graça Ribeiro de Sousa Guedes  
Professora Doutora Salwa El – Shawan Castelo – Branco  
Professora Doutora Ana Paula de Paiva Barata de Almeida Batalha  
Professora Doutora Elisabete Alexandra Pinheiro Monteiro Robalo  
Professor Doutor Daniel Tércio Ramos Guimarães



*Tese D  
252*

universidade técnica de lisboa  
FACULDADE DE MOTRICIDADE HUMANA  
2000

**Posição dos dançarinos** - em roda, para o exterior e /ou interior da roda, em coluna, fila, quadrilha (simples e de pares), em coluna mista, fila mista e diagonal.

**Relação social** - com o par, sozinho, com o par contrário, com um novo par, só dançarinas, só dançarinos.

A reflexão incide sobre o colectivo / grupo e o centro da roda, sempre que o movimento acontece em círculo / roda. Incide sobre o grupo e o público, sempre que o movimento acontece numa outra formação que não o círculo (fila, quadrilha ou coluna).

- **Relações do corpo com os deslocamentos.** As categorias integradoras da nossa grelha classificativa são concretamente:

**Direcções** - frente, trás, lado direito, lado esquerdo, diagonal direita frente, diagonal direita trás, diagonal esquerda frente e diagonal esquerda trás.

**Progressões** - lugar próximo, avançar, recuar, sentido directo e sentido inverso.

**Trajectórias** - rectilínea, curvilínea, ondulante e em zig zag.

4.1.2. Construção da Grelha Referencial Classificativa da variável Espaço

Consequente da ambiguidade terminológica existente, decidimos apostar na elaboração de um léxico específico - nomenclatura - capaz de teorizar a realidade espacial tradicional, correndo todos os riscos que um trabalho pioneiro acarreta. Acreditamos ser um trabalho inevitavelmente incompleto pela diversidade espacial existente, mas bastante pertinente e mesmo auzar, quanto aos principais pontos de referência para os quais a dimensão espacial da Dança Tradicional Portuguesa nos remete. Este ensaio de sistematização terminológica tem por base não só o escasso apoio bibliográfico existente (De Mello, *id* e 1962; Mochidade Portuguesa Feminina, *id*; Ribas, 1984; Mota Leite, 1986; Batalha, 1988/1991; Ferreira, 1994 e Figueiredo, 1995), como a nossa experiência profissional na área da Dança Tradicional, na atribuição de conceitos identificativos. Finalmente tem ainda o apoio de peritos em análise do movimento, na definição dessas mesmas conceções. Neste sentido, passamos a apresentar os principais conceitos / categorias que constituem, em nosso entender, os elementos fundamentais da análise espacial da Dança Tradicional Portuguesa e

**Relação Social Espacial**

com o par, com o par contrário, com um novo par, sozinho, só dançarinas, só dançarinos, combinação entre elas

outras - toda e qualquer relação social espacial que não se enquadre nas já definidas

**Direcção**

frente, trás, esquerda, direita, diagonais: frente direita, frente esquerda, trás direita, trás esquerda, combinações entre elas

Direcções compostas: todas as anteriores com ou sem rotação, 1/4 ou 1/2 volta do corpo

outras - toda e qualquer direcção espacial que não se enquadre nas já definidas

**Progressão**

lugar próximo (sem progresso), sentido inverso, sentido directo, avançar, recuar, combinações entre elas

outras - toda e qualquer progressão espacial que não se enquadre nas já definidas

**Trajectória**

sem trajectória, rectilínea, curvilínea, ondulante, quebrada, zig-zag, combinações entre elas

outras - toda e qualquer trajectória espacial que não se enquadre nas já definidas

4.2. Variável Gestos Técnicos

Por Gestos Técnicos entendemos o conjunto de acções motoras que por si só ou em combinação com outras, caracterizam a dimensão de execução técnica, operacional da Dança Tradicional Portuguesa, conferindo-lhe significado.

O gesto dançado exterioriza-se num contínuum de movimentos porque contém e prepara o gesto seguinte e, os dois, são conteúdo do movimento que os precede e do que lhes seguirá. Caracteriza-se pela produção de formas espaço-temporais, consequência das relações do indivíduo com o meio envolvente e assume fins artísticos - motricidade morfocinética - (Serre, 1984). Aliás, nos movimentos morfocinéticos a forma constitui o fim e o meio da imitação - nível profundo da consciência - (Piaget, 1974) sendo o corpo o veículo do movimento.

que caracterizam a grelha referencial e classificativa da variável Espaço da pesquisa em curso.

Quadro 10 - Variável, ESPAÇO: Categorias Específicas da Dança Tradicional Portuguesa

Formação Espacial		
Tipo de Formação	Variante	Colocação Espacial em relação ao Par - e ao Centro ou Público
RODA	Simples	facial, contra-facial, lateral, contra-lateral, em carreira, circunferência, exoárbitra, semi-facial, semi-lateral, combinações entre elas
	Dupla	
	Mista	
FILA	Simples	
	De Pares	
	Mista	facial, contra-facial, lateral, contra-lateral, semi-facial, semi-lateral, combinações entre elas
	de Pares	
COLUNA	Simples	
	De Pares	
	Mista	facial, contra-facial, lateral, contra-lateral, em cruz, em quadrado, em "T"
QUADRILHA	Simples	facial, contra-facial, lateral, contra-lateral, em cruz, em quadrado, em "T"
	De Pares	
DIAGONAL	De Pares	facial, contra-facial, lateral, contra-lateral, em rotação sentido ou não e por
OUTRAS		toda e qualquer formação espacial que seja tipicamente portuguesa e que não se enquadre nas anteriormente definidas

