



afeto

GRUPO DE PESQUISA
EM ETNOCENOLOGIA (UNB)

ETNOCENOLOGIA

saberes de vida, fazeres de cenas

Cícero Félix e Graça Veloso

(organização)



UnB

ETNOCENOLOGIA
saberes de vida, fazeres de cenas

Universidade de Brasília - UnB
Instituto de Artes - IdA
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - PPGCEN
Afeto - Grupo de Pesquisa em Etnocenologia.



ETNOCENOLOGIA

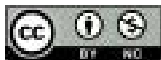
saberes de vida, fazeres de cenas

Cícero Félix e Graça Veloso

(organização)



Brasília, 2023



A responsabilidade pelos direitos autorais de textos e imagens dessa obra é dos autores.

Informações

Universidade de Brasília - UnB
Instituto de Artes - IdA
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - PPGCEN
Afeto - Grupo de Pesquisa em Etnocologia.
Campus Universitário Darcy Ribeiro
Brasília (DF), Brasil.

Capa e diagramação

Cícero Félix

Revisão

Os autores

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade de Brasília - BCE/UNB)

```
E84      Etnocologia [recurso eletrônico] : saberes de
vida, fazeres de cenas / Cícero Félix e Graça
Veloso (organização). - Brasília : Universidade
de Brasília, Programa de Pós-Graduação em Artes
Cênicas, 2024.
175 p. : il.

Inclui bibliografia.
Modo de acesso: World Wide Web:
<https://livros.unb.br/index.php/portal/catalog/ca
tegory/ida>.
ISBN 978-65-88507-08-7.

1. Artes cênicas - Aspectos antropológicos. I.
Félix, Cícero (org.). II. Veloso, Graça (org.).

CDU 792:39
```

Heloiza Faustino dos Santos - CRB 1/1913

Sumário

APRESENTAÇÃO Etnocologia: saberes de vida, fazeres de cena, **11**

Saberes

Porque Cultura e por que não Popular? Léxicos, políticas e espaços, **Adailson Costa dos Santos, 20**

Etnocologia: em demanda de uma epistemologia de permanência e manutenção do radical Etno, **Graça Veloso, 38**

Corporalidad, corporeidad, corpospfera, **Paul San Martín, 50**

Fazeres

O lugar da reza no Altar do Menino Deus e na Folia de Nossa Senhora do Livramento, **Cícero Félix de Sousa, 62**

Processo de criação na Etnocologia: experiência, teatro e branquitude, **Diego Pereira Borges, 84**

Uma vivência estética e afetiva com menores em cumprimento de medidas de liberdade assistida - UAMA do Paranoá (DF), **João Timótheo Maciel Porto, 102**

Educação e Etnocologia: horizontes tangentes que podem ser visibilizados. Possíveis? **Joselito Eduardo Matos Sampaio, 116**

Espectáculo Ninho: a mulher-pássaro e sua trajetividade etnocológica para criação em dança, **Liubliana Silva Moreira Siqueira e Graça Veloso, 140**

Tombo do maguio: trajetos de corpo e criação cênica a partir do cavalo marinho pernambucano, **Tainá Dias de Moraes Barreto, 156**



APRESENTAÇÃO

Etnocenologia: saberes de vida, fazeres de cena

TODA VIDA É SINGULAR. Todas as cenas são plurais. A singularidade da vida faz com que todas as cenas sejam plurais nos seus afetos e nas suas percepções. Assim é a Etnocenologia, uma proposição para o estudo das artes do corpo e do espetáculo. Pela capacidade que suas práticas têm de revolucionar vidas, é recorrente a frase “a Etnocenologia é uma disciplina maravilhosa”. Eu, porém, complementarmente: a Etnocenologia é maravilhosa e, como qualquer outra proposição acadêmica, é uma disciplina muito perigosa. E, as razões para as duas afirmações, por mais paradoxal que possam parecer, são as mesmas. Como uma abordagem metodológica que se propõe a nos levar ao reconhecimento da alteridade como guia ético para nossos saberes e fazeres, está exatamente aí uma de suas maiores armadilhas. Ao colocar o Outro como referência para as interações sociais, tanto éticas, quanto étnicas e estéticas, se sobressai, para os menos avisados, uma prática insistentemente traiçoeira, que nos faz correr o risco de não fazer uma pergunta crucial: de que Outridade estamos mesmo falando?

Ao observar a escolha dos recortes de estudos de pessoas que se definem como filiados ao colégio desta Etnociência, no campo das produções estéticas da pluralidade cultural humana, o que direciona inclusive o próprio radical Etno da disciplina, via de regra nos deparamos com uma grande contradição. A Etno-

cenologia acaba por justificar as maiores críticas que recebe: de um sem-número de artigos acadêmicos, teses e dissertações encontráveis tendo como palavra-chave Etnocenologia, a quase totalidade está nos espaços preferenciais de pesquisa das pessoas brancas, sobre os grupos étnicos não brancos. Falamos e pesquisamos sobre tudo: espetáculos cênicos, ritos espetaculares e a vida cotidiana, porém sempre sobre o mesmo. Encontramos teses, dissertações e artigos sobre as práticas sagracionais negras, afro-brasileiras e pindorâmicas, às dezenas, centenas. Entretanto, se procurarmos um estudo que seja sobre práticas cênicas que evidenciem as branquitudes de nosso meio, teremos uma dificuldade quase intransponível de encontrar. E de onde vem essa crucial contradição?

A noção de “Outro”, sabemos, foi uma invenção branca, europeia, para justificar as ações colonizadoras e escravagistas adotadas nas invasões dos territórios que viriam a ser denominados de Américas, e de África. Só para lembrar, todo o chamado Novo Mundo foi colonizado por países europeus. E em Áfricas, apesar de controvérsias sobre se a Libéria foi ou não colônia, é unânime o reconhecimento de que a Etiópia em nenhum momento de sua história se permitiu ser dominada por outra potência. Sempre resistiu, tendo inclusive vencido a maior tentativa de dominação, quando derrotou as tropas italianas na Batalha de Adwa, em 1896.

E está exatamente neste ponto, as noções de “Outro”, a maior crítica a que somos expostos: que “Outro” é este que nos leva para o viés de nossas pesquisas nos conduzindo à ideia de que todas as racializações são sempre em mão única. Racializado é sempre o mesmo: o não-branco. A Branquitude e suas práticas, sejam elas da vida cotidiana, de sagração ou de estética, raramente, ou nunca, são colocadas como recorte de pesquisa. Mas o que tem esta afirmação com o “perigo” citado anteriormente? Ora, como toda ética colonialista, ao se perceber como detentora de um princípio contra colonial, as pessoas que praticam a disciplina deixam de fazer a necessária e permanente autocrítica. O fato de se sentirem localizadas num mundo idealizado de saberes e fazeres de reconhecimento da presença do “Outro” como guia ético para suas percepções de mundo, faz com que essas pessoas não se apercebam das armadilhas da colonialidade e, ao não se verem também como sujeitos a serem investigados. E, como consequência, sempre se voltam para pesquisas e estudos sobre aquela “Outridade” eleita como “objeto de pesquisa”.

A Etnocenologia, principalmente nos territórios baianos e ceratenses, da Universidade Federal da Bahia (UFBA), e da Universidade de Brasília (UnB), e seus diversos grupos de pesquisa, desde seu III Encontro Nacional, realizado em 2021, passa por profundas transformações em suas proposições primeiras. Como reflexo desses questionamentos, aparecem diversas novas proposições para esta Etnociência das artes do corpo e do espetáculo, destacando-se, principalmente a urgência em reconhecer que a Branquitude nunca é racializada.

Esta é uma das questões centrais que conduzem as reflexões do Afeto, Grupo de Pesquisa em Etnocenologia da UnB, fundado em 2018 sob a liderança do professor doutor Jorge das Graças Veloso. O Afeto se consolida como por três ações distintas no universo da Etnocenologia cerratense, além de seus encontros periódicos para conduzir as pesquisas de seus componentes. Propõe-se a ser um espaço de criação artística, pela atuação do Coletivo Nonô, de organização de eventos, inclusive em parcerias com outros grupos, e, como no caso deste primeiro livro coletivo, espaço para publicações acadêmicas.

Questões como as citadas anteriormente, além de outras que também seguem na direção contrária ao etnocentrismo, aparecem nos diversos artigos deste primeiro eBook do grupo. Organizado em dois blocos, **Saberes e Fazeres**, o conteúdo discute a necessidade de atualização epistemológica e as experiências etnocenológicas com os saberes das artes da cena e do espetáculo, sociais e culturais, singulares e tradicionais.

O primeiro artigo do **Saberes**, *Porque Cultura e por que não Popular? Léxicos, políticas e espaços*, é assinado por Adailson Costa dos Santos. Nesse artigo, ele se debruça sobre a historiografia do conceito de “cultura popular” e as contribuições da Etnocenologia para as pesquisas, sobretudo no que diz respeito à alteridade, fundamento imprescindível para uma relação ética entre o pesquisador e o assunto, pessoa ou grupo pesquisado.

Em *Etnocenologia: em demanda de uma epistemologia de permanência e manutenção do radical Etno*, Graça Veloso fala do atual estágio da Etnocenologia, reflete sobre a possibilidade “de as pesquisas sobre a cena assumirem a realidade de que todas as relações humanas são, sim, racializadas” e defende o combate a qualquer etnocentrismo. Etno, na sua percepção, se refere aos aspectos singulares das espetacularidades da espécie humana.

Como não existem iguais, também não existem diferentes, senão singularidades.

No único artigo em língua estrangeira, *Corporalidad, corporeidade, corposfera*, Paul San Martín analisa a noção de corpo a partir da teatralidade e da tensão entre o corporal e a corporeidade. Enquanto o primeiro termo limita o corpo à estreiteza, o segundo dilata o lugar do corpo, “amplía los límites hacia lo textual, hacia lo gestual, definido como corposfera o lenguaje que se actualiza mediante el cuerpo”.

O bloco **Fazer**es é aberto com o artigo *O lugar da reza no Altar do Menino Deus e na Folia de Nossa Senhora do Livramento*, um recorte da tese em andamento de Cícero Félix. A partir de uma linguagem que beira o poético, o autor passeia pela cosmopercepção de duas manifestações sagracionais da cena contemporânea que sacodem a dormência do cotidiano do Jataí, comunidade rural de Canápolis (BA), para celebrar o sagrado e o estar juntos em festa.

Em *Processo de criação na Etnocologia: experiência, teatro e branquitude*, Diego Pereira Borges analisa alguns aspectos da cena da peça *Migraaantes*, de Matéi Visniec, sob a percepção da etnocológica e propõe um debate sobre branquitude e desigualdades raciais na produção teatral.

No artigo *Uma vivência estética e afetiva com menores em cumprimento de medidas de liberdade assistida - UAMA do Paranoá (DF)*, João Timótheo Maciel Porto relata sua experiência na realização de oficinas para jovens que cumprem medidas de liberdade assistida na UAMA Paranoá (DF). Durante os trabalhos, os fundamentos etnocológicos ajudaram a oferecer aos adolescentes a possibilidade de um olhar mais atento sobre sua própria realidade social e cultural.

Joselito Eduardo Matos Sampaio, em *Educação e Etnocologia: horizontes tangentes que podem ser visibilizados. Possíveis?*, propõe modelos pedagógicos descentralizados e cartográficos “que não se alinham à estética arquitetônica e pedagógica dispostas pela Base Nacional Comum Curricular”.

O artigo *Espetáculo Ninho: a mulher-pássaro e sua trajetividade etnocológica para criação em dança* é um recorte da pesquisa em andamento do doutorado de Liubliana Silva Moreira Siqueira. Trata da criação em dança contemporânea e da pesquisa, “um rito de encontro, passagem, memória e história de mulheres-

-pássaro em culturas indígenas, quilombolas e ribeirinhas para a composição do espetáculo solo *Ninho*”.

Em *Tombo do maguio: trajetos de corpo e criação cênica a partir do cavalo marinho pernambucano*, Tainá Dias de Moraes Barreto compartilha os trajetos de uma investigação artística e acadêmica sobre a manifestação tradicional que acontece na Zona da Mata Norte do estado de Pernambuco, e é realizada por homens ligados ao corte da cana-de-açúcar.

Esses nove textos aqui apresentados refletem um pouco das transformações pelas quais a Etnocologia vem passando, desde sua fundação em 1995. Se, é da natureza dessa disciplina se insurgir contra o etnocentrismo, é de sua natureza também refletir continuamente sobre suas práticas e seu lugar na pesquisa.

Cícero Félix e Graça Veloso



saberes



Porque Cultura e por que não Popular? Léxicos, políticas e espaços

Adailson Costa dos Santos¹

Resumo

O presente trabalho tem por objetivo apresentar diálogos teóricos desenvolvidos durante a pesquisa de doutoramento em Artes Cênicas na Universidade de Brasília (UnB) sob orientação do Prof. Dr. Graça Veloso. Neste trabalho são apresentadas discussões teóricas acerca dos termos cultura e cultura popular, desde sua origem, processos de desenvolvimento e modificações. As discussões aqui realizadas são desenvolvidas também junto ao grupo de pesquisa Afeto, também da UnB. Com base em autores como Peter Burke (1989), Graça Veloso (2018; 2011), Petrônio Domingues (2011) debruço-me sobre a historiografia do conceito de cultura popular e quais as contribuições que a Etnocologia tem para este campo de estudos.

Palavras-chave: Etnocologia, cultura, cultura popular, léxicos, Aldeia TabokaGrande.

¹ Adailson Costa é Bixa, Preta, Gorda, Professor, Pesquisador, Diretor e Ator. Paraibano, possui Licenciatura e Bacharelado em Teatro pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). É mestre em Performances Culturais pela Universidade Federal de Goiás (UFG) e, atualmente, é doutorando em Artes Cênicas na UnB. Desde 2017 atua como professor da Licenciatura em Teatro e na Pós-Graduação Lato Sensu em Arte Educação no Campus Gurupi do Instituto Federal do Tocantins (IFTO) e, foi coordenador da referida pós-graduação entre 2019 e 2022. É membro do grupo de pesquisa Afeto - Grupo de Pesquisa em Etnocologia da UnB, sob orientação do professor Graça Veloso e, desde novembro de 2021, atua como segundo pesquisador coordenando a linha de pesquisa Afrocnologias.

O PRESENTE TRABALHO É PARTE da tese de doutoramento em desenvolvimento no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília sob a orientação do Prof. Dr. Graça Veloso. A referida tese tem como objetivo estudar a Aldeia TabokaGrande, ponto de cultura existente em Taquaruçu, distrito de Palmas, capital do Tocantins. A proposta do trabalho de doutoramento parte do princípio de que a Aldeia e as manifestações cênicas e culturais dela são uma tradição inventada. O intuito é apontar que esta tradição foi inventada a partir da necessidade de pertencimento de seus criadores, a saber, Wertemberg Nunes e sua família. Neste artigo apresento parte da discussão conceitual sobre a forma como essas manifestações serão denominadas na pesquisa. Partindo da pergunta "Porque cultura e porque não popular?" são desenvolvidas discussões sobre o desenvolvimento das ideias de cultura e cultura popular e encerro com as contribuições que a Etnocologia traz para o campo e como eles são desenvolvidos dentro desta pesquisa.

Desde que comecei a produção no doutorado eu venho entrando em discussões deveras complexas sobre assuntos do cotidiano. Uma das últimas e longas foi a respeito de uma disciplina em uma grade curricular. Meu questionamento foi o seguinte: em um curso de Teatro que possui na sua grade componentes curriculares de Antropologia Cultural, Educação, Sociedade e Cultura e Estética da Arte, qual a necessidade de uma disciplina chamada Arte e Cultura Popular? Qual a necessidade de que uma disciplina traga como recorte a cultura popular a colocando em parceria com a noção de arte se já deveria ter sido abordado esta temática nas demais disciplinas? Aqui foi meu engano.

O tal conteúdo não é trabalhado em nenhuma outra disciplina, a não ser em Arte e Cultura Popular. O meu local de afetação etnocenológico - com foco nas discussões desenvolvidas junto ao meu orientador Graça Veloso e ao grupo de pesquisa Afeti, na UnB - não me permitia sair da discussão. Como é preciso que a disciplina tenha no título a cultura popular para que ela seja resguardada de ser citada? Então eu me questioneei e questioneei a equipe docente sobre o que não é cultura popular? Balé Clássico? Orquestras sinfônicas e todos seus instrumentos de cordas? Teatro Realista, Brechtiano e Performático?

O que não foi feito pelo povo, ou por parte dele, que tornou estas artes "não populares". O que torna algumas artes "populares" e outras não? Uma pergunta bem específica: onde e por quem

foram criadas as tais culturas populares? É a partir destes questionamentos que trago neste artigo as discussões levantadas por Peter Burke (1989), Graça Veloso (2018; 2011), Petrônio Domingues (2011) e outros pesquisadores a respeito da historiografia do conceito cultura popular.

Um dos primeiros teóricos a serem chamados para a conversa quando se trata de cultura popular é o historiador inglês Peter Burke e seu livro *Cultura Popular na Idade Média*. Ele inicia este trabalho com uma possível definição do conceito. Para ele, o termo cultura isolado é

um sistema de significados, atitudes e valores partilhados e as formas simbólicas (apresentações, objetos artesanais) em que eles são expressos ou encarnados. A cultura nessa acepção faz parte de todo um modo de vida, mas não é idêntica a ele (Burke, 1989, p. 10).

Desta forma, cultura para Burke (1989) é todo o aglomerado de informações e valores que são partilhados na sociedade que vivemos, fazendo com que tenhamos desde o nascimento, com a família, a escola, a igreja, os sistemas de segurança, o racismo, a misoginia, a pobreza, a fome e outros variados fatores em-formação cultural. Uma criança não nasce com uma cultura, mas ela mergulha ao nascer em uma piscina de cultura da qual é bastante complexa a saída.

Seguindo com Burke (1989), algo interessante acontece no texto. Logo após essa definição de cultura ele passa a conceituar cultura popular apresentando uma crítica ao pensamento vigente sobre tal. Segundo ele, “quanto à cultura popular, talvez seja melhor de início defini-la negativamente como uma cultura não oficial, a cultura da não elite, das ‘classes subalternas’, como chamou-as Gramsci” (Burke, 1989, p. 10). É importante que eu remonte esta crítica de Burke, pois eu compreendo, e outros autores que serão citados mais a frente neste trabalho também compreendem, que este ainda é o tratamento dado a tal cultura dita popular.

Retomo a discussão da disciplina Arte e Cultura Popular, por que mesmo que não seja a intenção dos participantes da discussão, a ideia de que exista uma arte “e” uma cultura popular, conecta-se diretamente com a ideia criticada por Burke de que esta é, portanto, não oficial. A cultura de uma classe abaixo da classe dominante. Nesta acepção, o viés popular desta não permite a ela fazer parte da sociedade, pois quem delimita esta sociedade são

as classes dominantes e, já que a cultura dita popular não é desta parcela da população, vai ser preciso ora afastá-la da nossa noção de sociedade, ora exotizá-la como diferente.

A Arte e a Cultura Popular do título da disciplina predis põem que existam duas categorias distintas, uma a arte que é passada aos discentes do curso em todas as disciplinas historiográficas, e uma cultura popular, que se não tiver um componente curricular específico para tal não será trabalhado. Eu entendo o argumento da salvaguarda neste ponto. A ideia é ter o componente para que ninguém esqueça que é preciso falar. Mas o problema de uma cidade onde a empresa responsável pela água entrega água poluída não tem que ser resolvido no filtro que eu coloco na minha residência, ele precisa ser resolvido nas condições da água da própria empresa.

Em outras palavras, o problema não está no fato de que eu crio a disciplina para que ninguém esqueça da “pobre” cultura popular, o problema está no fato de que esquecemos dela por que fomos moldados a entender esta como diferente da nossa. A cultura popular é quase sempre vista, principalmente pelas classes dominantes, como a cultura do outro. Como a cultura na qual eu transito, consumo, “apoio”, “valorizo”, “salvaguardo”, mas que, após fechar a porta do meu carro e dar partida, ela permanece ali, intocada e distante, visto que eu acredito sempre que nada daquilo tem a ver comigo.

As classes dominantes se vêm rodeadas de nós, os subalternos, o povo, o popular, a cultura popular. É por este motivo que, historicamente, os movimentos desta classe foi o de estranhar principalmente através dos acadêmicos e pesquisadores. É preciso que rompamos o véu de Maya que utilizamos para nos separar destas culturas, pois elas são populares por serem do povo, e nós somos o seu povo.

Graça Veloso (2018) nos transporta para as discussões implementadas no final do século XVIII e século XIX que vieram a constituir as noções delimitantes do que posteriormente viemos a conhecer como Estado Nações. Segundo Sandra C. A. Pelegrini e Pedro Paulo A. Funari foi no século XIX que, a partir da Revolução Francesa “os estados, baseados na fidelidade ao rei de direito divino, são superados por um novo tipo de formação estatal: a nação” (Pelegrini; Funari, 2008, p. 14).