Sentido Espacial dos Dançarinos	
Orientação em relação à Roda	Orientação em relação ao Público
directa, inversa, facial ao centro, contra-facial ao centro, combinação entre elas	facial, contra-facial, esquerda, direita, combinações entre elas
outras - toda e qualquer orientação espacial que não se enquadre nas já definidas	

Posição Espacial dos Dançarinos	
roda, interior da roda, exterior da roda, fila (simples, mista, de pares), carreira (lateral, semi-de pares), quadrilha (simples, de pares), diagonal	
outras - toda e qualquer posição espacial que não se enquadre nas já definidas	

A função motora do gesto, a estreita relação corpo-movimento, tem constituído motivo de reflexão, por parte de diversos autores, na análise do movimento expressivo. Wallon (1968) confere à tonicidade um significado humano através da tensão necessária à execução das contrações musculares e da aquisição de atitudes e posturas (primeiras formas de expressão na criança). Também Baffalio-Delcroix e Orsaud-Flamand (1984) defendem a função tónica do movimento expressivo (caracterizado pelos factores: maturação biológica, maturação psicológica e meio sócio-cultural), através da qual se desenvolve a expressividade corporal.

A Dança Tradicional ao ser expressiva assume uma dimensão morfocinética, afirmada na vertente espacial e temporal (ritmo / estrutura rítmica). Esta expressividade confere ao movimento dançado a premente ligação com o ritmo (integra-se no sujeito e suporta toda a sua acção), factor temporal na aprendizagem das praxias e na interiorização da estrutura rítmica - ER - (Le Boulch, 1969, 1971). A relação entre os gestos técnicos e a ER subjacente à sua execução é pois permanente e insubstituível. Aliás a ER torna-se híbrida se não estiver associada ao movimento que a exterioriza. Ela confere beleza, harmonia e unidade ao desempenho motor e revela-se, operacionaliza-se, através desse mesmo desempenho, daí que cada passo tradicional seja caracterizado por uma ER específica, estrutura essa possível de integrar diferentes passos.

4.2.1. Caracterização do Movimento

Tal como o Espaço, também o movimento constitui motivo de preocupação e interesse, sendo diversificados os estudos sobre análise do movimento e tentativa da sua classificação. Além dos já mencionados, durante a revisão bibliográfica, todos eles específicos à área da dança, outros existem de carácter mais global, abrangentes do movimento em geral. Assim:

Lauze (1623) in Dufour (1988) define duns grandes categorias do movimento: vocabulário não específico (andar, correr, parar,...), actualmente designados de movimentos básicos e vocabulário específico, que no caso da DT inclui os diferentes passos executados pelos membros inferiores, passo de malhão, vira, escovinha, sapateado, etc..

Barrat (1968) defende como categorias principais: movimentos locomotores fundamentais (padrões rítmicos contínuos - andar, correr e saltar - e padrões rítmicos descontinuos -

Malhão Roubado<sup>48</sup>

**MALHÃO ROUBADO**

TODOS      **Ó e ó ai,**  
MULHER      *boa noite lhes vou dar,  
boa noite meus senhores,  
boa noite lhes vou dar.*

TODOS      **Ó e ó ai,**  
MULHER      *boa noite lhes vou dar,  
é a obrigação que tenho,  
aonde quer que eu chegar.*

TOCATA

TODOS      **Ó e ó ai,**  
HOMEM      *olha que mulher valente,  
escutem bem meus senhores,  
olha que mulher valente.*

TODOS      **Ó e ó ai,**  
HOMEM      *Olha que mulher valente,  
Vai-me dar uma lição,  
No meio de tanta gente.*

TOCATA

TODOS      **Ó e ó ai,**  
MULHER      *espera e já vais ver,  
acredita ó cantador,  
espera e já vais ver.*

Malhão Trocado<sup>49</sup>

<sup>47</sup> As letras de músicas apresentadas foram retiradas de Labandeiro (2007), pg 112, 113.

<sup>48</sup> Labandeiro (2007,p.133)

<sup>49</sup> Labandeiro (2007, p.131)

## TOCATA

HOMEM *Acabamos de chegar(e),  
boa noite meus senhores,  
acabamos de chegar(e).*

## TOCATA

*Acabamos de chegar(e),  
é a nossa obrigação,  
a todos cumprimentar(e).*

## TOCATA

MULHER *Agora que aqui cheguei,  
agora que aqui cheguei,  
eu aqui estou a chegar(e).*

## TOCATA

*Eu aqui estou a chegar(e),  
se eu sou cantadeira,  
estou aqui para cantar(e).*

## TOCATA

HOMEM e *O Malhão(e) vai terminar(e),  
MULHER *boa noite meus senhores,  
o Malhão(e) vai terminar(e).**

**VIRA GERAL****TOCATA**

MULHERES

*Terreiro de Santa Marta,  
hei-de mandar-te varrer,*

TODOS

*terreiro de Santa Marta,  
hei-de mandar-te varrer.*

MULHERES

*C'uma vassoura de prata,  
que d'ouro não pode ser,*

TODOS

*que d'ouro não pode ser,  
ó ai ó lari ló-léla.***TOCATA**

MULHERES

*Eu passei à tua porta,  
pedi água não ma deste,*

TODOS

*eu passei à tua porta,  
pedi água não ma deste.*

MULHERES

*Quando tu passares à minha,  
farei o que me fizeste,*

TODOS

*farei o que me fizeste,  
ó ai ó lari ló-léla.***TOCATA**

MULHERES

*Igreja de Santa Marta,  
feita de pedra morena,*

TODOS

*Igreja de Santa Marta,  
feita de pedra morena.*