A primeira tentativa fora geográfica, todavia não se sustentava nos modelos de sociedade da época. A segunda tentativa foi pela

língua que também não conseguia sustentação por que estados vizinhos podiam comungar do mesmo idioma. Parte-se então para a invenção de uma categoria que pudesse determinar o que diferencia um grupo de pessoas do outro, surge então “dentre as afinidades identificáveis, um conjunto de práticas e comportamentos, vistos como comuns pelos diversos agrupamentos sociais” (Veloso, 2018, p. 3).

Surge então a noção de cultura, ou “afinidades identificáveis” entre um povo. É importante apontar que o termo *Folk-lore* (saber tradicional do povo) havia sido criado como campo de estudos em 1848 por William John Thoms na revista *The Atheneum* (Veloso, 2018, p. 4). A criação deste campo surge para denominar os estudos das “antiguidades populares” (Rocha, 2018, p. 219). Segundo o professor da UFRJ Gilmar Rocha,

pode-se pensar a cultura popular como uma “região epistemológica” privilegiada no interior das Ciências Humanas e Sociais, a qual faz fronteira com outros objetos e campos de conhecimento, ficando muita próxima das questões abordadas pelos estudos do folclore, do patrimônio cultural e da cultura nacional (Rocha, 2018, p. 220).

Do ponto de afetação de Rocha, a Cultura Popular encontra-se em um local privilegiado pois, segundo o autor, foi após a invenção deste termo que a mesma conseguiu se dissipar do senso comum e torna-se “objeto” de estudo. Foi a partir deste local de busca por um nacionalismo que o pensamento sobre folclore e cultura popular chegou até o Brasil no final do século XIX. Segundo Veloso,

baseado nessa noção, já em finais do Século XIX, diversos pensadores estabelecem a epistemologia de uma brasilidade, sempre ancorada nos registros e na defesa da “preservação”, inclusive destacando os seus recortes regionalistas, como princípios fundantes do que poderia ser considerado como nacional (Veloso, 2018, p. 4).

Sendo assim, é importante retomar que a noção de folclore e cultura popular vem ancoradas da necessidade dos povos de se afirmarem enquanto estados nações. Foi na busca por uma identidade que nos definisse enquanto povo brasileiro que a cultura popular aporta vinda da Europa para nossos pensadores. É necessário salientar, que estas “necessidades” permanecem nas mãos dos dominantes. Foram eles que precisaram definir os limi-

tes do seu poderio e, por consequência, dos seus “objetos de estudo”. Aos subalternizados nunca, ou quase nunca, foi perguntado como eles denominavam as práticas que eles faziam.

Mas, como narrativas advindas quase sempre de grupos estrangeiros aos fazedores, os registros folclóricos não deixam de ser também a expressão de embates políticos localizados nos campos das produções culturais dos povos. Contrapõem aqueles que se definem como eruditos ou letrados, a outros, “apartados” nas “tradições orais”, não letradas. (Veloso, 2018, p. 5).

A noção de folclore surge com um viés mais preservacionista do que analítico. A perspectiva dos folcloristas sempre foi a de unidade de conservação, manter a cultura popular intocada, preservada e longe de influências externas. Por este motivo, o movimento folclorista sempre enfrentou diversas críticas a seus objetivos enquanto ciência. Rocha diz que “As críticas ao caráter colecionador, descontextualizado, a-crítico e descritivo das pesquisas folclóricas constituem seu ‘calcanhar de Aquiles’” (Rocha, 2018, p. 222). E tudo urge por mudança e movimento.

Aqui é preciso dar um salto temporal até o Brasil da década de 1950. Esta década foi de constantes e rápidas modificações e apropriações. Foi nesta época em que as linhas teóricas entendiam que era preciso avançar questões para nos tornarmos um país moderno, que a sociologia e os estudos folclóricos entraram no embate entre os termos folclore e cultura popular. O mundo modernista fundado a partir deste década já não tolerava a conexão com o passado que o termo folclore trazia consigo. Segundo Rocha,

a associação do folclore à tradição transformou-o no porta-voz de um mundo anacrônico, incompatível com o projeto de construção da nação moderna que, por sua vez, prescindia cada vez mais da sua contribuição para o progresso [...] É significativo, portanto, o fato da distinção entre folclore e cultura popular começar a se estabelecer a partir dos anos 50 [...] Se antes o folclore era visto como parte do processo de construção da nação, a partir da ideologia desenvolvimentista este adquire um sentido negativo. Pode-se dizer, inclusive, que passou a ser visto como uma expressão de atraso cultural (Rocha, 2018, p. 223).

Foi impulsionado pelo movimento modernista nas ciências que adentramos o mundo da Cultura Popular. Em parte, a existência do termo na origem foi essencial para que fosse rompida a lógica

de que cultura é algo estático, cristalizado e que precisa de criogenia. A noção “moderna” de Cultura Popular predispõe a lógica de que essa está em mudança junto com seus “populares”. Ela já não precisa da noção higienista de limpar-se dessas influências para ser protegida da convivência social, como faziam algumas vezes os folcloristas.

Não existe, na história da humanidade, a possibilidade de uma tradição sobreviver, a não ser pela capacidade de se resignificar que ela tem. Somente através da atualização é que o tradicional sobrevive. Todas as vezes que um saber foi tratado como devendo permanecer “puro”, “original”, inexoravelmente ele desapareceu. Assim são as práticas humanas. Capazes de se inventar e se reinventar sempre, muitas vezes somente como estratégias de sobrevivência (Veloso, 2018, p. 6).

Foi então um grande avanço para a questão do conteúdo popular atrelado à cultura. A compreensão de que sem a conexão com seu povo uma cultura morre. Em suma, este é o movimento da vida.

Em a Cultura popular posta em questão, de 1965, Ferreira Gullar define a expressão cultura popular nesta compreensão.

A expressão ‘cultura popular’ surge como uma denúncia dos conceitos culturais em voga que buscam esconder o seu caráter de classe. Quando se fala em cultura popular acentua-se a necessidade de pôr a cultura a serviço do povo, isto é, dos interesses coletivos do país. Em suma, deixa-se clara a separação entre uma cultura desligada do povo, não-popular, e outra que se volta para ele e, com isso, coloca-se o problema da responsabilidade social do intelectual, o que obriga a uma opção. Não se trata de teorizar sobre a cultura em geral, mas de agir sobre a cultura presente procurando transformá-la, estendê-la, aprofundá-la (Gullar, 1965, p. 1).

É inevitável que olhando com as lentes do tempo presente, uma parte da compreensão de Gullar já não se sustente nas discussões atuais. Eu a trago neste trecho exatamente para que o leitor possa compreender as críticas que realizo ao conceito. Embora na sua origem o termo seja essencial por entender a cultura pulsante e respirante, com nossas afetações atuais o termo é em suma paternalista e assistencialista. Perceba que Gullar (1965) já aponta uma separação complexa que é a cultura “desligada do povo” versus a cultura popular.

A cultura popular quase não é do povo, é uma cultura dos intelectuais. Uma cultura apartada da classe dominante. No artigo Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico (1995) de Roger Chartier, ele define cultura popular em dois conceitos, ambos com esta característica de separação que o termo cultura popular traz consigo:

O primeiro, no intuito de abolir toda forma de etnocentrismo cultural, concebe a cultura popular como um sistema simbólico coerente e autônomo, que funciona segundo uma lógica absolutamente alheia e irreduzível à da cultura letrada. O segundo, preocupado em lembrar a existência das relações de dominação que organizam o mundo social, percebe a cultura popular em suas dependências e carências em relação à cultura dos dominantes. Temos, então, de um lado, uma cultura popular que constitui um mundo à parte, encerrado em si mesmo, independente, e, de outro, uma cultura popular inteiramente definida pela sua distância da legitimidade cultural da qual ela é privada. (Chartier, 1995, p. 179).

Em ambos os casos, o termo acaba funcionando na mesma lógica da disciplina Arte “e” Cultura Popular que discuti no início deste artigo. Cria-se uma dicotomia entre o nós e o eles, entre os letrados e os “populares” entre a academia e o “povo”. Essa separação também é apontada pelo sociólogo jamaicano Stuart Hall quando aponta em seu livro Da diáspora: identidades e mediações culturais (2003):

Essa definição considera, em qualquer época, as formas e atividades cujas raízes se situam nas condições sociais e materiais de classes específicas; que estiveram incorporadas nas tradições e práticas populares. Neste sentido, a definição retém aquilo que a definição descritiva tem de valor. Mas vai além, insistindo que o essencial em uma definição de cultura popular são as relações que colocam a ‘cultura popular’ em uma tensão contínua (de relacionamento, influência e antagonismo) com a cultura dominante. Trata-se de uma concepção de cultura que se polariza em torno dessa dialética cultural. Considera o domínio das formas e atividades culturais como um campo sempre variável. Em seguida, atenta para as relações que continuamente estruturam esse campo em formações dominantes e subordinadas. Observa o processo pelo qual essas relações de domínio e subordinação são articuladas. (Hall, 2003, p. 255-258).

A cultura popular pensada de fora para dentro, isso quer dizer, sem levar em consideração como os participantes desta se iden-

tificam ou não, parte de uma premissa de que a relação classe dominante *versus* classe subalterna está bastante instaurada e pavimentada. Nota-se, desta forma, que urge uma variação deste contexto que se “limpe” das poeiras da linguagem, ou talvez, um pensamento crítico quanto a seu uso, mesmo que inevitável, por falta de termo melhor na ocasião.

A Etnocologia tem como um dos principais pressupostos a convivência ampla e consentida com o terreno movediço dos paradoxos. Desta forma, somos um campo de pesquisa aberto a debater e reformular suas práticas constantemente. Neste ínterim, não apresento a Etnocologia aqui como um campo fechado e que não pode ser revisto em um futuro próximo. Entretanto, nas perspectivas de que este é um trabalho do presente, o campo possui questões que precisam ser tratadas aqui.

A principal questão das relações que temos com os termos folclore, cultura popular e patrimônio é a forma como eles são sempre pensados de fora para dentro. São sempre os pesquisadores, ou os deputados e senadores, que decidem quem ou o que se encaixa numa dessas categorias. E eles mesmo vão avançando as questões e trocando um termo por outro. Pouco se escuta o que os fazedores falam.

E aqui eu não conto as várias horas de entrevistas decupadas nos mais diversos estudos culturais, eles falam, mas o quanto estas vozes preenchem os espaços vazios entre as linhas de um papel? O quanto alguns dos participantes das nossas pesquisas se sentem de fato parte deste processo? O quanto nós escutamos quando eles falam? Pode não parecer, mas existe diferença entre escutar e ouvir. Para as teorias de filosofia da linguagem, como por exemplo, as de Bakhtin (1997; 2009) ou Augusto Ponzio (2007; 2010) elas são coisas distintas.

Trago aqui uma leitura de Nathan Souza (2015) da obra de Ponzio (2007):

na relação de alteridade que a escuta pede não há álibis para não ser, não há garantias para não existir. Na escuta exige-se a unidade do ser em evento. **O que caracteriza a escuta e a diferença de ouvir é a convocação do outro. Este outro não é qualquer um no mundo, simplesmente um sujeito diferente do eu, ele é único na relação com o eu** (Souza, 2015, p. 17, grifo nosso).

Sendo assim, é preciso que compreendamos que a escuta ativa e afetuosa que propomos como metodologia na Etnocologia, parte do princípio de respeito à alteridade do sujeito. Não se trata apenas de ouvir dos fazedores da cultura aquilo que o pesquisador busca, mas sim de escutar compreendendo e valorizando as características, falas e léxicos daquele interlocutor

A partir desta apreensão, penso que a compreensão dos léxicos e de como eles devem ser pensados a partir de quem realiza a atividade estudada é a primeira característica que contribui para compreender a Etnocologia como ponto importante na curva a respeito do termo cultura. A este respeito recorro às palavras de Armindo Bião quando em seu Um léxico para a Etnocologia: proposta preliminar (2011, p. 40):

Prefiro, também, para designar o artista do espetáculo, ou o participante ativo da forma – ou arte – espetacular, palavras como aquelas usadas pelos próprios praticantes dos objetos de nossos estudos, quando se autodenominam de ator, dançarino, músico, brincante, brincador, sambador e outros, por exemplo. Prefiro sinceramente isso a usar outras palavras, como as que já foram sugeridas por outros (performer, actante, ator-dançarino ou ator-bailarino-intérprete, por exemplo). E à palavra performance, tão polissêmica (COHEN, 2006, p. 240-243), prefiro, sempre, usar espetáculo, função, brincadeira, jogo ou festa, conforme quem vive e faz, denomina aquilo o que faz e vive.

O que é apontado por Bião aqui é a possibilidade de uma escuta ativa e afetuosa. Isso se dá pois, para além de dezenas de entrevistas nos anexos de um trabalho, a Etnocologia pede que as palavras com as quais os autores se autodenominam sejam trazidas para o corpo do trabalho. Desta maneira, o que antes poderia ser a “performance e a teatralidade dos bonecos gigantes de Taquaruçu”, primeiro título do meu projeto de doutoramento, passa a levar em consideração que até o momento nenhum dos fazedores da festa a chamou de performance, muito menos falou de sua teatralidade.

É uma festa, é um cortejo, são os bonecos, são os gigantões. Graça Veloso (2016a, p. 92-93) complementa esta perspectiva de reconhecimento da alteridade dizendo que:

Para as narrativas da alteridade, os saberes e fazeres culturais, na sua pluralidade, são reconhecidos por suas falas internas, formula-

das pelos próprios fazedores. Neste universo, onde reconheço que se localizam as proposições da Etnocologia, para as artes cênicas, da Etnomusicologia, para a música, e da Cultura Visual, para as Artes Visuais, cada prática se constitui por uma lógica interna e por elementos constitutivos singulares a cada uma delas. Aqui, como não se formula um pensamento generalizante, cada manifestação é estudada a partir de seu interior e do que compreendem que estão fazendo os seus fazedores. [...] E as referências teóricas são todas as que possibilitam os diálogos a partir desse deslocamento do lugar de fala, com uma aproximação maior de pensadores de outros centros que não os europeus. Finalmente, me estabelecendo nesse último grupo, de reconhecimento do direito que o outro tem de exercer sua própria narrativa, levanto a questão da utilização de léxicos próprios a cada fazer e a cada grupo de fazedores. Inegavelmente, toda e qualquer manifestação expressiva humana, seja ela tradicional (das antigas ou das novas tradições) ou não, tem um léxico próprio, que é capaz de dar conta de tudo que lhe diz respeito. Não estou, com isto, negando o direito que seus fazedores têm de incorporar definições de outras áreas. O que estou afirmando é: o que melhor define o saber e o fazer de cada grupo cultural é o léxico adotado por eles mesmos.

É a partir deste lugar de percepção dos léxicos que foi preciso tecer as críticas levantadas anteriormente aos conceitos tratados. Como um extraterrestre, o pesquisador vai até o campo e define se aquela manifestação é cultura popular ou não. Mais uma vez retomo que a necessidade do conceito de cultura popular não parte da premissa de que os artistas populares se compreendem assim. Ela parte da necessidade latente que os pesquisadores têm que exotizar parte da cultura feita por aqueles que podem ser vistos como diferentes.

Para a antropóloga argentina Rita Segato (1992, p. 19) o termo Cultura Popular possibilitou a cultura “ser entendida como funcionando da mesma maneira para todos”. Todavia, vejamos como exemplo o quadro a seguir baseado nos editais do Programa de Ação Cultural de São Paulo (PROAC - SP). A escolha de um edital na maior cidade do país pode nos auxiliar a compreender o que ocorre em municípios menores.

Tabela 1: Valores dos editais da PROAC 2022

Nome Edital	Valor Unitário	Valor Total
EDITAL PROAC Nº 38/2022 – CIDADANIA CULTURAL / PRODUÇÃO E REALIZAÇÃO DE PROJETO CULTURAL / CULTURA POPULAR, CAIÇARA, INDÍGENA E QUILOMBOLA	Módulo I - R\$ 50 mil para proponente pessoa física e jurídica.	R\$ 2 milhões
EDITAL PROAC Nº 13/2022 – MÚSICA CLÁSSICA, ERUDITA CONTEMPORÂNEA, POPULAR INSTRUMENTAL OU ÓPERA / GRAVAÇÃO DE ALBUM	Módulo I - R\$ 100 mil para proponente pessoa física e jurídica.	R\$ 2 milhões
EDITAL PROAC Nº 09/2022 – ARTES VISUAIS / PRODUÇÃO DE EXPOSIÇÃO INÉDITA	Módulo I - R\$ 100 mil para proponente pessoa física e jurídica.	R\$ 2 milhões
EDITAL PROAC Nº 07/2022 – CIRCO / PRODUÇÃO DE ESPETÁCULOS INÉDITOS	Módulo I - R\$ 100 mil para proponente pessoa física e jurídica.	R\$ 2 milhões
EDITAL PROAC Nº 05/2022 – PÚBLICO INFANTO-JUVENIL / PRODUÇÃO DE ESPETÁCULOS INÉDITOS	Módulo I - R\$ 100 mil para proponente pessoa física e jurídica.	R\$ 2 milhões
EDITAL PROAC Nº 03/2022 – DANÇA E PERFORMANCE / PRODUÇÃO DE ESPETÁCULO INÉDITO	Módulo I - R\$ 100 mil para proponente pessoa física e jurídica.	R\$ 2 milhões

Dados organizados pelo autor.

É importante atentar na *Tabela 1* os valores que são destinados ao único edital que possui o termo cultura popular no título, a saber nº 38/2022. Cada um dos prêmios do Módulo I neste edital é de 50 mil reais. É preciso observar de antemão que diversas categorias foram inseridas em um único edital: Cidadania Cultural/Produção e Realização de Projeto Cultural/Cultura Popular, Caiçara, Indígena e Quilombola.

Toda essa gama de produções dentro do guarda-chuva do mesmo edital e com 50 mil para execução de um projeto. Todas as demais linguagens das artes/cultura recebem de prontidão um edital exclusivo para sua área e essas culturas “não populares” tem um prêmio de saída que compreende o dobro do mesmo va-

lor destinado a todos os grupos do edital N° 38/2022. Os valores de saída dos editais de produção de espetáculos em circo, dança, teatro, teatro para público infanto-juvenil, artes visuais, música popular e erudita são sempre de 100 mil reais.

Trago aqui o pensamento de Gilmar Rocha (2009), que serve de complemento ao pensamento de Segato (1992) sobre o conceito de cultura popular. Segundo o autor, “cultura popular possibilitou política e epistemologicamente ultrapassar a visão das diferenças culturais como decorrentes de uma suposta inferioridade intelectual e/ou racial entre os grupos sociais” (Rocha, 2009, p. 228). Todavia, a exemplo dos editais apresentados, pouco mudou na apreensão de que as tais culturas populares são inferiores às demais.

A produção de um evento de “cultura popular” recebe a metade dos estímulos financeiros que todas as demais categorias de produção artística. Deve-se levar em consideração que muitos grupos de cultura tradicionais são compostos de muitos membros o que torna ainda mais distante a relação entre estes. Retomo mais uma vez o pensamento de Veloso (2011) para apontar que,

politicamente, o termo Cultura Popular foi incorporado para se falar das manifestações expressivas dos grupos sociais a ele associados, com todas as problemáticas verificáveis nesta relação. Essa definição passou a ser utilizada não mais somente para apartar, para distinção dos chamados eruditos. Mesmo não sendo utilizada por quase nenhum fazedor, tornou-se uma demarcação política, dita de resistência, chegando aos meios institucionais, até ocupar recortes específicos em editais de fomento das secretarias de cultura espalhadas pelo país inteiro. Mesmo que isso, a meu ver, tenha se tornado mais uma maneira de exclusão, pois o que está se afirmando, novamente, é que os fazeres estéticos desses grupos não devem competir, em igualdade de condições, com os outros. Resta-lhes sempre uma concorrência enorme por recursos públicos, geralmente muito menores do que os destinados a “fazeres mais nobres”. Eu tenho levantado, já há algum tempo, diversas problematizações a esse respeito (Veloso, 2011, p. 6).

Nota-se que, de 2011 a 2022 quando escrevo estas linhas neste texto, pouco ou quase nada foi modificado nesta compreensão de que o espaço da cultura dita popular permanece sendo um espaço subalternizado, principalmente nas compreensões políticas do termo. Neste ponto, convido o professor da UFS Petrônio Domingues (2011, p. 404) para dizer:

o que se qualifica de “erudito” e o “popular” está em permanente processo de ajustes, desajustes, reajustes, em suma, em movimento. Assim, tornar indissociável a divisão entre eles é anular os postulados metodológicos que procuram conferir um tratamento contrastado de um e de outro domínio.

Em resumo, é cada vez mais difícil tratarmos a cultura dentro destes parâmetros de separação que levam em consideração fatores tão subjetivos como a erudição. Quem consegue ser mais erudito do que um guia de folia durante seu cantório? Quem consegue ter mais erudição sobre a Aldeia TabokaGrande do que seu criador? Quem saberia mais profundamente as filosofias do Cavalão-Marinho do que seus brincantes?

A partir desta perspectiva, outro ponto importante inserido pela Etnocologia é a abertura para o respeito à alteridade e a autodeterminação dos sujeitos. Existe um consenso entre os diversos paradoxos etnológicos de que, desde sua fundação, ou desde a consolidação do campo no Brasil, com o professor Armino Bião, na UFBA, os léxicos a serem utilizados para se referir aos fazedores da cultura serão aqueles que os próprios utilizarem (Bião, 2009, p. 40).

O leitor pode, a esta altura da discussão, compreender como muito simples a solução da Etnocologia de chamar os fazedores pelo nome que eles se auto determinam. Porém, nada mais desafiador do que sair do trono de pesquisador e permanecer no espaço compartilhado com seus colaboradores de pesquisa. É necessário compreender a alteridade ou a outridade dos colaboradores que fazem parte da sua pesquisa pois, se Geertz (1978) preconizava que o pesquisador só faz interpretações de segunda ou terceira mão da cultura do outro, pode-se dizer que a nomenclatura que o pesquisador escolhe dar ao recorte estudado pode ser de até mais do que apenas três mãos.

Pensemos o seguinte exemplo: um pesquisador vai ao terreiro de umbanda e após tempos de imersão naquele espaço, escreve seu texto e descreve todos os altares que ali estão. Se este mesmo pesquisador tivesse uma escuta atenta ele deveria sair de antemão entendendo que altar não é a melhor nomenclatura para aquele espaço. O Congá, Gongá ou Peji não é o mesmo que um altar. Um altar, segundo o dicionário de língua portuguesa, tem entre suas definições: “Pedra retangular, mais ou menos do formato de uma mesa, onde se celebra o sacrifício da missa” (Altar, 2022, p.1).

Enquanto que Congá é uma derivação do termo “congada” que seria uma reunião de congos montando uma referência aos negros de origem banto. Desta forma, o Congá seria então uma representação das entidades destes antigos negros. Ali estariam reunidas as divindades homenageadas destes diversos congos (Meissner, 2022). Percebe-se desta forma que altar e Congá podem ser palavras sinônimos, todavia, a utilização do termo Congá traz consigo uma historiografia que o termo altar não consegue abarcar.

Existem palavras que possuem ecos que precisam ser ouvidos. Além dos ecos da palavra bantu, existem também as poeiras teóricas que a palavra altar, que tantas vezes nos faz criar uma imagem mental católica, traz consigo. Em suma, somente os termos utilizados por quem está dentro daquele espaço podem chegar a dar conta das costuras de sentido internas daquele grupo.

A Etnocologia preza pelo respeito à alteridade dos colaboradores de pesquisa, desde suas falas até os termos com os quais eles escolhem se denominar pois, somente compreendendo a profundidade destes termos, é possível chegar próximo dos fundamentos de uma manifestação.

O leitor pode estar se perguntando: “Por que todo este percurso se ele estava falando de Cultura Popular?” Isso se dá porque as compreensões atuais da Etnocologia, quanto aos léxicos e suas utilizações é, sob a minha percepção, o que melhor resolve a questão sobre como devem ser denominadas as culturas de viés popular. Já dizia o sociólogo francês Roger Bastide (2009, p. 140) “o método deve se acomodar ao objeto e não o objeto obedecer às injunções do método”. É mais interessante que o pesquisador, ao adentrar em uma cultura diferente da sua, busque se ela se identifica enquanto popular, tradicional, de periferia, LGBTQIAP+, entre outros. Isso para não definir de fora para dentro quais os melhores termos a serem utilizados por estes. O foco é tornar a pesquisa menos pesquisocêntrica e mais colaborativa.

Neste íterim, seria ideal que uma escuta ativa e sensível fosse implementada nestas questões sobre os estudos culturais. Se nossa sociedade fosse mais empática a perceber e se afetar pela outridade, notaríamos que não deveria existir a “responsabilidade social do intelectual” como apontava Ferreira Gullar (1965), ou mesmo que as festas juninas já são patrimônio imaterial de uma grande parte do povo nacional. É preciso que as autoridades, os pesquisadores e, através deles o campo dos estudos culturais, passem a escutar só que de forma ativa.

Neste trabalho, e nos demais trabalhos que possam derivar deste, os termos que utilizarei são aqueles trazidos das falas dos nossos colaboradores. Não estou utilizando cultura popular por que meus colaboradores de pesquisa não a intitulam assim. Todavia, não crio aqui uma recriminação do termo cultura popular, visto que como apresentado anteriormente, ele foi necessário para o avanço de questões como as compreensões de movimento e vida das culturas.

E se os fazedores preferirem ser chamados assim - independente da origem do termo - tudo bem. Como disse o historiador italiano Carlo Ginzburg “não se deve jogar a criança fora junto com a água da bacia – ou, deixando de lado as metáforas, a cultura popular junto com a documentação que dela nos dá uma imagem mais ou menos deformada” (Ginzburg, 2002, p. 16-17). No que se refere aos pensamentos deste trabalho, a aldeia TabokaGrande é cultura e ponto. Cultura familiar. Cultura tradicional. Cultura tocantinense. Cultura brasileira. Cultura de um povo.

Referências

- Altar. In: [Dicionário da Língua Portuguesa. Priberam Informática](#), 1998.
- Bakhtin, M. M. Estética da criação verbal. Tradução Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- _____. Marxismo e filosofia da linguagem. São Paulo: Ed. Hucitec, 2009.
- Bastide, Roger. Sociologie du folklore brésilien et Études afro-brésiliennes. Paris: L'Harmattan, 2007.
- Bião, Armindo. A vida ainda breve da Etnocologia: uma nova perspectiva transdisciplinar para as artes do espetáculo. Cátedra de Artes (Impresa), v. 10/11, p. 106-123, 2011.
- _____. Um léxico para a Etnocologia: proposta preliminar. In: Bião, Armindo. Etnocologia e a cena baiana: textos reunidos. Prefácio Michel Maffesoli. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009.
- Burke, P. Cultura popular na Idade Moderna. Trad. Denise Bottmann. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- Chartier, R. Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico. Estudos Históricos, n.16, p. 179-192, 1995.
- Domingues, Petrônio. Cultura popular: as construções de um conceito na

produção historiográfica. In: História, São Paulo: v.30, n.2, p. 401-419, ago/dez 2011.

Geertz, Clifford. A interpretação das culturas. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

Ginzburg, Carlo. O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição. Trad. Maria Betânia Amoroso. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

Gullar, Ferreira. Cultura popular posta em questão. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

Hall, Stuart. Da diáspora: identidades e mediações culturais. Trad. Adelaine La Guardiã Resende et al. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003.

Meissner, Gabriel. Congá. [Enciclopédia Caminhos do Axé](#). Online. 2022.

Pelegrin, Sandra C. A e Funari, Pedro Paulo A. O que é patrimônio cultural imaterial. São Paulo: Brasiliense, 2008. – (Coleção primeiros passos).

Ponzio, A. Introdução à edição brasileira. Filosofia da linguagem como arte da escuta. In. Ponzio, A.; Calefato, P.; Petrilli, S. Fundamentos de filosofia da linguagem. Tradução de Ephraim F. Alves. Petrópolis: Vozes, 2007.

Rocha, Gilmar. Cultura Popular: do folclore ao Patrimônio. In: [Revista Mediações v. 14, n.1, pp. 218-236](#), Jan/Jun. 2009.

Segato, Rita. Folclore e cultura popular – uma discussão conceitual. Seminário folclore e cultura popular. Série Encontros e Estudos 1, MINC-IBAC, p. 13-21, 1992.

Souza, Nathan Bastos de. [À escuta do embate: os estudos Bakhtinianos e a filosofia da ciência em diálogo buscando uma heterociência para as ciências humanas](#). Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras) -Universidade Federal do Pampa, Bagé, p. 60. 2015.

Veloso, Jorge das Graças. [Folclore, cultura popular e autodeterminação: uma abordagem etnocenológica aos pensares e fazeres estéticos na produção de patrimônios identitários](#). In: Anais ABRACE 2018, Rio Grande do Norte, v. 19, n. 1, 2018.

—. [Paradoxos e Paradigmas: A Etnocenologia, os saberes e seus léxicos](#). In: Repertório: teatro & dança / Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. Escola de Dança. Salvador: Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2016, p. 88-94.

—. [O Boi e a Máscara: Imaginário, Contemporaneidade e Espetacularidade nas brincadeiras de Boi de São Caetano de Odivelas – Pará, de Sílvia Sueli S. da Silva](#). In: Repertório: teatro & dança / n° 17 Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. Escola de Dança. Salvador: Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2011, p.210-214.



Etnocenologia: em demanda de uma epistemologia de permanência e manutenção do radical Etno

Graça Veloso¹

Resumo

Trata este artigo de uma reflexão sobre a Etnocenologia e algumas revisões sobre problematizações em torno do radical etno e suas consequências para a consolidação desta disciplina no campo universitário, principalmente o brasileiro. Este radical é abordado, via de regra, pela percepção sobre as racializações sobre o Outro que provoca. Porém, partindo do que aqui é proposto, sua permanência deve se dar, principalmente, por duas razões. A primeira diz respeito à compreensão de que este é um campo dos saberes não localizado no espectro dos conceitos científicos, mas no conjunto das possíveis noções paradoxais das etnociências. E a segunda porque, historicamente, a racialização é uma prática da branquitude para subalternizar o não branco, e mais explicitamente o negro. Essa composição, incluindo o Etno, abre a possibilidade de as pesquisas sobre a cena assumirem a realidade de que todas as relações humanas são, sim, racializadas.

Palavras-chaves: Etnocenologia; Etno; racializações; paradoxos; etnociências.

¹ Graça Veloso (Jorge das Graças Veloso) é ator, diretor teatral, dramaturgo. Fez estágio pós-doutoral em Arte e Cultura Visual pela Universidade Federal de Goiás – UFG, é doutor em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia – UFBA (2005) e mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (2001). É professor associado II na Universidade de Brasília – UnB, atuando na graduação e nos programas de Pós-Graduação em Artes Cênicas e Mestrado Profissional em Artes – PROFARTES. É líder do Afeto, Grupo de Pesquisa em Etnocenologia – UnB/CNPq.

ESTE ARTIGO É PRODUZIDO a partir de um lugar de fala gerado em diálogos, com estudantes de graduação e de pós-graduação em Artes Cênicas, espaços onde atuo como docente desde 1987; com pares do Afeto (Grupo de Pesquisa em Etnocenologia da UnB/CNPq, do qual compartilho a liderança), e do GT de Etnocenologia da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (Abrace). Não seria também possível deixar de explicitar a consciência de que ocupo, na sociedade brasileira, um lugar de privilégios. Privilégio por ser branco, homem cisgênero, heterossexual, classe média, adulto. Em razão desses privilégios, pelos quais sou trajetivamente implicado, não corro os riscos que ainda são inerentes a quem não os detém, num contexto em que são naturalizadas todas as subalternizações a que são submetidos grupos e indivíduos unicamente por serem quem são, cada um/uma em sua singularidade. São abordagens que se fazem impositivas, principalmente pelas temáticas aqui tratadas, relacionadas aos estudos das artes do corpo e do espetáculo, a partir das percepções provenientes da Etnocenologia.

Desde sua criação, em 1995, na França, a Etnocenologia se confronta com críticas a algumas contradições internas e paradoxais em suas formulações, tanto etimológica quanto epistemologicamente falando. Como uma formulação que se propõe a combater toda e qualquer forma de etnocentrismo e/ou subalternização de grupos e indivíduos, considero que o maior embate enfrentado por nós, etnocenólogos e etnocenólogas, é a questão relacionada à disciplina ser ou não considerada como pertencente ao campo das ciências. Isto principalmente quando pensamos em Ciência como um conjunto de paradigmas a conduzir nossas investigações. Sobre essa questão, publiquei, em 2016, na revista *Repertório*, o artigo *Paradoxos e Paradigmas: a Etnocenologia, os saberes e seus léxicos* (Veloso, 2016), no qual descrevo a compreensão que tenho sobre as noções etnocientíficas como sendo as mais apropriadas para as artes do corpo e do espetáculo. Compreendo que nosso lócus é o dos paradoxos, o que nos liberta de amarras paradigmáticas, geralmente seguidas mesmo no campo das ciências sociais.

Por outro lado, não é possível deixar de reconhecer algumas das contradições epistemológicas pelas quais a Etnocenologia recebe o maior número de críticas: apesar de seu propósito, contrário a toda espécie de etnocentrismo, ao longo dessas quase três décadas de existência, alguns problemas encontráveis nas

formulações colonialistas ainda não estão totalmente resolvidos pela disciplina. Dentre esse conjunto de problematizações, podemos citar, por exemplo, o quanto essa Etnociência permanece reafirmando a mão única de pesquisas sobre o que é considerado como “Outro”.

A “Outridade”, invenção do branco europeu para se relacionar com os não brancos das novas colônias, principalmente os povos negros de Áfricas, ainda continua como principal foco das pesquisas etnocenológicas. Por mais que busquemos encontrar investigações sobre as espetacularidades brancas, no espectro da Etnocenologia, elas continuam raríssimas. Como sempre escuto de pessoas pretas, críticas das práticas etnocenológicas, mesmo fazendo uma busca minuciosa de artigos nos espaços destinados à disciplina, são quase inexistentes trabalhos sobre práticas brancas. Ao contrário, as espetacularidades negras, africanas ou não, são seu maior foco. Ou sobre os povos originários das Américas. Ou ainda sobre outros povos, de qualquer parte da terra, menos aquelas localizadas em Europa ou Estados Unidos da América, para citar os dois centros referenciais para os permanentes e estruturais etnocentrismos contemporâneos. Principalmente se pensarmos nas formulações cênicas universalizantes dos Estudos Teatrais ou dos Estudos da Performance. Qualquer cena localizada fora do espectro da brancura estrutural é particularizada na ideia de “Outro”. A branca, entretanto, é sempre universal, denotando todo o caráter exótico dado ao que não está neste universo. Encontramos um sem-número de estudos sobre os candomblés, ou sobre ritos xamânicos de etnias originárias das Américas, mas são quase inexistentes pesquisas sobre a missa católica ou sobre um culto pentecostal, para citar somente dois exemplos. É como se a brancura e a branquitude fossem um mundo à parte, isento de qualquer reflexão ou crítica.

Para Maria Aparecida Silva Bento (2002), enquanto a pessoa branca é, via de regra, tratada como humana e universal, não racializada, o “Outro” é sempre compreendido a partir da medida de sua especificidade, que o diferencia e desumaniza. Ela afirma “[...] ainda que os impactos do racismo se manifestem de modo diverso na vida de negros e brancos, não é incomum a tendência a fugir ou esquecer a condição de discriminado e de discriminador”.

Ainda tratando da noção de branquitude, Maria Auxiliadora de Almeida Arruda também recorre a Bento, que, segundo ela:

[...] aborda as dimensões da branquitude a partir do tema branqueamento e branquitude no Brasil, explorando questões relacionadas ao padrão ideal de branqueamento inventado pela elite branca, e, por esta, apresentada à sociedade brasileira como um problema do negro (e por extensão, mesmo em menor escala, problema de outros não-brancos). Para isso, a elite fez uma apropriação simbólica de si como referência humana como meio de legitimar sua supremacia econômica, política e social, ao mesmo tempo em que investiu na construção de um imaginário social negativo sobre o negro, com a finalidade de destruir a sua identidade racial, danificar sua autoestima e responsabilizá-lo pela discriminação sofrida e, por fim, justificar as desigualdades raciais (Arruda, 2020, pp. 47-48).

Minha percepção é a de que, mesmo com todos seus propósitos originais, contrários a todas as formas de subalternização, etnocenólogos e etnocenólogas, ao não racializar também as práticas brancas, como o fazem com as não-brancas, acabam por reproduzir, em alguma medida, este mesmo *modus operandi* racista.

Mesmo quando são estudadas as manifestações de folguedos e brincadeiras tradicionais das regiões diversas, no Brasil ou em qualquer outra parte, não se percebe reflexões mais aprofundadas sobre a atuação e os significados da presença branca. As subalternizações históricas acabam por se fazerem presentes, principalmente nas suas formas mais sutis e submersas em narrativas da já explicitada falsa ideia de “democracia racial”, que tantos malefícios nos deixaram de herança.

Essa percepção exótica da alteridade, no caso, sempre aparece por dois caminhos complementares: ou a prática é substancialmente romantizada, quando não são apontadas as suas contradições internas, e elas, por vezes, são muitas e bastante problematizáveis. Sob o manto de uma narrativa de “respeito” ao que é cultural em determinados grupos, muitos de seus problemas internos não são explicitados. Como, por exemplo, os racismos, os patriarcalismos, as LGBTQIA+fobias, os etarismos, e tantas outras contradições presentes em manifestações de folguedos e brincadeiras tradicionais brasileiras.

Outro problema está na ausência do rigor acadêmico na investigação, o que nos leva a, sob a falsa ideia de que não devemos formular teses sobre o que é feito pelos grupos de colaboradores e colaboradoras da pesquisa, nos tornamos meros descritores das manifestações. Minha compreensão é que toda investigação aca-

dêmica é uma transculturação, resultante dos encontros e afetos estabelecidos entre pesquisador/a e pesquisado/a. Sem abrir mão, é claro, do reconhecimento de que o protagonismo da prática, inclusive nas questões lexicais, obrigatoriamente, tem que continuar com o fazedor. Quem investiga, entretanto, por dever de ofício, tem uma tese a defender.

Até para que continue existindo com o mínimo de credibilidade que se exige de um componente curricular, seja ele acadêmico ou não, é hora de se fazer um inventário dessas contradições todas. E, para repensar a Etnocenologia, e seus permanentes paradoxos, necessário se torna um debruçar-se sobre eles e enfrentá-los, não com o propósito de abandonar seus propósitos iniciais, mas como uma verdadeira autocrítica, para seu refazimento sob percepções mais condizentes com o verdadeiro combate a qualquer ideia de subalternização de qualquer grupo.

Torna-se então urgente um levantamento sobre aquilo que não vem sendo tratado com os cuidados devidos aos princípios que orientaram o pensamento de criação da Etnocenologia, em 1995. Mesmo tendo sido inventada em Europa, por um conjunto majoritariamente formado por homens brancos, a contribuição desta Etnociência para a busca de uma outra ética sobre a cena é inquestionável. Existe hoje, e de forma muito consolidada no Brasil, com destaque para Salvador, Brasília e Belém do Pará, uma permanente inquietação quando se pensa em pesquisas sobre a cena, seja ela substantiva, adjetiva ou adverbial, nas formulações propostas por Armindo Bião (2009).

Existe sim, e isto é inegável, uma maior preocupação com o reconhecimento do protagonismo de quem faz aquilo que é investigado, inclusive na utilização das regras e dos léxicos internos a cada manifestação. No campo da disciplina, é muito raro o antigo uso das normas teatrocentristas, tanto quanto aos espetáculos propriamente ditos, quanto aos ritos espetaculares. Nesse universo, não vemos mais, ou raramente aparecem, por exemplo, a utilização de termos como ator ou personagem para definir o brincante e a figura do Cavalo Marinho, brincadeira tradicional dos folguedos do Nordeste brasileiro. Ou Performance como tradução dos *cantorios* das Folias do Divino Espírito Santo, no interior de Goiás, meus recortes preferenciais de pesquisa. Na Etnocenologia, ator e personagem são usados para falar das práticas teatrais, e performance para a Performance Arte ou Estudos da Performance, estritamente. Pela percepção de etnocenólogos/os,

cada manifestação carrega em si mesma uma regra própria, não necessitando emprestar de outra para que seja compreendida. Seus parentescos, como podemos citar, do Teatro com o Bumba meu Boi, não nos permite subalternizar um dos dois sob as normas internas do outro.

E é exatamente aí, na utilização das regras e dos léxicos internos de cada fazer cênico, e no reconhecimento da relação equânime com a alteridade, que aparece uma das questões mais problematizadas sobre essa disciplina, voltada para os estudos das artes do corpo e do espetáculo: a presença, em seu próprio nome, do radical Etno. Em vários dos campos de saberes que levantam questionamentos sobre a Etnocenologia, um dos pontos mais recorrentes é o da utilização deste radical, geralmente associado ao que seria uma maneira de perceber a outridade como exótica.

Minha compreensão é totalmente diversa deste pensamento recorrente no campo das ciências sociais contemporâneas. Mas compreendo também que pode estar exatamente nas proposições iniciais da disciplina grande parte desta fragilização, uma espécie de, numa linguagem cotidiana, um “tiro no próprio pé” que nos demos. Se previa, nos primórdios da Etnocenologia, a possibilidade de, num futuro próximo, ela passar a ser denominada de Cenologia, nas mesmas formulações da Sociologia, da Antropologia etc. (Bião, 2009). Já em seus primeiros escritos sobre a disciplina Bião afirmava:

[...] pretende-se definir um conjunto de parâmetros epistemológicos e metodológicos que contribuam para a instituição de uma nova disciplina científica, que poderia ser denominada de cenologia. [...] Esta proposição encontra-se registrada no manifesto lançado em 1995, quando da fundação de um Centro Internacional de Etnocenologia em Paris (Bião, 2009, p. 89).

Em seu icônico artigo Etnocenologia: a carne do espírito, Jean-Marie Pradier (1996), também se referindo ao Manifesto, diz que:

Ao procurar dar conta das interações específicas e universais da espécie e das particularidades subjacentes à capacidade de invenção que a caracteriza, a Etnocenologia participa da construção progressiva de uma “cenologia geral”. A abordagem etnocenológica das formas ocidentais é legítima na medida em que propõe que é

impossível fingir abstraí-las do contexto cultural em que a sua história está inscrita. E é necessária devido à tendência de, ao analisá-las e interpretá-las, mesmo naquilo que as difere, tomá-las como critério ou como centro de um sistema para o qual tudo deve convergir (Pradier, 1996, p. 3).² [tradução minha]

Ora, por essa proposição, mesmo chamando à atenção para o fato de que cada forma precisa ser compreendida por suas normas internas e próprias, entendo que, além de a afirmação ser sutilmente contraditória, já então se abria uma possibilidade de universalização dos estudos da cena. Era como se carregássemos uma espécie de “culpa” histórica pela escolha de incluir o radical Etno no próprio nome. Compreendo ainda que qualquer proposição que afirmasse o desejo de uma disciplina epistemologicamente definida como científica, seria novamente uma submissão aos etnocentrismos metodológicos nas pesquisas e investigações sobre as artes do corpo e do espetáculo. Isso só reafirmaria os mesmos moldes do que já acontecia na relação com os Estudos Teatrais e suas regras universalizantes. O que seria ainda a tomada de um sentido de contramão à maioria dos saberes que tem se voltado para o fato de que existe, sim, a necessidade do reconhecimento de uma permanente etnicização das interrelações, individuais e coletivas, na contemporaneidade. Defendo sim, que para se combater toda e qualquer espécie de etnocentrismo, ordem primeira dos ideários etnocenológicos, impositivo se torna ser assumido por etnocenólogos/os, o fato de que as relações são sempre racializadas.

Etno, que tem sua origem do grego *étnos*, denota a ideia de etnia, de povo, de indivíduos, na Etnocologia configurou-se como pluralidade, diversidade cultural, sem a derivação para esses significados originais. Percebo, porém, a necessidade de atualizar essas noções, conforme proponho, inclusive, para uma nova versão do próprio Manifesto:

Com o sentido de reconhecimento da pluralidade simbólica das práticas cênicas da humanidade, seria a garantia de protagonismo

² En s’attachant a rendre compte de l’interaction des universaux propres a l’espece et des particularismes sous-tendus par la capacite d’invention qui la caracterise, l’ethnoscenologie participe a la construction progressive d’une “scenologie generale”. L’approche ethnoscenologique des formes occidentales est legitime dans la mesure ou elles ne peuvent pretendre s’abstraire du contexte culturel dans lequel leur histoire est inscrite. Elle s’avere necessaire en raison de la tendance a analyser et a interpreter ce qui en differe en les prenant pour critere ou pour centre d’un systeme vers lequel tout devrait converger.

da singularidade cultural de cada grupo estudado pela nova Etnociência das Artes do Corpo e do Espetáculo. Com as discussões contemporâneas sobre decolonialidade, antirracismo, movimentos identitários, Etno também é proposto como tradução de uma compreensão sobre o fato de que as relações são, sim, racializadas, etnicizadas. E a Etnocologia, nos vinte e sete anos iniciais de sua existência, também exige uma atualização no sentido que deu a esse radical. A invenção da noção de “Outro”, materializada nos contatos coloniais do Branco europeu com o Negro e com os povos originários em Áfricas e Américas, reverbera nas práticas etnocenológicas, fazendo com que a “Outridade” seja, via de regra, os não brancos. No caso do estudo da cena, a investigação geralmente tem se voltado para ritos espetaculares e para as práticas cotidianas, nos sentidos de espetacularidades adjetivas e adverbiais (Bião, 2009) de grupos étnicos de fora da Branquitude, relegando este último a um lugar de não se considerar foco de pesquisas. A manutenção do radical Etno se destina a que todos os corpos e todas as cenas, incluindo a branca, fundamentada em paradigmas etnocentrados europeus, estadunidenses, ou de qualquer outra localização, estejam, sim, no lócus de colaboração com a pesquisa etnocientífica. Incluem-se para as investigações cênicas, todos os diálogos voltados para a compreensão das racializações que estruturam a cena contemporânea, incluindo-se aqui os estudos sobre brancura, branquidade e branquitude, na mesma dimensão em que se estudam diversas “Outridades”, como, por exemplo, negritudes e povos originários (Veloso, 2023).

Ao propor esta nova abordagem ao radical Etno, necessário se faz, também, redimensionar alguns outros significados, a começar pela ideia de “Outro/Outridade/Alteridade”. Ainda em meu Relatório de Estágio Pós-doutoral ao PPGAC/UFBA, levanto a seguinte possibilidade para a questão:

O princípio que fundamentou a noção de alteridade para a Etnocologia foi sempre o da “Outridade” baseada na “Diferença”. Ocorre que, implícita na diferença, está também a noção de igualdade. Para existir diferentes é imprescindível a existência de iguais. Como esta é uma Etnociência, que trata de aspectos da espetacularidade da espécie humana, em que não existem iguais, não cabe também a presença de diferentes. E é aqui que ganha destaque a noção de “Singularidade”, em que o “Outro” (invenção branca europeia para separar/categorizar/subalternizar o não-branco, especialmente as pessoas negras de Áfricas, em tempos da colonização geográfica), é: cada pessoa, e cada grupo cultural, é singular na sua maneira de perceber e se colocar no mundo. Então, por esta compreensão, Alteridade, na Etnocologia, é referência à Singularidade, de grupos e indivíduos, em seus plurais modos de fazeres e saberes (Veloso, 2023).

Se assim compreendo as relações, deixo de tratar a “Outridade” individual pela noção de que ela, genericamente, faz parte de um grupo reconhecido como diferente. Reconheço em cada indivíduo a sua “singular maneira de perceber e se colocar no mundo”. Deixam de existir as “diferentes” pessoas com deficiência e passamos a conviver com individualidades singulares, que percebem o mundo e nele se colocam a partir de sua própria condição. Assim como deixam de existir as/os “diferentes” criança, mulher, indígena, gay, lésbica, homem ou mulher trans, velho/a etc. para serem percebidas/os nas suas unicidades e singularidades, aquilo que compõe a pluralidade presente na espécie.

Isso também nos conduz a outra percepção da noção de Identidade. Desde o advento das ideias de que estamos submetidos aos conceitos de “pós” (pós-modernidade, pós-verdade, pós-dramático etc.), é muito recorrente se ler e se ouvir que não se trata de identidades, mas de identificações. Aliás, o que não é propriamente uma ideia nova: já em princípios do Séc. XVI, Michel de Montaigne, no Livro II, Capítulo I de seus ensaios, falando da incoerência de nossas ações, afirma que:

Nossa maneira habitual de fazer está em seguir os nossos impulsos instintivos, para a direita ou para a esquerda, para cima ou para baixo, segundo as circunstâncias. Só pensamos no que queremos no próprio instante em que o queremos, e mudamos de vontade como muda o camaleão. O que nos propomos em dado momento, mudamos em seguida e voltamos atrás, e tudo não passa de oscilação e inconstância. [...] Quem se examina de perto raramente se vê duas vezes no mesmo estado. [...] Daí ser tão grande a diferença entre nós e nós mesmos, quanto entre nós e outrem (Montaigne, 1980, pp. 285-288).

Amadou Hampâté Bâ, discorrendo sobre a complexidade das noções de pessoa, recorre a um ditado da etnia Bamana, mais conhecida no Brasil como Bambara (povo que vive em Mali, Guiné, Burquina Faso e Senegal):

As pessoas da pessoa são múltiplas na pessoa³ [...] A noção de pessoa é, portanto, a princípio, muito complexa. Implica uma multiplicidade interior de planos de existência concêntricos e superpostos (físicos, psíquicos e espirituais, em diferentes níveis), bem como uma dinâmica constante. A existência, que se inicia com a concepção, é

3 Maa ka Maaya ka ca a yere kono.

precedida por uma pré-existência cósmica onde o homem residiria no reinado do amor e da harmonia, denominado *Benke-so* (BÂ, 2023).

Ocorre que a simples referência ao fato de que, individualmente, em nossas singularidades plurais, não somos identidades fixas, mas identificações transitórias, circunstanciais, não distensionam a necessidade política, como ações afirmativas, que alguns grupos de resistência ainda têm de defender suas identidades coletivas. Seria impensável, nos tempos atuais, em suas buscas de afirmação, e rompimento com as subalternizações a que são historicamente submetidos, seria impensável, repito, a negação das identidades dos movimentos negros, feministas, feministas negros, LGBTQIA+, das infâncias e adolescências, de pessoas com deficiências, de grupos de periferias (geográficas ou não). Se, mesmo com todas as suas ações de autodefesa, são grupos diariamente violentados, não reconhecidos em seus direitos à equidade, imagine-se sem os ajuntamentos identitários sob os quais se colocam num mínimo de proteção coletiva.

E localiza-se exatamente no simples reconhecimento dos direitos à própria existência que é demandado por esses grupos, a maior razão para a manutenção do radical Etno na Etnocologia. É uma maneira legítima de etnólogos/as assumirem o fato de que todas as espetacularidades são etnicizadas, como proporcionadoras de experiências estéticas, num sentido ampliado de afetos e percepções multissensoriais. Ao explicitar a racialização presente em todas as cenas, sejam elas de espetáculos estrito senso, de ritos espetaculares ou do cotidiano, incluindo as práticas da branquitude, compreendo que estamos sim, contribuindo para uma ética antirracista. E minha ideia, aqui, é a de considerar a utilização do radical Etno como possibilidade de explicitação desses tensionamentos.

Rerefências

Arruda, Maria Auxiliadora de Almeida. [Privilégio branco e a \(im\)possibilidade de implementação de políticas antirracistas: o caso do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Mato Grosso](#) (Tese de Doutorado). Centro de Educação e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Sociologia. UFSCar: São Carlos, 2020.

Bâ, Amadou Hampâté. [A noção de pessoa entre os fula e os bambara.](#)

Bento, M. S. Branquitude: o lado oculto do discurso sobre o negro. In: Bento, M. S.; Carone, I. (Org.) Psicologia Social do Racismo. Rio de Janeiro: Vozes, 2002. p. 147-162.

Bião, Armindo. Aspectos epistemológicos e metodológicos da Etnocenologia: por uma cenologia geral. In: Bião, Armindo. Etnocenologia e a cena baiana: textos reunidos. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009.

Veloso, Graça. Etnocenologia: pedagogias, cenas singulares e pluriépistemologias (Relatório de Estágio Pós-Doutoral ao PPGAC/UFBA). Salvador: PPGAC/UFBA, 2023.

_____. Paradoxos e Paradigmas: a Etnocenologia, os saberes e seus léxicos. In: [Revista Repertório, n.º. 26](#), Salvador: PPGAC/UFBA, 2016. p. 88-94.

Pradier, Jean-Marie. Ethnoscénologie, manifeste. Théâtre-Public 123. Paris: maio-junho 1995.

Pradier, Jean-Marie. [Ethnocénologie: la chair de l'esprit.](#)



Corporalidad, corporeidad, corposfera

Paul San Martín¹

Resumen

Lo corporal frente a la corporeidad, dos conceptos que aquí son esbozados con el propósito de analizar la noción de cuerpo desde la teatralidad; la corporeidad convierte al cuerpo en narrativa, en el cuerpo-texto que participa de la propuesta escénica contemporánea, que irrumpe y se reacomoda según su contexto; proceso que se expresa desde una perspectiva abierta de lo teatral frente a la herencia tradicional de la dramaturgia de Occidente: lo corporal; enfoque que limita el cuerpo a la estrechez, mediante un cuerpo dócil, cosificado en su movimiento; de ahí que se opte por la corporeidad como lugar de entendimiento del cuerpo, que de manera dilatada, amplía los límites hacia lo textual, hacia lo gestual, definido como corposfera o lenguaje que se actualiza mediante el cuerpo.

Palabras clave: Etnocología, corporal, corporeidad, corposfera, dramaturgia, cuerpo-texto

¹ Dr. C. A. M.A magister en Teoría y filosofía del artes, Magister en Dirección Escénica, Candidato a PhD en Estudios de Teatro, docente universitario, Actor, Director, investigador dentro de líneas de trabajo relacionadas con aspectos etnoescenológicos, dramaturgias expandidas y campos del teatro aplicado.

La Corporeidad vs lo Corporal

LA HERENCIA CORPORAL, con base cartesiana, sigue presente hoy en las diferentes facetas de lo humano; es la base del edificio logocéntrico de Occidente. Sobre esta base se ha creado una teología que entiende el cuerpo como carne, como un obstáculo escatológico para la trascendencia o salvación del hombre; de esta teología deviene una moral, que basada en la idea de mínimos universales, funciona con una mirada sobre el cuerpo como un territorio de deseo.

Desde este mismo régimen, el estatuto antropológico ha permitido en los últimos años, el análisis de lo humano desde un “otro” -diferente- que debe recorrer un camino de civilización marcado por la racionalidad; nuevamente, esto marca el ideal del cuerpo subordinado a la razón, que desde lo *corporal* ha legitimado una mirada ecológica, donde el ser humano racional es dueño de las cosas y de la naturaleza, lo cual supone su explotación.

Lo *corporal* ha colonizado el género; históricamente, el saber, además de ser saber, es masculino como el conocimiento. La epistemología, que permite ese conocimiento, ha justificado la generación de un saber sin una mirada diversa, determinando que la lógica de ese saber, tenga una base exclusiva en la razón y no en la intuición, y por tanto, sea más masculina que femenina.

El edificio logocéntrico de Occidente, o por lo menos de aquel Occidente que ha impuesto los discursos, ha generado “el estatuto corporal” del que hablamos. Ante este conflicto, la pregunta es: ¿No hay otra forma del saber, sino a partir de la construcción del conocimiento, cuya base esté en el pensamiento racional? El ejercicio de poder ejerce su control sobre todas las formas de saber, ser, y hacer, y sobre todas las maneras de materializar el dominio, que se expresan y tienen sede en el cuerpo; es así, como la mirada cartesiana del cuerpo, se instala en su cotidianidad y genera por ende, políticas de agenciamiento corporal reguladas con esa mirada.

De esta manera, se trata de eliminar o desconocer los seres, saberes, “haceres” de los “otros”, negando miradas del cuerpo, “otras”, en las que este es parte de un todo que permite un saber enriquecido. Por ello, es pertinente -sobre todo para el arte escénico- hacer una separación de lo *corpóreo* entendido como lo corporal, lo que significaría “otro lugar”: la *corporeidad*.

Lo *corporal* entonces será, todo aquello que reduce el conocimiento del cuerpo al conocimiento de un objeto; un organismo anatómico-fisiológico resultado de la suma de las partes que funcionan unidas para hacer individuos. Lo corporal es aquello instrumental del cuerpo; en clave cartesiana, lo corporal es:

La noción clásica del alma como principio de vida y movimiento, concibiendo los cuerpos como extensos, incapaces por completo de pensar, tutelados por causas puramente mecánicas, alma y cuerpo son dos sustancias de naturaleza totalmente distinta y se encuentran separados, el funcionamiento del cuerpo es un puro mecanismo cuyo funcionamiento es posible explicar mediante leyes mecánicas mientras que el alma es algo totalmente diverso: una mente pensante que no se rige por leyes mecánicas sino por leyes lógicas que están impresas en la mente en el momento del nacimiento. (Tambutti, 2006, p. 6)

En suma, la idea de presentar el cuerpo desde la realidad corporal de un “cuerpo máquina”, define el territorio de lo corporal como un espacio discreto y limitado. Limita al cuerpo a un estado estrecho, en donde la ciencia -por ejemplo- no admite el conocer sino desde la efectividad de la certeza, no tienen valor otros conocimientos “subjetivos” que pueden anidar certezas de otras dimensiones u otras dimensiones de certeza y modos no científicos de comprobación.

En las artes escénicas, este enfoque limita el cuerpo a la estrechez, a la creación de expresiones que mantienen su foco atento a un cuerpo dócil, eficiente, cosificado por el movimiento, que buscan desaparecer del cuerpo la gran densidad somática como motor de movimiento.

La aplicación de rasgos de tipicidad, impersonalidad, validez general que transformaron las danzas campesinas provenientes de antiguos rituales en sofisticadas danzas de corte, ordenándolas y vaciándolas de cualquier referencia a su contenido original, se completaron con la constitución de un cuerpo inmaterial, que era sólo extensión sobre el que actuaban leyes y reglas que lo transformaban en una máquina capaz de bailar. (Tambutti, 2006, p. 6)

Lo corpóreo está asociado a esta noción del cuerpo de carácter instrumental y mecánico, que domina su agencia corporal desde el pensamiento racional; es decir, contiene una idea del cuerpo solamente desde un yo pensante, desde la dimensión biológica

del cuerpo, desde donde parte el concepto de lo corporal. Frente a ello, está la noción de *corporeidad*, que plantea una posición ampliada del abordaje del cuerpo (para no decir expandida y no caer en el pecado de la postmodernidad).

La corporeidad plantea un tejido dimensional diverso; por ejemplo, aceptar el saber reflexivo del cuerpo; se parte de entender, que el cuerpo tiene la capacidad de “generar pensamiento”, y que no está solamente ligado a la matriz motora de la razón. Partir del entendimiento de que cuerpo está más allá de los límites de su virtuosidad o efectividad: la coposfera.

Merleau-Ponty (2006, p.) alerta: “Somos parte del objeto y nos confundimos con este cuerpo que sabe del mundo más que nosotros”. Apoyados en esta tesis, es posible definir -en extenso- la idea de corporeidad tomando como base el planteamiento fenomenológico, intentando interpretarlo de modo conveniente, en torno a dos aspectos importantes:

1. El cuerpo es un lugar de aprehensión del mundo exterior, pero no solo eso, el cuerpo sabe; es decir, hace efectivo un saber reflexivo, puesto que “...sabe más que nosotros”. Lo que esta instalando Merleau Ponty, es que el cuerpo sabe, reflexiona, tiene una forma de saber que no se limita al conocer, es en todo el sentido de la palabra un “ser en el mundo”.

2. Este sujeto de percepción, el cuerpo, puede mostrar otros mundos; se abre el marco a la instalación de otras formas epistemológicas. Vías sensoriales igualmente válidas y necesarias para desarrollar formas de expresión de ese conocimiento; este aspecto es profundamente importante: desde esta perspectiva, el saber se corporeiza.

Es imprescindible empezar a construir un saber corporeizado, pues la realidad se inscribe en el cuerpo y desde el cuerpo habla; que aprendamos a mirar la realidad, no solo desde los dos externos preceptores que priorizó el positivismo, como criterio de verdad y objetividad, la mirada y el oído [...] esto implicó la sub-alternización y negación de los otros sentidos como posibilidades para el conocimiento académico científico lo que condujo a su progresivo deterioro. Desde las sabidurías se nos enseña en cambio, que si queremos transitar por el mundo del sentido, si pretendemos comprender la totalidad del sentido de la realidad y la existencia, es necesario incorporar la totalidad de los otros sentidos, la totalidad del cuerpo,

como posibilidades de conocimiento; eso nos permitirá empezar a aprender de la sabiduría de los olores, los sabores como fuentes para conocer la realidad, mirar como ellos construyen nuestra subjetividad y disparan la memoria, y hay que mirar el sentido de dicha memoria, y que son parte vital de la construcción social del recuerdo y el olvido. Es necesario aprender de las sabidurías sonoras, de la sabiduría de los colores, si queremos dar luz y color a la memoria y mirar la cromática con que está pintada la realidad y la vida. (Guerrero, 2010, p. 225)

Este parece ser el territorio de la corporeidad, un lugar de entendimiento del cuerpo, que de manera dilatada, amplía los límites del mismo cuerpo, tiñe las relaciones, las corporeiza, establece “el entramado de una realidad orgánica” (Guerrero, 2006), del saber, los espacios y el tiempo, con la finalidad de encontrar mayores relaciones, y un cuerpo dilatado y expandido que encuentre una identidad profunda, de acuerdo con los criterios de Guido (2006):

Entendemos el cuerpo como lugar de representación de un simbólico general del mundo, así compuesta por un entrecruzamiento de los contenidos internos del individuo y los de su medio cultural. cuerpo que entrama una realidad orgánica con un doble imaginario: individual y social y se presenta como una red de significaciones múltiples sobre las que se construye la identidad (p. 35).

El cuerpo permite la instalación de una “corposfera”, es decir, un sistema de relaciones corporales que permiten la incidencia del cuerpo en todas las formas y expresiones humanas: el cuerpo corporeiza la vida humana, y con ello, permite la mediación del cuerpo para la construcción social de otra forma cultural; según lo define Finol (2015), bajo la influencia de Merleau-Ponty:

El conjunto de los lenguajes que se originan, actualizan y realizan gracias al cuerpo, entendido este como un complejo semiótico de numerosas posibilidades que requieren una visión fenomenológica para su mejor comprensión. La corposfera sería esa parte de la semiosfera propuesta por Lotman y abarcaría todos los signos, códigos y procesos de significación en los que, de modos diversos, el cuerpo está presente, actúa, significa (p. 125).

Esta particular forma de concebir el cuerpo o corporeizar la realidad, permite determinar la noción de *corporeidad*, implica un cuerpo más allá de la máquina cartesiana, esto define la consti-

tución de una epistemología perceptiva que amplía el rango del conocimiento hacia el saber.

El ámbito de la *corporeidad*, desde este punto de vista, permite la interacción, entrecruce y tejido de lo cognitivo, lo perceptivo, lo emocional, en relaciones corporales que habitan el mundo, y habitándolo, lo transforman.

El sujeto se constituye, hace su existencia, en la misma situación que vive, y se renueva cada vez. No “está” en el espacio y en el tiempo, sino que los “habita”. En este sentido el cuerpo está pensado como el vehículo de esta actualización, habitando el mundo constantemente. (Rodríguez, 2006, p. 18)

La noción de *corporeidad* interesa, no solo porque ha posibilita un puente de transformación epistémica, sino que además, permite la incidencia sobre el entorno, elemento dinámico de la noción de corporeidad que instala el concepto de “saber reflexivo” del cuerpo, de una “inteligencia” del cuerpo que cuenta en el momento de definir una experiencia: “...si consideramos que lo corporal es también condición existencial del sujeto, deberíamos tomar a los actos corporales no sólo como actos de comunicación sino también como actos de *experiencia*, en su dimensión productiva” (Rodríguez, 2006, p. 7).

La corporeidad permite una mirada dinámica del fenómeno del movimiento; a partir del concepto de *corporeidad* hay dos elementos claves:

1. Un modo somático de atención, es decir, la posibilidad de aprender con el cuerpo, que implica formas elaboradas culturalmente, de atención de y con el propio cuerpo, capturando y aprendiendo todo lo que esta a su alrededor, incluyendo la presencia corporizada de otros;

2. La noción de reflexividad corporizada, en donde el sujeto, entendido en su totalidad, pone en acto su “poder hacer” y con ello, modifica su entorno y se modifica a sí mismo. En este momento, el cuerpo se vuelve texto; es decir, acontece, se le puede leer: “La cenestesia es la sensación interna en el propio cuerpo de los movimientos y tensiones propias y ajenas” (Barba, 2010, p. 35).

Por tanto, lo estésico es aquella capacidad característica de la energía del cuerpo que permite el viaje del cuerpo; hace que el observador genere una “complicidad” con el actor que presenta esa característica. La capacidad cenestésica del actor provoca en

el observador, según Barba (2010), un efecto de transformación; el análisis de este fenómeno le permite a este actor-director-investigador, plantear el concepto de “acción” como aquel movimiento corporeizado que es capaz de transformar el espacio, y con ello, desarrollar lo que más adelante llamará, el “efecto orgánico”.

La cenestesia permite el traslado de un mensaje no verbal, un texto corporal que contiene la acción del actor y transmite un mensaje, que además, puede ser leído por el espectador, canal por el cual, decodifica lo gestual: “actor-bailarín”, como orgánica o viva en el escenario.

En suma, la calidad del cuerpo del actor se erige en texto, de manera tal, que el actor es capaz de trasladar una información a un espectador; este espectador puede leer no solo el texto (lo *textual*) de su interpretación además del texto *gestual* de la misma; finalmente, el *cuerpo-texto* participa de una manera actual de la propuesta escénica que irrumpe y reacomoda la estructura del contexto en el que opera: cumpliendo con todo ello, el cuerpo se constituye en condición para un estatuto textual. En las artes vivas en general, y en particular en el teatro, se convierte en un suceso único y determinante. Importa el cuerpo y cómo habita el escenario, no como lo nombremos: como el cuerpo está, se pone el cuerpo.

Concluyendo, la *corporeidad* puede desarrollar una “fenomenología del actor”; una noción que permite proponer un cuerpo reflexivo, desarrollar un cuerpo que sabe y habita en su movimiento; producto de los fenómenos anteriores, puede transformar o incidir en el espacio en donde se instala. Es decir, le es propio el fenómeno de transformar el espacio que habita creando redes de conexión con el espectador a través de nuevos discursos abiertos a lo textual y gestual, nuevos espacios de creación escénica y de comunicación.

Referencias

Barba, E. Quemar la Casa. Orígenes de un Director. Biblioteca Teatro Laboratorio. Bilbao Estudios, 2010.

Finol J. E. La coposfera. Antropo-semiótica de las cartografías del cuerpo. Ediciones CIESPAL, Quito, Ecuador, 2015.

Guido, R. “Cuerpo soporte y múltiples imágenes”. Revista Letra Viva 200. 2006.

Guerrero, P. “Corazonar desde el calor de las sabidurías insurgentes”. Revista Sophia, 250, 2010.

Merleau-Ponty, M. “Danza Butoh Cuerpos en Movimiento, Cuerpos en Reflexión”. Revista Letra Viva 200, 2006.

Rodríguez, M. (s/f). Entre ritual y espectáculo, reflexividad corporizada en el candombe. Buenos Aires, Argentina, 2006.

Tambutti, S. Teatro General de la Danza. IUNA, Buenos Aires, 2006.





fazeres

O lugar da reza no Altar do Menino Deus e na Folia de Nossa Senhora do Livramento

Cícero Félix de Sousa¹

Resumo

Este artigo é um recorte de minha pesquisa em andamento no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGCEN) da UnB e trata das múltiplas funções da reza e sua estética sensorial em duas manifestações consideradas espetaculares pela Etnocologia: Altar do Menino Deus e Folia de Nossa Senhora do Livramento, ambas realizadas na comunidade rural do Jataí, município de Canápolis (BA). Na primeira manifestação são 14 dias de reza, na segunda apenas um dia. Cada reza tem sua “cabeceira”, pessoa que inicia e puxa o ritual: no altar, é Dona Pulu, 73 anos; na folia, é Seu Né de Teodósio, 83 anos. A partir de uma abordagem baseada na cosmopercepção e nos fundamentos transdisciplinares da Etnocologia, tento tocar as camadas que constituem essas rezas presentes nessas manifestações da cena contemporânea, que sacodem a dormência do cotidiano do Jataí para celebrar o estar juntos nas relações com o sagrado.

Palavras-chave: Etnocologia; catolicismo; Oeste da Bahia; cena contemporânea; espetacularidade.

1 Doutorando do PPGCEN da UnB, na linha Culturas e Saberes em Artes Cênicas, sob a orientação do prof. Graça Veloso; membro do Afeto, grupo de pesquisa em Etnocologia da UnB, do GRUDET, Grupo de Dinâmicas Espaciais e Desenvolvimento Territorial da UFOB e professor efetivo da UFOB, na qual está atuando na Coordenadoria de Cultura e Arte, e na edição da revista [Francisco](#), uma plataforma digital para divulgação e troca de saberes. Este artigo foi apresentado no XI Reunião Científica da ABRACE: Artes Cênicas na Amazônia: saberes tradicionais, fazeres contemporâneos realizado em novembro de 2022.

ATÉ POUCO TEMPO, entendia que *reza* era apenas sinônimo de *oração*. Pai-Nosso, Ave-Maria, Salve-Rainha, Credo, Santo anjo, era tudo reza. Em 2017, durante uma pesquisa etnográfica no Território de Identidade da Bacia do Rio Corrente sobre algumas manifestações sagracionais realizadas em comunidades rurais, perguntei ao padre Marcos da Silva Santos, à época pároco em Bom Jesus da Lapa, licenciado em filosofia e bacharel em teologia, se a Igreja Católica² fazia distinção entre uma coisa e outra. Ele explicou que “rezar seria recitar alguma oração já existente e oficial”. Pai-Nosso, Ave-Maria, Salve-Rainha, Credo e Santo anjo, eram exemplos de orações. Isso me fez pensar na hibridez da palavra reza, pois ela é substantivo (quando se refere à oração) e verbo (quando se refere ao ato de rezar a oração). No entanto, embora continuasse a usar *reza* como sinônimo de *oração*, quando escutei como algumas pessoas das comunidades rurais do município de Canápolis (BA) se referiam a *reza*, compreendi que ali aquela palavra tinha uma dimensão que transcendia o significado de *oração*.

Quando Carma me convidou para a reza de Nossa Senhora do Carmo, no dia 16 de julho; quando Malvina me convidou para a reza do Senhor Bom Jesus, no dia 6 de agosto; quando Rê me convidou para a reza de São Bartolomeu, no dia 23 de agosto, entendi que a reza, para eles, não era apenas uma oração, mas um acontecimento no qual as pessoas se reuniam para rezar orações e estar juntas. E que a reza poderia ser a própria manifestação sagracional, ou parte integrante de uma manifestação sagracional que, além da reza, teria canto, chula³, samba⁴, dança e giro. No Altar do Menino Deus e na Folia de Nossa Senhora do Livramento, ambas manifestações realizadas na comunidade rural do Jataí, a reza é parte integrante. E embora ela seja aparentada na organização e metodologia, em cada manifestação a reza tem sua própria estrutura e ocupa espaço e tempo diferentes.

2 O termo “Igreja Católica” usado neste artigo se refere à Igreja Católica Apostólica Romana que, assim como a Igreja Católica Ortodoxa, é baseada no cristianismo.

3 No Dicionário de Folclore, Câmara Cascudo (1972) registra chula como canto e dança independente que existe no Brasil, de Norte a Sul. O canto é executado por pares de cantadores. Cada dupla canta o mesmo verso duas vezes e passa o canto para a próxima dupla, até fechar o círculo. A dança é feita por quatro foliões, que formam uma x, no meio do grupo, em movimentos ágeis ao ritmo dos tambores.

4 A palavra samba, aqui, não tem o mesmo significado daquele que identifica o gênero musical urbano carioca amplamente difundido. Samba, na linguagem do povo das comunidades rurais pesquisadas, é a folia das manifestações sagracionais, o batuque e a dança realizados pelos grupos de foliões.

No Altar do Menino Deus a reza é realizada durante os 14 dias da manifestação, às noites, exceto o último dia, quando acontece ao meio-dia. Na Folia de Nossa Senhora do Livramento, a reza acontece apenas no último dos três dias do festejo, ao meio-dia. É uma espécie de fechamento do giro. Acompanho essas duas manifestações desde 2015. Consideradas espetacularmente adjetivas pela Etnocologia⁵, elas constituem o *corpus* de meus estudos de doutoramento, no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas na UnB e, suas rezas, são o foco de reflexão deste artigo, que está dividido em três partes: **cabeça**, **corpo** e **alma**. São partes de um todo marcado pela permanente incompletude, pois a reflexão é um movimento contínuo, como o viver, o experimentar e o experienciar.

Na **cabeça**, apresento as *cabeceiras* (ou *enfrentantes*) das duas rezas, que fazem a primeira voz da dupla que inicia e puxa a reza. No **corpo**, reflito sobre o que é, a função da oração, algumas características e estruturas das rezas do altar e da folia. Na **alma** coloco mais reticências sobre essas reflexões e espetacularidades extracotidianas do Jataí.

⁵ Bião (2009) organiza os objetos de estudo da Etnocologia em três subgrupos: artes do espetáculo, ritos espetaculares e formas cotidianas espetacularizadas pelo olhar do pesquisador. Esses objetos são, respectivamente, fenômenos espetacularmente substantivos, adjetivos e adverbiais. As formas de ações coletivas e sociais de representação aparentadas ao teatro, como rituais religiosos ou festejos públicos, são fenômenos adjetivamente espetaculares. A espetacularidade é uma categoria de interação humana de um acontecimento cotidiano menos banal.



Joana do Jataí (C), ao lado de suas duas filhas: Preta (E) e Macionila (D). Foi com dona Joana, sua avó, que dona Pulu aprendeu os saberes sagracionais.

Foto: Acervo familiar

Cabeça

Há sempre algo que me provoca na fala de Apolinária Barbosa do Rosário Silva. Dona Pulu, como é chamada, é uma mulher negra, mãe, benzedeira e rezadeira conhecida no Jataí. No dia em que a entrevistamos⁶, em 2015, ao ser indagada se era católica ela respondeu: “Minha fia, eu num sei o quéqu’eusô. (...) Num sei se sô católica – eu credito que sô, num sei. Deus é quem sabe”. Depois, completou:

Eu sô da igreja, eu sô da medicina, eu sô de tudo que pensar. Con-tece que chega uma pessoa, nem todos credita... aqui já tem vindo pessoas com criança já quage morreno. Mãe vem com fio nos braço chorano, chega aqui eu benzo, faço um conzido ali duma foia, dum negócio, Deus ajuda que na mesma hora vai embora, sara.
(...)

Já ganhei nome de feitiçêra. Sô isso, sô aquilo, praquê graças à Deus eu sô uma nega mas eu amo todo mundo. Todo mundo que chega tem aquela coisa comigo. Então muitos sente orgulho deu num sê uma ninguém pra eles.

Dona Pulu prefere não classificar objetivamente sua prática de fé: é da igreja, da medicina, de tudo. Tem consciência do lugar que ocupa na comunidade e sabe o que faz com os saberes herdados de sua avó materna, Joana Barbosa do Rosário, filha de uma indígena *pega no dente de cachorro*⁷, conhecida no território por Joana do Jataí. Com a avó aprendeu a benzer, rezar, o poder curativo das plantas e a levantar o Altar do Menino Deus, manifestação que acontece na sua casa entre 24 de dezembro e 6 de janeiro e atrai gente de várias comunidades. Dona Pulu não sabe precisar quando a avó começou a tradição, mas sabe a razão: um voto cuja obrigação era levantar o altar por dois anos. “Aí, quando completou dois ano, a madinha dela foi na casa dela e pediu ela pra durante vida ela tiver, levantasse o Altar do Menino Deus”, explicou.

Desse período em diante, o altar virou tradição na família Barbosa do Rosário. Quando Joana do Jataí faleceu, em 18 de abril

6 Na época, a entrevista foi feita por mim e Renata Pinho, minha orientanda do projeto de Iniciação Científica Identidade Corrente, na Universidade Federal do Oeste da Bahia (UFOB).

7 Essa expressão, “pega no dente de cachorro”, se refere a uma ação dos vaqueiros sobre mulheres indígenas encontradas nas matas. Elas eram capturadas, levadas para casa, amansadas e abusadas sexualmente por seu capturador. Essa prática perdurou até o início do século XX.



Dona Pulu, ladeada por sua filha Malvina (D) e a rezadeira Carma (E), no Altar do Menino Deus de 2015.

Fonte: Fotograma de vídeo de acervo pessoal.

1977⁸, ele passou a ser levantado na casa de sua filha Ursulina Barbosa do Rosário, a Sula, sob a responsabilidade de sua neta, dona Pulu, que na época tinha 29 anos, estava casada com seu Camilo Lourenço da Silva, seu Camilo, e já sabia tudo sobre a montagem e a reza do altar. Com a morte de Sula, em 26 de março de 1990, dona Pulu assumiu de vez a tradição e, assim como sua avó, se tornou referência territorial em benzeção e reza.

“No meio de tudo da famia, forante dos que morreu, ficou só eu, que preni as oração da véa. Parece que era praticamente pra mim mesmo”, refletiu ela. Quis saber se aquelas orações eram diferentes das praticadas na Igreja Católica. Ela disse que rezava no “modelo véi”, e justificou:

É praquê eles vai é pela Bíblia, né? E a minha Bíblia é minha cabeça, é meu dom que Deus me deu. Então eles vai fazê a celebração é de João é de num sei de quê, num sei de quê, ali na Bíblia. E eu, não. Eu vou rezá meu ofício, minha ladainha, minhas coisa – tem escrito tudo no livro, mas eu não sei negoçá assim não. É por idea. Ideia assim: se eu começá, aí eu sei se conseguí. Agora, já se qualquer um

8 Dados do registro do cartório civil de Canápolis (BA), segundo o qual Joana Barbosa do Rosário faleceu com 69 anos. No entanto, considerando que entre os quatro filhos que ela teve, Ursulina Barbosa do Rosário nasceu em 1923 (dado na cruz do túmulo), é provável que ela tinha mais de 70 anos quando faleceu.

d'ocês começá na frente mode eu acompanhá atrás, aí eu fico misturada, num dô conta direito.

Esses saberes sagracionais estavam em dona Pulu, como algo que não se sabe o começo e nem fim. Simplesmente estavam ali, nela. Herdara de sua avó, e sua avó certamente herdara de alguém. O começo desses saberes estava longe, em algum lugar no horizonte do tempo espiralado⁹. Vinha de antes de sua avó. E, agora, esses saberes estavam nela, em dona Pulu, e também em Malvina Silva de Souza, sua filha mais velha e dupla na cabeceira da reza do altar.

Conheci seu Né de Teodósio em junho de 2015, na comunidade rural Barreiro do Guará. Hermes Novais¹⁰, um importante pesquisador da cultura e dos povos da região queria me apresentar o que era a *chula* e, seu Né de Teodósio, batizado Manoel Rodrigues de Almeida, então com 76 anos, era um habilidoso tocador de tambor de um grupo. Não tivemos êxito. Por alguma razão sensível a *chula* não saiu. Era a afinação, batida, memória, esquecimento, falta de inspiração, falta do lugar e momento apropriado. A *chula* não saiu naquele dia.

Voltei a encontrar seu Né de Teodósio em 2017, no derradeiro dia do giro da Folia de São Sebastião, em 20 de janeiro. Nesse dia conheci a *chula*, vi seu Né dançar, cantar e tocar. Ele parecia flutuar em êxtase, seus olhos miúdos viravam para o além, seu corpo se expandia sob os efeitos transcendentais da música e ritmo estonteante. No dia 2 de fevereiro, tornei a encontrá-lo na Folia de Nossa Senhora do Livramento.

Realizado há mais de três décadas, o festejo surgiu de uma promessa feita por Senhora, tia-mãe de criação de Reinaldo Vieira de Farias, o Rê, para livrar-lhe de uma doença que o fazia cair nas

9 De acordo com o conceito de temporalidade espiralada da cosmologia africana bantu-kongo abordado por Leda Maria Martins (2003), diferente da concepção ocidental de tempo com cronologia linear, tudo vai e volta, “vivenciar o tempo significa habitar uma temporalidade curvilínea”, “o que flui no movimento cíclico permanecerá no movimento” (Martins, 2003, p. 75).

10 Além de pesquisador, Hermes Novais é dono do espaço museal “Guardados de Hermes”, em Santa Maria da Vitória (BA). Nesse espaço, que recebe frequentemente visita de pesquisadores e estudantes, ele preserva objetos antigos da cultura dos povos do território. Além de seu Né, conheci dona Pulu e Rê através de Hermes.

“quadras da lua” (lua cheia e lua nova). Nesse dia, descobri outra habilidade do folião Né de Teodósio: ser cabeceira de reza. Ele encabeçava a reza de Nossa Senhora do Livramento desde que Rê começou a pagar a promessa, em 1987.

A relação de seu Né de Teodósio com esses saberes sagracionais se deu na década de 1940, com a descoberta do alfabeto. Ele morava na comunidade Olho d'Água dos Correias e, perto de sua casa, morava Francisco Ferreira Lima, professor que lhe ensinou “leitura e doutrina”. “Cresci nessa habituação”, contou ele em 25 de maio de 2019. Nesse dia, conheci um pouco de sua trajetividade, do que estava por trás daquele rezador concentrado de frases pontuadas, palavras escolhidas e pausas suaves, como a aguardar sua mensagem ser digerida pelo interlocutor. Ele se lembrou do Monsenhor Félix¹¹, dos padres Rodolfo e Antônio, todos de Santana (BA), da missa rezada em latim e da mudança para o português:

Naquele tempo eles virava a costa pro povo e depois deu pá celebrá de frente com o povo e as costa virada pro altar. Muita gente achô errado, achô que... mas tudo muda, né? Tem as mudança e tem o significado dessas mudança. Foi indo, todo mundo acostumô e hoje continua. Sobre a missa, era isso: mermo que a gente não entendia o que era que eles dizia no latim, mas a gente tinha aquela tenção, nera? de ganhá alguma indulgência mermo sem conhecê o que é que tava participano.

Atento ao que escutava nas rezas, seu Né acabou aprendendo a rezar em latim a Ladainha de Nossa Senhora. Pedi que falasse mais sobre esse período. Ele se lembrou da “véa” Zifirina, que vinha da Lagoa dos Barata rezar na Semana Santa, e do lugar criado pelo professor Francisco para se rezar a Via-Sacra, quartas-feiras e sextas-feiras da Quaresma:

No final da Via-Sacra rezava a ladainha. Mas rezava assim: de palavra. E aí eu aprendi e continuei depois de adulto rezano mais os meu companheiro. Inclusive, eu tinha aqui no Morro do Guará [onde mora atualmente], um compadre Benevides que nós rezemo várias ladainha assim de festejo. Eu e ele. Sempre o povo me colocava pra iniciá e aí eu continuei mais ele. Mas sempre ele só queria

11 Monsenhor Félix (1914-2008) foi um importante sacerdote católico da região. Ele chegou em Santana (BA) nos anos de 1940. Na época, Canápolis era chamada de Distrito de Ibiagui, e pertencia a Santana. Só seria emancipada em 1962.

qu'eu tivesse de frente mais ele. Fazia as orações iniciais, o Sinal da Cruz, o Creio em Deus Pai, o Ato de Contrição, e depois seguia com a ladainha.

Os convites para encabeçar rezas se tornaram frequentes na vida de seu Né – era reza para Nossa Senhora do Carmo, São Sebastião, São Bartolomeu, Nossa Senhora da Abadia, Nossa Senhora da Conceição, Nossa Senhora do Livramento, entre outras. Com a morte do compadre Benevides, ele passou a rezar com Sebastião das Miúdas e compadre Geraldo, seu genro. “Quando um num tá, mas o ôto tando, é como diz: tanto faz mais um como mais ôto, nós tem costume de rezá”, explicou seu Né. No entanto, em 2017, quando registrei a Folia de Nossa Senhora do Livramento em audiovisual, ele não encabeçou a reza nem com um nem com outro, mas com dona Ana, sua companheira. Tenho a impressão que o “nós”, quando ele diz “nós tem costume de rezá”, não se refere apenas aqueles parceiros de reza citados por ele, fala da cultura da reza nas comunidades rurais do território.



Dona Ana e seu Né de Teodósio, cabeceiras da reza da Folia de Nossa Senhora do Livramento, no ano de 2017.

Fonte: Fotograma de vídeo de acervo pessoal.

Corpo

Como disse no início, a reza representa uma oração específica ou um acontecimento sagrational que reúne pessoas para rezar várias orações. Mas, e o que é oração? Segundo o Manual da Paróquia, cuja 5ª edição data de 1950, oração “é uma elevação da alma a Deus, para adorá-lo, agradecer-lhe os benefícios e pedir as graças de que necessitamos”. Diz ainda que “a melhor de todas as orações é o Padre-Nosso, porque nos foi ensinada pelo próprio Jesus Cristo”; a segunda é a Ave-Maria, dirigida à mãe de Jesus “para implorar sua proteção” e, por último, a Salve-Rainha que, depois da Ave-Maria, é “a oração mais bela e eficaz, composta pela Igreja, que podemos dirigir à Santíssima Virgem” (Franca, 1950, p. 13). Além dessas e de outras orações surgidas no âmbito da Igreja Católica, o povo, a partir de suas experiências individuais e coletivas, acabou criando suas próprias orações e rituais de benzeções para atender as necessidades imediatas do cotidiano. Esse tipo de oração, praticado também por dona Pulu, não é o foco deste artigo, mas valem algumas considerações. Enquanto a reza de festejo é anual, conforme as datas do santo ou santa no calendário católico gregoriano, e se fundamenta na devoção, pedido ou agradecimento de votos; a reza de benzeção tem uma função imediata, conforme a necessidade do dia a dia.

Em 1989, o padre José Evangelista de Souza, filósofo, mestre em teologia e importante pesquisador da cultura da bacia do rio Carinhonha, do contíguo Território de Identidade Velho Chico, registrou 163 orações e bênçãos, além de benditos, hinos, incensagens, cantigas, lendas e simpatias no território. Há orações e rituais para tirar espinho da garganta, coser, benzer, parir, tirar quebranto, mau-olhado, isipa (erisipela), caminhadeira, espinguela caída; atravessar lugar perigoso, estancar sangue, curar cobreiro, aguamento, descobrir caminho no mato, curar de mordida de cobra, benzer animal, levantar campainha caída, esconder o corpo do inimigo, curar frieira, olhado nas tripas, entre outras (Souza, 1989). Tudo isso me fez pensar no que disse dona Pulu (“Eu sô da igreja, eu sô da medicina, eu sô de tudo que pensar”), e sua relação de fé com a natureza, com os saberes que estão nas cascas das plantas, flores, sementes, raízes e até nos bichos. Pensei, também, no domínio coletivo desses saberes.

Um dia, estava com Jairo Rodrigues, em Santa Maria da Vitória, cidade polo do TI Bacia do Rio Corrente. Professor de história, artista plástico, pesquisador e guardião do acervo ferramental do Mestre Guarany, Jairo recebe visitas frequentemente em sua casa e, nesse dia, já à boca da noite, chegou Divina, uma mulher de fortes marcas étnicas da genética indígena.

“Jairo, será quitunumtem um sapo cururu grandão no teu quintal, não?”, perguntou ela.

Surpreso, eu quis saber para que ela queria o sapo.

“Pra fazê um remédio pra dô nas junta”, respondeu Divina.

“E como é feito esse remédio?”.

Ela explicou que matava o sapo, cortava sua barriga e tirava a gordura debaixo da pele. Depois, a derretia no fogo brando até virar óleo. Estava pronto. Era só esperar esfriar e passar “nas junta” com dor.

“E a dor passa?”.

“Ô!! Isso é dos antigo, do povo das roça”, garantiu.

Voltando a questão da reza, não importa se é por devoção, para cumprir uma promessa ou pedir uma graça; para curar um mau-olhado, ferida de um animal peçonhento ou no auxílio do parto. Não importa se o pedido é para uma graça distante ou imediata. Não importa se é no ritual de sepultamento ou no batismo, encomendação das almas ou penitência, missa ou culto, por devoção ou em um festejo de santo ou santa. Não importa se é para amansar um boi brabo ou uma ladainha para acalantar o coração. Em qualquer situação a reza, ou oração, vai agenciar a relação do devoto com o sagrado. É como se um espaço de interlocução se abrisse no espírito para a manifestação da fé e diálogo com esse sagrado invisível representado por imagens santas, caridosas, benevolentes, protetoras e atenciosas.

Agora, antes de tratar das estruturas das rezas do altar e da folia, quero fazer algumas observações. A primeira é sobre os seus participantes, razões que motivaram o surgimento e a continuidade dessas manifestações. Quase todas as rezadeiras, foliões e demais participantes do Altar do Menino Deus também participam da Folia de Nossa Senhora do Livramento. Logo, são manifestações coletivas, festivas e de socialização rural. Por mais que o altar, por exemplo, tenha se tornado tradicional na família Barbosa do Rosário, é uma tradição de todos. Surgiu de um voto de Joana do Ja-

taí, continuou após o voto ser cumprido e passou a acolher outros votos de outros participantes. “É felicidade pra mim e pra todos”, simplifica dona Pulu.

A folia também tem essa característica de acolher promessas de outros devotos, mas, ela deve encerrar quando Rê partir. Ele era de colo quando sua mãe faleceu em um parto. A irmã dela, conhecida por Senhora, o adotou. Aos nove anos ele teve o um desmaio, que passou a se repetir todos os meses nas “quadras da lua”. Foram cinco anos de muitos medicamentos e consultas ao cartomancista Paulo Moreira, até sua tia-mãe recorrer a Nossa Senhora do Livramento, em 1987.

“Minha mãe pegou e fez a promessa pra mim pra durante vida eu tivesse, se eu sarasse, eu continuasse rezano”, contou Rê, na primeira entrevista que fiz com ele, em 2017. Perguntei se ele não pretendia passar a seus filhos aquela tradição. “Não. Porque só é feita pra mim. Se uma hora... aí acaba. Só foi feita pra mim”.

“E se eles quiserem continuar?”, insisto.

“Aí é atitude deles, a opinião que se eles quisé continuá, mas a promessa mermo é minha”.



Rê acompanha a Ladainha de Nossa Senhora, rezada em latim, de joelhos, com a imagem de Nossa Senhora do Livramento na cabeça coberta, em 2017.

Fotograma de vídeo de acervo pessoal.

Quando eu era garoto, lembro que toda semana do mês de maio nós rezávamos a Salve-Rainha na escola. Maio era o mês de Maria, diziam. Achava a Salve-Rainha um poema lindo, mas me vinham imagens tristes quando escutava “A vós bradamos os degredados filhos de Eva/ A vós suspiramos, gemendo e chorando neste vale de lágrimas”. São impressões sensoriais e estéticas de um período que não esqueço. De modo que passei a considerar a Salve-Rainha uma oração específica daquele mês. Não era. Assim como as orações para as necessidades cotidianas e imediatas são oportunas aos momentos de necessidades, Salve-Rainha, Pai-Nosso, Ave-Maria, Ofício da Imaculada Conceição da Virgem Maria, entre outras, também são oportunas em diversas manifestações sagracionais, independente do período ou da santidade festejada. Esta é a segunda observação: as mesmas orações da reza do altar também são rezadas na folia, com uma ou duas variações. O que não quer dizer que as estruturas sejam as mesmas, como veremos logo mais.

Minha derradeira observação é sobre o modo de rezar no altar e na folia. Em geral, a reza é conduzida por duas duplas e um coro. As duplas podem ser só com mulheres, só com homens, ou mistas, de joelhos, sentados ou em pé. A primeira voz da primeira dupla é da cabeceira, que conduz o ritual da reza e que puxa a *pergunta*. A segunda dupla *responde*¹². Esse *trocado*, no entanto, não acontece em todas as orações. Há orações em que todos os participantes do ritual podem responder em coro e há também aquelas em que todos rezam juntos a oração inteira, como no Credo. Vale ainda pontuar que uma mesma oração pode ser rezada de dois modos (cantada ou recitada) na mesma manifestação. No altar, por exemplo, eu presenciei o Pai-Nosso e a Ave-Maria rezados dos dois modos, nos dois momentos da reza do dia 24/12.

Enfim, feitas essas observações que serão mais exploradas em outra ocasião, passemos para a estrutura das rezas realizadas no Altar do Menino Deus, em 2015, e na Folia de Nossa Senhora do Livramento, em 2017. As duas rezas duram cerca de uma hora e as orações estão dispostas em sequência, entrecortadas por passagens e falas (oferecimentos) das cabeceiras ou por outro ou outra participante do ritual.

12 Para as rezadeiras e rezadores pesquisados, perguntar e responder equivale a uma dupla dizer uma frase da reza e a outra dizer a frase seguinte.

O Altar do Menino Deus

Considero o voto feito por Joana do Jataí o marco memorial e afetivo da fundação dessa tradição coletiva na família Barbosa do Rosário. A reza acontece nos 14 dias da manifestação, de 24/12 a 06/01. No primeiro dia, há dois momentos de reza, como explica dona Pulu: **1º momento, às 20h**: “as rezadêra chega, aí reza o terço, canta os bendito, aí agora é bebê café e prosá”; **2º momento, às 23h**: “começa a rezá o ofício, a ladainha, o bendito”. Terminada a reza, por volta da meia-noite, hora em que Jesus Cristo nasceu segundo a tradição católica, 12 foliões adentram a sala devidamente decorada portando seus instrumentos, e reverenciam o Menino Deus, posto no centro do altar. Esta é a hora de “sambá e cantá a lapinha¹³”. Do segundo dia em diante, até 5 de janeiro às noites, “todo dia nós reza o terço” e, no sábado, o ofício¹⁴ também, explica.

No último dia, 6 de janeiro, Dia de Reis (também chamado de Dia de Santos Reis ou Dia de Santo Reis), a reza acontece ao meio-dia. Segundo seu Camilo, na época de “didinha Joana” os foliões que visitavam o Menino Deus na primeira hora do dia 25 de dezembro saíam em giro pelas comunidades no dia seguinte. Com o tempo, eles decidiram reduzir a quantidade de dias do giro, passando a girar a partir de 31 de dezembro. O giro encerrava exatamente no Dia de Reis, com o retorno dos foliões à nova visita ao Menino Deus. Em 2015, ano em que filmei o altar, não teve giro, apenas a visita dos foliões no primeiro. Dos 14 dias de reza só consegui registrar o primeiro dia e, totalmente, apenas o 2º momento. Do 1º momento tenho alguns recortes que ainda preciso analisar. Portanto, a estrutura que apresento logo abaixo é do segundo momento de reza do Altar:

13 Apesar de dona Pulu usar as expressões “lapinha” e “altar” para se referir a mesma coisa, ela tem a compreensão de que ambos são diferentes. A “lapinha” é erguida no chão, com pedras, areia e miolos de barriguda, com vários objetos, sobretudo pequenos animais, em torno de uma manjedoura construída dentro de uma lapa. Já o “altar” é levantado em uma mesa. No caso do Altar do Menino Deus, há no centro do altar um pequeno quadro de moldura carcomida pelo tempo, com a imagem do recém-nascido Jesus Cristo, rodeado de animais.

14 Segundo tradição católica, o ofício de Nossa Senhora deve ser rezado no sábado, dia dedicado ao culto à Maria, que se ajoelha no céu sempre que alguém reza o ofício.

Estrutura da reza do Altar do Menino Deus (2º momento, 24/12/2015)	
Roteiro	Ações, trechos iniciais e observações
Abertura	Pelo-Sinal, Sinal da Cruz e fala inicial
Credo*	“Creio em Deus-Pai, todo poderoso (...)”
Ao anjo da guarda	“Santo anjo do senhor, meu zeloso (...)”
<i>Louvor: Glória ao pai</i>	Glória ao pai, ao filho ao espírito santo...
Ofício da Imaculada Conceição da Virgem Maria*	“Deus vos salve Virgem, Filha de Deus Pai! (...)” (depois dessa introdução do ofício, há a inserção de dois trechos do Terço Caipira (Glória e Jaculatório) e depois retorna para o ofício)
Ladainha de Nossa Senhora*	Em latim: “Kýrie, eléison/ Kýrie, eléison (...)”
Salve-Rainha*	“Salve-Rainha, mãe da misericórdia (...)”
<i>Oferecimento</i>	Feito por seu Camilo, em latim. É a única participação masculina na reza.



Tradição da reza passada de geração para geração. Flagrante durante o Altar do Menino Deus, em 2015.

Fotograma de vídeo de acervo pessoal.

<i>Oferecimento</i>	Livre
Pai-Nosso*	“Pai nosso que estás no céu (...)”
Ave-Maria*	“Ave Maria, cheia de graça (...)”
<i>Oferecimento</i>	Livre
Pai-Nosso*	“Pai nosso que estás no céu (...)”
Ave-Maria*	“Ave Maria, cheia de graça (...)”
<i>Louvor: Glória ao pai</i>	Glória ao pai, ao filho ao espírito santo...
Bendito para antes do Senhor Deus*	“Maria, mãe de graça/ mãe da misericórdia/ livra-nos do inimigo (...)”
Bendito da cruz*	“Meu Jesus, me encomendou (...)”
Senhor Deus*	“Senhor Deus, misericórdia! (2x) Senhor Deus, pequei, Senhor, misericórdia! (2x) (...)”
<i>Oferecimento</i>	Livre
Oração do anjo da guarda	“Meu anjo da guarda que andou junto comigo (...)”
<i>Oração desconhecida</i>	“Quem falar no nome dessa senhora agora (...)”
Pai-Nosso*	“Pai nosso que estás no céu (...)”
Ave-Maria*	“Ave Maria, cheia de graça (...)”
O sonho de Nossa Senhora	“Quem quiser ouvir e aprender o sonho de Nossa Senhora (...)”
Pai-Nosso*	“Pai nosso que estás no céu (...)”
Ave-Maria*	“Ave Maria, cheia de graça (...)”
<i>Bendito bateu asa o galo</i>	“Bateu asa o galo no primeiro dia (...)”
Bendito pedindo chuva	“Senhora Santana foi subir ao morro (2x) (...)”
<i>Dai-nos a bênção*</i>	“Dai-nos a bênção, ó virgem mãe, penhor seguro (...)”
Oração da noite	“O meu senhor Jesus Cristo, filho da Virgem Maria, me acompanhai (...)”
<i>Oração desconhecida</i>	“Vós que labutai na glória (...)”
Encerramento	Pelo Sinal, Sinal da Cruz, “Louvado seja nosso senhor Jesus Cristo (...)”
Canto	“Vamos cantando com muita alegria (...)”

* Todas essas orações são rezadas também na folia, na mesma versão;

Todas as **orações em vermelho** foram identificadas nos estudos do padre Souza (1989) em várias versões diferentes. Essas orações, segundo o padre, foram criadas pelo povo;

Todas as **orações em negrito** estão registradas no Manual da Paróquia (1950) e na Porta do Céu (2006) e são consideradas próprias da Igreja Católica, como o louvor “Glória ao pai”, que está apenas no manual;

Os oferecimentos são falas destinadas às santidades e têm diversos fins, como pedir pelas almas do purgatório ou por um devoto específico. São momentos livres e não exclusivos da cabeceira;

Não encontrei nenhuma referência escrita do “Bendito bateu asa o galo”, assim chamado por Malvina, filha de dona Pulu.



[Versão do "Ofício da Imaculada Conceição da Virgem Maria" que mais se aproxima com rezado por dona Pulu e seu Né de Teodósio.](#)

[Versão de "Dai-nos a bênção", do Santuário de São Francisco das Chagas de Canindé \(CE\)](#)

[Versão do "Terço Caipira" da paróquia Santa Teresinha do Menino Jesus, de Mogi Guaçu \(SP\).](#)

A Folia de Nossa Senhora do Livramento

Desde a promessa de sua tia-mãe Senhorinha, em 1987, a folia comandada por Rê, cujo pai é irmão da mãe de dona Pulu, inicia na manhã do dia 31 de janeiro com a saída de 12 foliões, preferencialmente, em giro pelo Jataí e Barreiro do Guará. O ponto de partida e de chegada da folia é a casa de Rê, no Jataí. Ele é o promesseiro, alferes da bandeira e quem recolhe as esmolas para a realização do almoço coletivo. No dia 2 de fevereiro, Dia de Nossa Senhora do Livramento, os foliões retornam para encerrar o giro. O samba de chula invade a sala, anima o festejo e coloca alegria nos corpos que cantam, dançam e bebem. É o movimento que antecede a reza e faz a sala girar. Por volta de meio-dia, começa o ritual da reza. Nesse dia, precisamente 2 de fevereiro de 2017, seu Né de Teodósio e dona Ana encabeçaram a reza o tempo todo ajoelhados. Na hora da ladainha de Nossa Senhora, como obrigação da promessa, Rê se ajoelha com uma vela na mão, uma toalha na cabeça e um pequeno quadro com a imagem de Nossa Senhora do Livramento sobre a toalha, segurado por Rosanea, sua companheira. Encerrada a reza, todos saem em procissão ao redor da casa, seguidos pelos foliões, que deixam um rastro musical nesse movimento circular pontuado por estouros do foguetório. Na reza desse dia, identifiquei a seguinte estrutura:



Após a reza, foliões e demais participantes se preparam para sair em cortejo em volta da casa e voltar para a sala. Registro de 2021.

Fotograma de vídeo do autor.

Estrutura da reza da Folia de Nossa Senhora do Livramento (02/02/2017)

Roteiro	Ações, trechos iniciais e observações
Abertura	Pelo-sinal, Sinal da Cruz, fala inicial e Ato de Contrição
<i>Oferecimento da reza</i>	Livre
Credo*	“Creio em Deus-Pai, todo poderoso (...)”
Ofício da Imaculada Conceição da Virgem Maria*	“Deus vos salve Virgem, Filha de Deus Pai! (...)” (depois dessa introdução do ofício, há a inserção de dois trechos do Terço Caipira (Glória e Jaculatório) e depois retorna para o ofício)
Ladainha de Nossa Senhora*	Em latim: “Kýrie, eléison/ Kýrie, eléison (...)”
Salve-Rainha*	“Salve-Rainha, mãe da misericórdia (...)”
<i>Oferecimento</i>	Feito por seu Né de Teodósio, em latim. É diferente do oferecimento em latim feito por seu Camilo na reza do altar.
<i>Oferecimento</i>	Livre
Pai-Nosso*	“Pai nosso que estás no céu (...)”
Ave-Maria*	“Ave Maria, cheia de graça (...)”
<i>Oferecimento</i>	Livre
Pai-Nosso*	“Pai nosso que estás no céu (...)”
Ave-Maria*	“Ave Maria, cheia de graça (...)”
<i>Oferecimento</i>	Livre
Pai-Nosso*	“Pai nosso que estás no céu (...)”
Ave-Maria*	“Ave Maria, cheia de graça (...)”
<i>Oferecimento</i>	Livre
Pai-Nosso*	“Pai nosso que estás no céu (...)”
Ave-Maria*	“Ave Maria, cheia de graça (...)”
<i>Oferecimento</i>	Livre
Pai-Nosso*	“Pai nosso que estás no céu (...)”
Ave-Maria*	“Ave Maria, cheia de graça (...)”
Louvor: Glória ao pai	“Glória ao pai, ao filho ao espírito santo (...)”
<i>Pedido de graça: Ó meu Jesus</i>	“Ó meu Jesus, perdoai-nos, livrai-nos do fogo do inferno (...)”
Lembra-vos	“Lembra-vos, ó puríssima Virgem Maria (...)”
<i>Preces</i>	“Santa Maria socorrei os pobres (...)”

Bendito de nossa Senhora do Livramento	“Nossa Senhora do Livramento, padroeira forte (...)”
Dai-nos a bênção*	“Dai-nos a bênção, ó virgem mãe, penhor seguro (...)”
Bendito para antes do Senhor Deus*	“Maria, mãe de graça/ mãe da misericórdia/ livrai-nos do inimigo (...)”
Bendito da cruz*	“Meu Jesus, me encomendou (...)”
Senhor Deus*	Trecho: “Senhor Deus, misericórdia! (2x) Senhor Deus, pequei, Senhor, misericórdia! (2x) (...)”
Encerramento	Pelo-sinal, Sinal da Cruz, “Louvado seja nosso senhor Jesus Cristo (...)”
Canto	“Vamos cantando com muita alegria (...)”

* Todas essas orações são rezadas também no altar, na mesma versão;

As orações em vermelho foram identificadas nos estudos do padre Souza (1989) em várias versões diferentes. Essas orações, segundo o padre, foram criadas pelo povo;

Todas as orações em negrito estão registradas no Manual da Paróquia (1950) e na Porta do Céu (2006) e são consideradas próprias da Igreja Católica;

Os oferecimentos são falas destinadas às santidades e têm diversos fins, como pedir pelas almas do purgatório ou por um devoto específico. São momentos livres e não exclusivos da cabeceira;

- Não consegui localizar registro do “Bendito de nossa Senhora do Livramento”.

A alma

Identificar cada oração, escutar uma, duas, três ou mais vezes, separar as vozes das palavras, pesquisar por frases até chegar a essas estruturas me fizeram refletir sobre como essas rezas circulam na vida das pessoas dessas comunidades rurais de Canápolis (BA) e como elas agenciam essa relação devocional com o sagrado. Essas manifestações são lugares de encontros. Encontros de saberes, memórias, histórias, afetos, idades, gêneros. É o lugar da partilha, da mescla, dos modos singulares e plurais de viver. Ali eles se desfrutam, experimentam da convivência, diminuem a distância dos corpos para o abraço e o cumprimento, para o riso e o olhar acanhadamente contente, para as falas divertidas e as agitações das brincadeiras. Pedir, agradecer, rezar, estar juntos! – esse é o lugar dessas manifestações sagracionais espetaculares, dessas rezas espetaculares, desses corpos ancestrais, das encruzilhadas dos saberes e da ressignificação dos objetos do domínio religioso colonial. É o lugar de revisitar o passado, de invocar a sabedoria dos antigos e ser contemporâneo.

Faço essas reflexões e penso na elaboração dessas estruturas e o que elas podem nos indicar sobre cada reza e manifestação. Há rezas inteiras, enxertos, pedaços, oferecimentos e passagens até se concluir a arquitetura de cada ritual. Penso em como essas estruturas foram concebidas e o que elas podem nos dizer, a partir da forma de apreensão desses saberes sagracionais por dona Pulu e seu Né de Teodósio. Penso nas orações criadas pela Igreja Católica e pelo o povo. E penso também em como os documentos oficiais de governo reconhecem essas manifestações sagracionais.

Quando perguntei a seu Né de Teodósio como essas rezas se estruturavam, ele citou o Manual da Paróquia. Editado pela primeira vez em 1929, no Rio de Janeiro, esse manual com textos em português e em latim deve ter feito um longo trajeto até circular entre seu Né de Teodósio e outros poucos são-franciscanos precariamente alfabetizados no território. Lá “continha a leitura de cada festa religiosa”, cujos rituais constituíam-se da primeira leitura, evangelho e reflexão. Esse modelo, no entanto, não correspondia às estruturas identificadas das rezas do altar e da folia nos anos pesquisados.

Agora, quero destacar uma sequência de orações seguida de um oferecimento que acontece igualmente nas duas rezas. A reza da Ladainha de Nossa Senhora, em latim, é seguida da Salve-Rainha cantada no mesmo ritmo; depois, vem um oferecimento feito em latim e o encerramento com as rezadeiras cantando “amém” duas vezes, e “Jesus” duas vezes, em uma escala sonora que sobe e desce suavemente. No altar, o oferecimento é feito por seu Camilo, na única participação masculina na reza; na folia, seu Né de Teodósio é quem o faz. Cada oferecimento tem seu próprio texto, sua própria estética sonora, seu próprio latim, sua própria melodia e sua própria fé. Para seu Né, isso é resultado da experiência do viver de cada um:

A gente sabe que num tem quem sabe das coisa tudo afundo, mas um pouquinho que subé é bom a gente praticá. E aí é o que acontece com nós (eu, Camilo), nós somos parente, um parente meio longe mas somos parente, e sempre toda vida nós seguimo a doutrina da Igreja Católica.

Para seu Né de Teodósio, a sua relação com o sagrado se baseia na doutrina católica, independente de a Igreja participar daquelas manifestações. Em vários momentos, sobretudo nos oferecimentos, ele faz referência à Igreja Católica Romana, ao papa e aos sa-



Foi localizada uma versão de “Lembravos” no site do Vaticano News, da Biblioteca Apostólica Vaticana.

cerdotes. Discurso que vem de uma experiência religiosa formal, mesmo que tenha sido forjada no aprendizado oral ao longo do tempo.

Já dona Pulu, foi diferente. É como se ela tivesse nascido e crescido dentro de sua avó e das outras rezadeiras. Foi criada no Altar. Nasceu nele, por assim se dizer. O aprendizado foi orgânico. Assim, herdou aqueles saberes através do sangue, do espírito e da ancestralidade.

Em 2015, durante uma pesquisa bibliográfica sobre a religiosidade do território, encontrei o seguinte texto no Plano Territorial de Desenvolvimento Sustentável (PTDS): “a presença da igreja católica na região foi deficiente, levando os princípios católicos a serem desnaturados nas classes mais baixas, dando origem a credices e superstições” (Brasil, 2010, p. 27). Já me debrucei muito sobre esse texto. O documento coloca claramente as pessoas que compartilham desses saberes no lugar do subalterno, no lugar daquele que deforma e é a própria deformação, seja por preconceito, discriminação, gênero ou racismo. Ao usar e ressignificar vários elementos do devocionário católico colonial português para responder “às necessidades espirituais e sociais do povo na sua vida” (Velo, 1995, p. 65), eles “desnaturalizaram os princípios católicos”.

Tidas como manifestações desnaturadas, elas também são chamadas de manifestações do “catolicismo popular”. Talvez para diferenciar do catolicismo oficial manifestado pretensamente por uma classe superior. Mas, na prática, é apenas um eufemismo estratégico colonialista para continuar com a dominação. Ou seja: não é oficial, mas não deixa de ser católico (catolicismo popular).

Aparentemente seu Né de Teodósio vê essas rezas como manifestações católicas. Já dona Pulu, “Deus é quem sabe”. Não sei. Prefiro não chamá-las de manifestações do catolicismo popular, porque entendo que há nelas outras marcas sagracionais de matrizes estéticas diversas, históricas, sociais, ancestrais. A essas manifestações, que abrem fendas para o diálogo com um eu invisível, para um sagrado encantado através de corpos em estados alterados transbordando de fé; a essas duas manifestações extracotidianas que sacodem a dormência do Jataí em festejos, eu prefiro chamá-las apenas por Altar do menino Deus e Folia de Nossa Senhora do Livramento.

Amém.

Referências

Bião, Armindo Jorge de Carvalho. Etnocologia e a cena baiana: textos reunidos. Salvador (BA): P&A Gráfica e Editora, 2009.

Brasil. Ministério do Desenvolvimento Agrário (MDA). [Plano Territorial de Desenvolvimento Sustentável \(PTDS\)](#). Bahia, novembro de 2010.

Franca, Mons. Leovigildo. Manual da Paróquia. Petrópolis (RJ): Editora Vozes Ltda., 1950.

Martins, Leda. (2003). [Performances da oralitura: corpo, lugar da memória](#). Letras (PPGL-UFSM), org. Tania Regina Taschetto. Santa Maria (RS), n. 26, 2003.

Porta do Céu. Devocionário popular composto pelos Padres Missionários Filos do Imaculado Coração de Maria, 31ª edição. Bom Jesus da Lapa (BA): Gráfica Bom Jesus, 2006.

Souza, José Evangelista de. Raízes e histórias: a saga de viver – A religião do povo. Petrópolis (RJ): Editora Vozes, v. 1, 1989.

Velo, Jorge das Graças. A visita do divino. Brasília (DF): Thesaurus, 2009.

Processo de criação na Etnocenologia: experiência, teatro e branquitude.

“Conheça todas as teorias, domine todas as técnicas, mas, ao tocar uma alma humana, seja apenas outra alma humana.” *Carl Jung*

Diego Pereira Borges¹

Resumo

Este texto apresenta a relevância do compartilhamento de práticas artísticas e manifestações diversas no contexto da disciplina de Etnocenologia, ministrada pela professora Dr.^a Daniela Amoroso e realizada pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade da Bahia (PPGAC/UFBA). O artigo discorre sobre a experiência de compartilhamento da cena 02 da peça teatral *Migraaantes*, de Matéi Visniec, em sala de aula e propõe analisar alguns aspectos da cena e do processo de criação que tange o corpus da Etnocenologia. Ainda a partir da peça e dos depoimentos dos artistas discutimos branquitude e desigualdades raciais.

Palavras chave: Etnocenologia; processo de criação; Matéi Visniec; branquitude; migração.

1 Ator, diretor e professor de teatro. É doutorando em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) com cotutela na Universidade Paris 8 na França, onde investiga Dispositivos Poéticos de criação e ensino. É mestre e bacharel em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília (UnB) e criador da pesquisa internacional First Body Programme compartilhada através de residências artísticas e workshops nos EUA, Colômbia, Portugal, Alemanha, Portugal, Moçambique e Brasil.

1. A sala de aula e a Etnocenologia

NO DIA 01 DE DEZEMBRO de 2022, realizamos nossa última aula da disciplina de Etnocenologia do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC/UFBA), conduzida pela professora Dr.^a Daniela Amoroso² e com a ilustre presença do professor convidado Dr. Graça Veloso³. Para a finalização da disciplina, os alunos apresentaram experimentos e manifestações poético-artísticas em diálogo com as pesquisas de cada um e dentro do contexto dos exercícios de escrita, leitura e estudos realizados em aula no decorrer do semestre.

Em reflexão sobre o corpus teórico da Etnocenologia o professor e pesquisador Graça Veloso cita pelo menos duas vertentes, “uma francesa, cujas referências principais ficaram em Pradier, e outra, brasileira (inicialmente baiana), centralizada na figura de Armindo Bião” (Veloso, 2016, p. 88). No texto Veloso conta ainda, sobre a tentativa para se chegar ao consenso epistemológico para a disciplina, e completa “a teatralidade e espetacularidade, nos dizeres de Bião, se diferenciam pela dimensão da consciência mútua entre o atuante e seu espectador” (Veloso, 2016, p. 91). Ao citar Bião, Veloso esclarece que na relação estabelecida ambas partes estão cientes dos efeitos das suas ações, uma aproximação sistêmica que permite uma experiência profunda e significativa.

Ao relacionar tal aproximação entre atuante e espectador, considero que realizar em sala de aula exercícios práticos con-

2 Dançarina, pesquisadora, é docente da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (2010), Pós-doutora pela Université Paris 8 - Saint Denis (2015/2016) com o projeto de pesquisa: O passo nas danças populares brasileiras: corpo, Etnocenologia e criação, Doutora pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia - UFBA (2009). Realizou seus estudos de graduação em Dança na Universidade Estadual de Campinas (2000-2005). Desde 2001, interessa-se por processos de criação em Dança em diálogo com as danças populares brasileiras, tendo como linguagens principais a capoeira angola e o samba. Suas áreas de interesse são os diálogos de dança que se configuram a partir de mediações culturais, ou seja do corpo em contato participativo com expressões populares da cultura brasileira.

3 Graça Veloso (Jorge das Graças Veloso) é Ator, Diretor Teatral, Dramaturgo, Pós-Doutor em Arte e Cultura Visual pela Universidade Federal de Goiás - UFG, Doutor em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia - UFBA (2005) e Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (2001). Possui graduação em Comunicação Social, pelo Centro Universitário de Brasília (1978) e Licenciatura Plena em Educação Artística: Artes Cênicas, pela Faculdade de Artes Dulcina de Moraes (2006). Atualmente é professor adjunto II na Universidade de Brasília - UnB. Atua principalmente nos seguintes temas: Etnocenologia, pedagogia do teatro, teatro, artes cênicas, artes e estudos culturais.

tribuem para a composição e formação do horizonte teórico-metodológico da Etnocologia que sugere a não dissociar a prática da teoria e a análise da experiência (Pradier, 1995), não limitando somente ao discurso ou a escrita como formas de transmissão de conhecimento. Além disso, tais exercícios artísticos estimulam o pensamento crítico e a capacidade de análise, incentivando a curiosidade e o interesse pela disciplina. Por isso, vale ressaltar a importância do espaço cedido pela professora Amoroso para a expressão das pesquisas individuais dos alunos, através de manifestações que estão para além da escrita acadêmica e que se inscrevem nos corpos e subjetividades dos pesquisadores.

Através da apresentação do ensaio aberto na aula, verificamos a possibilidade de discutir, a partir da espetacularidade, processo de criação, *dispositivos poéticos*⁴ e temas político-culturais urgentes, tais como: raça, etnia, branquitude e discriminação. Em detrimento da necessidade do estudo multidisciplinar proposto pela Etnocologia, a sala de aula se tornou o lugar de compartilhamento e comunhão de poéticas singulares e espaço para o debate de questões emergentes, e o corpo o lugar da experiência (Martins, 2003). Esta experiência em sala implica dimensões não somente físicas, mas sensoriais, psíquicas, emocionais que contribuem para o processo de criação cênica, entendendo a importância das técnicas empregadas para construção da cena e dos personagens, porém abrindo margem para o surgimento do que é imaterial. Tudo que vivemos através dos nossos sentidos e percepções contribuem para a melhor compreensão de nós mesmos e do mundo que nos cerca, e é através das experiências que construímos conhecimento e desenvolvemos habilidades específicas e poéticas singulares. Por isso, a Etnocologia como campo de estudo interdisciplinar, que enfatiza a importância da percepção e a expressão corporal, se distancia da dualidade corpo-mente e aproxima-se da percepção sensorial tendo em vista a complexidade que constitui o ser humano e sua cultura.

As apresentações neste último dia de encontro aconteceram de forma organizada, com tempo reservado para o debate com a turma sobre cada uma das ações. Muitas vezes os comentários ou interações eram também realizados de maneira prática-poéti-

4 “Quando falo do “poético” em relação ao “dispositivo”, não me refiro apenas ao que entendemos coloquialmente por poesia, ou seja, a composição verbal de ritmos e metáforas destinadas a produzir experiências estéticas. Eu uso o termo em um sentido mais amplo, para me referir à poiese artística”. (Sanchez, 2016).

ca, como quando éramos convidados a ser observadores e atuantes de alguma dinâmica improvisada. Sobre minha participação enquanto proponente da ação, escolhi compartilhar uma parte do processo de criação do espetáculo *Migraantes*, de Matéi Visniec⁵, que estava trabalhando com turma de formatura do curso de graduação em Artes Cênicas da Escola de Teatro da UFBA, o qual assino a direção junto com a professora Fernanda Paqueta. A apresentação da cena foi realizada na sala de aula com auxílio de duas cadeiras, sem cenário, acessórios ou figurinos. Minha proposta não era mostrar uma cena pronta, pois ainda estávamos em momento de criação, mas sim através da teatralidade demonstrar o processo de ensaios e alguns dispositivos poéticos que utilizo para provocar os atores a encontrarem sensações, subtextos, corporeidade, oralidade e interioridade. Consideramos neste estudo os dispositivos como manifestações de uma materialidade sensível, móvel e poética da experiência criativa, e desse modo gerador de conteúdo criativo/conceitual. O professor e pesquisador José A. Sanchez nos apresenta a noção de dispositivos poéticos e aponta a sua compreensão enquanto poiesis artística, que ocorre no campo das artes cênicas discutindo a utilização literal do termo e seu significado filosófico e político. Segundo o pesquisador Bião a teatralidade, a espetacularidade contribuem para a coesão e manutenção viva da cultura (Bião in Veloso, 2016, p. 92), nesse sentido “o termo espetacular se adequa aos propósitos de Pradier para reforçar a ideia de que tais práticas, as espetaculares, espriam-se para além daquilo que o mundo euro-americano convencionou chamar de teatro ou espetáculo” (Icle, 2009, p. 31). Compreende-se, portanto, a partir da Etnocologia que a espetacularidade é constituída pelas práticas culturais e que desse modo é indissociável do sujeito/corpo.

5 Romeno naturalizado francês, o dramaturgo vive e trabalha na França há cerca de 30 anos, desde que ali se refugiou em fuga da ditadura de Ceausescu. Considerado por muitos “o novo Ionesco”, por dar continuidade ao gênero do teatro do absurdo, suas peças têm sido traduzidas e montadas em mais de vinte países. No Brasil, já estiveram em cartaz: *A História do Comunismo Contada aos Doentes Mentais* (por Antônio Abujamra); *O Último Godot* (por Márcio Meirelles), entre outras. A grande repercussão já lhe rendeu, na imprensa, os epítetos de “mania nacional” e “o mais sutil dos dramaturgos contemporâneos”. Recebeu, em 2016, o Prêmio Jean Monnet de Literatura Europeia pelo livro *O Negociante de Inícios de Romance*. Informações disponíveis no site [É Realizações – Editora, Espaço Cultural e Ligraria](#).

2. O texto e o autor

O texto *Migraaaantes*: ou tem gente demais nessa merda de barco, apresenta cenas que denunciam a crise da imigração e discutem os limites da democracia e do pensamento humanista na Europa e no mundo. Na tentativa de criar um espaço de debate o dramaturgo, apresenta uma peça composta por módulos, ao todo vinte e cinco cenas curtas que abordam diferentes temáticas: raça, poder, globalização, migração, política, prostituição e capitalismo são os assuntos em pauta. O autor descreve através de sua dramaturgia situações trágicas e que por vezes beiram o sarcasmo, mas que humanizam os personagens. Matéi Visniec é um diretor romeno naturalizado francês, que teve sua obra difundida em todo ocidente. O artista político acredita que o teatro tem o poder de mudar a realidade. Em entrevista⁶ Visniec afirma, “eu milito para que o artista (portanto, o teatro também) possa se sentar a essa mesa onde nós tentamos construir o futuro e compreender as dificuldades do presente. O artista é indispensável porque é o perturbador profissional da banalidade, da monotonia, do dogmatismo e do pensamento politicamente correto”. Montar um texto do autor é, portanto, ser seu cúmplice na tentativa de mudar a realidade dos oprimidos, denunciar ações de desumanização que vem sendo praticadas por pessoas poderosas que estão, segundo o próprio autor, decidindo por nós o futuro. Nas palavras de Visniec⁷,

(...) hoje em dia o futuro é decidido por um círculo restrito de indivíduos e figuras da globalização. Metaforicamente falando, há em algum lugar uma grande mesa redonda e ao seu redor estão reunidos os arquitetos do nosso futuro. Mas ao redor dessa mesa eu só vejo os responsáveis políticos, os banqueiros, financiadores, militares, grandes patrões, publicitários, promotores da indústria de ponta, diretores de multinacionais. Eu não vejo nenhum escritor, poeta, filósofo, artista, jornalista investigativo, professor.

O dramaturgo explicita nesta entrevista o desejo de que sua obra possa de algum modo contribuir para as discussões sobre os dilemas da sociedade contemporânea.

⁶ [Entrevista a revista Cult realizada agosto de 2017.](#)

⁷ [Entrevista a revista Cult realizada agosto de 2017.](#)

Nosso espetáculo de formatura, portanto, é também uma tentativa de discutir possibilidades de um país mais justo e igualitário através do teatro. Segundo Matéi Visniec⁸,

o teatro é um espaço de debate extremamente encorajador, interessante e gratificante para o espírito. Claro, ele não vai resolver sozinho todos os problemas do mundo, nem qualquer uma das crises atuais, como a imigração. Mas, ao mesmo tempo, o teatro permite explorar, de uma maneira diferente, os dilemas da sociedade contemporânea.

Como jornalista de profissão há mais vinte e sete anos na Radio France Internationale, Visniec tem acesso cotidiano aos materiais da realidade e por isso cria cenas solidamente alicerçadas em fatos. Como dramaturgo, nos presenteia com formas precisas, diálogos profundos e nos apresenta reflexões marcadas pelas críticas à globalização e ao pensamento colonizador. A peça apresenta o tema central: a migração internacional, porém também suscita outras discussões contundentes que são geradas a partir dos conflitos entre diferentes culturas, entre elas a discussão de raça explora na cena 02.

3. A cena e o poder da observação

A cena 02 da peça, apresenta um casal que vive próximo a uma fronteira, cujos as personagens Homem e Mulher foram representadas, respectivamente, pelos estudantes Eddie Marques e Kalú Santana. Na cena a Mulher relata que viu milhares de pessoas passarem perto da casa deles, e faz perguntas intrigantes ao marido, para tentar chegar a alguma conclusão sobre quem são aquelas pessoas e para onde estão indo. O marido irônico responde sempre com poucas palavras, não dá importância às questões suscitadas pela mulher. As perguntas sempre afiadas da personagem criam momentos de suspensão e incerteza, que foram pontuados na encenação a partir de longos intervalos de silêncio entre as perguntas e respostas do diálogo. Desse modo, a cena se instala a partir da não ação dos personagens, ou das ações minimalistas e dilatadas, que conduzem o discurso dos personagens

⁸ [Entrevista a revista Cult realizada agosto de 2017](#)



Imagem 01. Em cena Eddie Marques e Kalú Santana. Cena 02: Homem e Mulher - Espetáculo Migrantes, de Matéi Visniec, direção de Diego Borges e Fernanda Paquelet, 2022.

Foto: Hilma Passos.

para um final reflexivo. Após a apresentação, elaborei algumas perguntas para os dois intérpretes da cena sobre a experiência realizada na sala de aula. Sobre a apresentação na sala de aula a aluna Kalú Santana pontuou,

importantíssimo sair do espaço de conforto do teatro ou da sala de ensaio. Deveria ser um privilégio concedido para todo corpo atuante. Os olhares dispostos a nos desafiar, no convencimento, são, na verdade, generosos com nosso ofício. Como levaremos um trabalho convincente sem nos colocarmos à vista de diversas formas, para diversos olhares e desejosos pelas críticas construtivas? O retorno do professor (Graça Veloso), então, sobre a temática central da cena foi cirúrgico e me transbordou de possibilidades. Não acredito que seja um retorno expressamente didático que enriqueça o trabalho da pessoa atuante, e sim o desafio sutil de escutar o silêncio que transforma o material que temos dentro de nós em sentido que se vê e se identifica.

Questionado sobre as diferentes experiências de apresentar a cena numa sala de aula enquanto processo, com intervenções da direção, e a posteriori no Teatro, o aluno Eddie Marques disse,

a cena na sala de aula tem uma característica de intimidade, pela proximidade e pelo espaço que é posto : sem cenário, figurino e iluminação. Porém a presença do público nos incentiva a fazer o melhor, independente do espaço. É o ofício do atuante. A proposta de apresentação com intervenção da direção foi enriquecedora para o processo e amadurecimento da cena que iria para o palco. A apresentação no Teatro Martim Gonçalves apresenta um compromisso com toda a estrutura técnica: um cenário, um figurino, uma voz. Tudo muda. O fator da empolgação da estréia conta, todavia estamos ali para apresentar uma história ou fragmento e convidamos o público a sentir conosco aquele relato. Para mim, apresentação no Teatro é um compromisso profissional sério. E Nada disso seria possível sem a condução do olhar da direção.

Toda prática teatral é transitória por natureza, essa característica efêmera produz no corpo, tempo e espaço materiais criativos impermanentes. A necessidade do artista de ser provocado a viver experiências que alimentam sua imaginação criante (Bachelard, 1996), possibilita o desenvolvimento de uma consciência da percepção onde a criação material e imaterial efêmera só pode ser registrada no corpo-memória, ela não pode se repetir da mesma maneira, porém ela pode ser recriada pelo artista através do que chamo dispositivos poéticos de criação. Para isso é preciso desenvolver uma atenção consciente e uma imaginação ampliada, implicada, criante. Segundo Bachelard,

a fenomenologia da imagem exige que ativemos a participação na imaginação criante. Como a finalidade de toda fenomenologia é colocar no presente, num tempo de extrema tensão, a tomada de consciência, impõe-se a conclusão de que não existe fenomenologia da passividade no que concerne aos caracteres da imaginação. (Bachelard, 1996, p. 3)

A imaginação criante proposta por Bachelard não dá margem para uma fenomenologia passiva, tão pouco a uma descrição empírica dos fenômenos. É importante pensar sobre a liberdade da imaginação do sujeito em relação ao objeto, uma imaginação ativa, induzida, não subserviente. Através da observação podemos emergir de modo presente na ação, isso permite ao observador se envolver a ponto de criar conexões e criar narrativas para além do que está sendo compartilhado durante uma prática. Esta obser-

vação ativa é uma atividade valiosa que deveria ser aprimorada e cultivada ao longo da vida, pois desperta a imaginação criante capaz de criar em tempo real relações e conexões profundas com os materiais explorados, sejam visíveis ou imateriais.

A experiência em sala como conjectura processual possibilita o ato poético da criação fazendo emergir materiais expressivos que se organizam em dramaturgias em tempo real, que podem ser interpretados por parte dos observadores/alunos enquanto possível obra inacabada, que está em constante evolução (Salles, 2009), pois “a criação não é uma ato realizado de uma vez por todas, é um processo contínuo de lutas e reconstruções”(Augras, p. 90, 1981). Para isso, é preciso que os participantes estejam implicados não pela procura de criar algo, mas sim, encontrando no percurso potentes pretextos para criação de imagens poéticas. Segundo a autora Monique Augras,

“O artista atua como criador de mundo. O pintor, o escultor, transportam o espectador a uma nova dimensão da realidade. O universo que propõem obedece às leis usuais da física, por apoiar-se em objeto concreto, mas ao mesmo tempo sugere a inserção de outro sistema de relações, sutis, intemporais, cujo significado não pode ser apreendido de imediato, mas precisa ser desvendado pelo espectador”(Augras, p. 91, 1981)

A criação de uma nova dimensão de realidade coloca o artista como um mediador de mundos. O mundo oculto do artista projetado pela sua obra e a percepção subjetiva do espectador. Desse modo, o espectador torna-se co-autor da obra, “nesta ordem de ideias, a contemplação da obra não é descanso (Augras, p. 92, 1981). A qualidade de observação do trabalho do outro é também uma postura criativa, um exercício de alteridade constante. A observação nesse caso intui uma percepção sutil e imaginação ativa, para extrair de um simples exercício reflexões sobre seu próprio trabalho. A qualidade de observação deve, portanto, ser compreendida como uma atitude induzida, desejada pelo observador. Pois, “compreender a obra de arte é abrir-se para a própria liberdade”(Augras, p. 91, 1981).

O desafio quando se trata de olhar para o processo de criação está justamente em como se relacionar com o fluxo dos acontecimentos efêmeros. É importante neste sentido, desenvolver um olhar capaz de se incorporar a este fluxo, pensar a experiência da observação enquanto registro físico que envolve pele, respiração,

qualidade de olhar e interioridade. O envolvimento psico-físico do pesquisador ou do diretor em processos de criação é condição sine qua non para alcançar o que é imaterial, onde sua qualidade de presença, de estar em tempo real, se faz tão preciosa quanto a do performer. Ao falar sobre a observação por parte do espectador Bertolt Brecht disse, “é pelos olhos do ator que o espectador vê, pelos olhos de quem observa, desse modo se desenvolve no público uma atitude de observação, expectante” (Brecht, 1978, p. 58). Uma qualidade expectante, portanto, do latim *expectare*, estar em expectativa, uma postura ativa que se inscreve no compartilhamento da ação, que compactua psico-fisicamente com o que é visível e invisível.

Neste contexto, volto a atenção para a importância da análise e observação das práticas espetaculares, realizadas no contexto das aulas, enquanto estudos etnocenológicos, alimentando o lugar da pesquisa de cada um dos estudantes ao decorrer do semestre a partir das leituras, das discussões, olhares, escritas e compartilhamento. Importante ressaltar a não hierarquia das manifestações dentro da metodologia explorada pela prof. Amoroso, o que despertou nos alunos a possibilidade de explorar o conhecimento a partir do corpo/mente/voz por inteiro. O que quero ressaltar neste processo é a capacidade do aprendizado ter sido compre-



Imagem 02. Em cena Eddie Marques e Kalú Santana. Cena 02: Homem e Mulher - Espetáculo Migrantes, de Matéi Visniec, direção de Diego Borges e Fernanda Paquelet, 2022.

Foto: Diney Araújo.

endido em dimensões para além das fronteiras aluno, professor e sala de aula. Abrir novas janelas para dançar o desconhecido, ou escrever com os olhos os sentidos inexplicáveis, ler livros e também ler as pessoas. Desse modo, foi possível encontrar lógicas singulares de transgressão e transmissão de conhecimento que se inscrevem a partir das relações. Se a pesquisadora Cecília Salles nos aponta o processo relacional (2014), devo aqui destacar as relações efêmeras exploradas através das práticas propostas pela professora e também as que se fundaram a partir de teorias e conceitos alicerçados na experiência, no contato com outros corpos e subjetividades.

Em nossa cena procurei dilatar o tempo das perguntas e respostas dos personagens, introduzimos uma ação lenta e contínua de tirar e calçar os sapatos, além da movimentação sutil dos olhos dos atores que acompanhavam o movimento da passagem do migrante, perto de sua propriedade, que caminhavam em direção a fronteira onde fariam a travessia. A atriz Kalú Santana questionada em entrevista sobre o processo de criação da personagem, e as provocações da direção, ressalta,

ter iniciado com um trabalho corporal, para mim que sempre busco pesquisar a arte teatral a partir de meu trabalho de consciência corporal foi fundamental para compreender a atmosfera que a cena solicitava. Colocar intenção e enxergar essa personagem viva e vesti-la veio tanto desta investigação como da indicação preciosa da direção, lembrando a importância dos monólogos internos. Pouco texto falado não foi um problema e tive a certeza neste semestre, quando me foi dada uma personagem que exigia a minha escuta no silêncio e a escrita desse texto/corpo/ritmo, para poder estabelecer o diálogo com o público.

Sobre a direção da cena e as ações minimalistas, aluno Eddie Marques pontuou,

o diretor Diego Borges optou por trazer um pouco de movimentação mais voltada para o minimalismo, o que gera uma certa tensão e evidência o texto, ou melhor, através do texto se destaca o subtexto da cena. Uma ação tornou-se uma leitura simbólica: o ato de tirar o sapato (o homem tira) e o ato de calçar o sapato (a mulher calça). Ambos, nesta ação, não se olham, mas estabelecem um diálogo, porém frio e evasivo (neste caso, evasivo da parte do homem). O sapato e as ações dão margem para interpretações. O homem usa

coturno, e remete a repressão, a violência. Ambos olham para um possível horizonte, na qual passam pessoas que atravessam a fronteira. O olhar para o horizonte fortalece a cena e o subtexto. A pauta racial é evidenciada na cena, com a busca da mulher pela família.

4. Conteúdo político: migração, raça, branquitude.

Embora o texto situe, principalmente, a migração do Oriente Médio para a Europa, nossa montagem, uma adaptação, buscou relatar subjetividades de corpos desterritorializados que buscam condições mínimas de sobrevivência em qualquer parte do mundo. Dessa forma não são citadas cidades ou países específicos, o que dá margem para que os migrantes possam estar em qualquer outra fronteira no planeta. Segundo a fala do autor, no prefácio da edição brasileira do texto

essas centenas de milhares de pessoas (migrantes) lembram ao ocidente que seu modelo econômico, político e cultural se globaliza mal. É um modelo que funciona somente num perímetro restrito de terra habitável enquanto o resto do planeta assiste ao 'banquete dos privilegiados' na televisão... É, sem dúvida, uma injustiça pela qual os inspiradores desse modelo, os ocidentais, devem pagar a conta.

Os migrantes são pessoas que deixam suas casas e vão para outras regiões em busca de melhores condições de vida. A imagem do corpo do menino sírio de apenas três anos, Alan Kurdi, encontrado numa praia na Turquia marcou o mundo e trouxe a tona a crise migratória global e desencadeou reflexões fundamentais para pensarmos sobre a migração, intensificada no oriente médio porém presente em várias regiões do mundo. Segundo dados da Organização Internacional para Migrações (OIM), no ano de 2021 foram 281 milhões de migrantes internacionais registrados, cerca de 3,6% da população mundial. Segundo o site da mesma organização, a cada 88 pessoas no mundo, ao menos uma vive longe de casa devido a situações de conflito ou violação de direitos humanos. "Ao todo, 2021 registrou 89,3 milhões de deslocados à força, por guerras, violência, perseguições e abusos de direitos humanos, um crescimento de 8% em relação ao ano anterior e bem mais que o dobro do número verificado há 10 anos. De todas as pessoas refugiadas e deslocadas à força, cerca de 20% delas

estão nas Américas”. Esses dados são apresentados no final do espetáculo, em uma projeção que contextualiza a situação real da imigração internacional.

Em nossa montagem da cena em questão, o Homem e Mulher discutem sobre o fluxo de migrantes que passam por sua propriedade para chegar à fronteira, e neste diálogo surge o tema central da cena, o fato da Mulher nunca ter visto uma pessoa negra entre eles. Visniec promove uma reflexão profunda através destes personagens que nos faz, enquanto leitores e espectadores, perplexos pela banalidade de como o Homem lida com a situação. Importante situar que realizamos a apresentação no campus da UFBA, em Salvador. A escolha da cena foi feita pelos próprios alunos que viram no teatro a possibilidade de debater raça em uma cidade cuja maior parte da população é negra. Segundo a pesquisadora Lia Vainer Schucman (2012, p. 14),

a raça, como categoria sociológica, é fundamental para a compreensão das relações sociais cotidianas, não só no que diz respeito à experiência local, mas também, nacional e global. A ideia de raça está presente em diferentes experiências da vida social: nas distribuições de recursos e poder, nas experiências subjetivas, nas identidades coletivas, nas formas culturais e nos sistemas de significação.

O racismo brasileiro revela uma estrutura não só de desigualdades socioeconômicas, mas também simbólicas e culturais, relativas à população não branca do Brasil (Schucman, 2012). Neste contexto, a pesquisadora aponta a importância de estudar os brancos a fim de desvelar o papel dos brancos na manutenção e legitimação do racismo e das desigualdades raciais.

A dramaturgia da cena apresentada conduz a leitura de que são um casal de pessoas brancas, pois a mulher diz em um dos trechos: “Passaram uns negros também. Eu nunca tinha visto um negro antes, pelo menos aqui entre nós”. Em nossa montagem a atriz Kalú Santana que representa a Mulher é negra, e então pergunta: “Eu nunca tinha visto um negro antes, assim como eu, pelo menos aqui entre nós”. Sobre a personagem a aluna comenta,

a medida que trabalhamos os sentidos inerentes de cada personagem, e essas personas começaram a tomar concretude de “existência” pude empregar referências do meu universo, que não necessariamente falam apenas sobre Kalú, mas falam sobre esse recorte

social/étnico/gênero na qual estou inserida pois sou lida desta forma, no contexto social e, conseqüentemente, sou permeada pelos atravessamentos que estes lugares sociais estão submetidos.

O relato de Kalú Santana, nos explicita como a sociedade segmenta as existências e como a branquitude é uma construção social opressora, responsável pela estruturação da superioridade racial branca que resulta em privilégios materiais e simbólicos (Schucman, 2012). Pois, ela criou padrões de superioridade, construiu a subserviência do negro e estigmatizou a raça negra como atrasada, sexualizada, animalizada, apagando toda a história dos grandes povos africanos, em suma foram os brancos que retiraram a humanidade do povo negro que foi forjado à escravidão e colonização. O escritor moçambicano Mia Couto apresenta uma discussão semelhante em seu livro “As Areias do Imperador” (2015) onde a personagem negra Imani, diz: “Não nasci para ser pessoa. Sou uma raça, sou uma tribo, sou um sexo, sou tudo o que me impede de ser eu mesma”. A escritora, psicóloga e ativista Cida Bento, diretora do Centro de Estudos das Relações de Trabalho e Desigualdades, que atua na redução das desigualdades raciais e de gênero no ambiente de trabalho, diz que “o primeiro passo da exclusão moral é a desvalorização do outro como pessoa e, no limite, como ser humano. Os excluídos moralmente são considerados sem valor, indignos e, portanto, passíveis de serem prejudicados ou explorados” (Bento, 2002, p. 06). Ainda sobre a personagem a atriz Kalú Santana comenta,

Pude enxergar a personagem Mulher e entender porque, diferente de Igor (Homem), ela não carrega um nome, pois pode ser lida, em representação, como cada corpo preto feminino que possa estar ali, na plateia, com a escuta e o olhar disponível para o silêncio ensurdecedor de sua última “conversa” com Igor. Ontem reescrevi, acredito que pela última vez, no papel pelo menos, o monólogo interior para esta cena, e, acredito, consigo ver a Mulher e vesti-la em corpo, sentido e arquétipo.

Tanto o texto de Visniec como a fala da atriz nos remete a invisibilidade da mulher (negra). O autor não revela o nome da Mulher e conduz o discurso para uma discussão sempre evasiva por parte do Homem. A forma como a presença, voz e os questionamentos da personagem são negligenciados é reflexo do retrato social. O que vemos é a ausência de narrativas e histórias que ce-



Imagem 03. Em cena Eddie Marques e Kalú Santana. Cena 02: Homem e Mulher - Espetáculo *Migrantes*, de Matéi Visniec, direção de Diego Borges e Fernanda Paqueta, 2022.

Foto: Diney Araújo.

lebrem e valorizem a cultura negra. A falta de representatividade em cargos de liderança política e empresarial ou mesmo na mídia, é exemplo claro da segregação engendrada pela branquitude. Como sabemos a invisibilidade da mulher negra também se manifesta nas desigualdades econômicas, a colocando na extrema base da pirâmide social, que é formada por grupos que são historicamente discriminados e excluídos da participação plena na sociedade e na economia, o que perpetua a desigualdade e amplifica sua vulnerabilidade.

Podemos, em um dos trechos, perceber como o autor constrói a relação dialógica dos personagens com o tema,

A Mulher: Queria saber por que Deus fez os negros.

(pausa)

O Homem: Bah... Ele sabe o que faz.

A Mulher: Sim, mas... na sua opinião?

O Homem: Na minha opinião o quê?

A Mulher: Na sua opinião, mesmo assim,

por que Deus fez os negros?

O Homem: Bah... porque... é normal. Existe o dia, e existe também a noite. O verão, e também o inverno. Na vida se ri se chora. É pela diversidade. (Visniec, 2017, p.31)

A resposta do personagem Homem, denota nessa passagem, como os negros são associados pelos brancos à opostos negativos. Baseada em preconceitos e estereótipos a hierarquização das raças é uma ideologia equivocada e perigosa que coloca diferentes grupos raciais em uma escala de valor ou superioridade, sendo o principal responsável por efeitos psíquicos, sociais e econômicos desastrosos na sociedade. Além disso, perpetua a discriminação e contribui para o alargamento das desigualdades. De acordo com Schucman,

o branco não é apenas favorecido nessa estrutura racializada, mas é também produtor ativo dessa estrutura, através dos mecanismos mais diretos de discriminação e da produção de um discurso que propaga a democracia racial e o branqueamento. Esses mecanismos de produção de desigualdades raciais foram construídos de tal forma que asseguraram aos brancos a ocupação de posições mais altas na hierarquia social, sem que isso fosse encarado como privilégio de raça. Isso porque a crença na democracia racial isenta a sociedade brasileira do preconceito e permite que o ideal liberal de igualdade de oportunidades seja apregoado como realidade. (Schucman, 2012, p. 16)

Como aponta Schucman, discutir este tema nos ajuda a compreender como a branquitude é motivo de segmentação social e de violações dos direitos humanos. O silêncio, a omissão, a distorção do lugar do branco na situação das desigualdades raciais no Brasil têm um forte componente narcísico, de autopreservação, porque vem acompanhado de um pesado investimento na colocação desse grupo como grupo de referência da condição humana (Bento, 2002, p. 07). Bento ressalta que,

o Movimento Negro tem colocado sob fogo cruzado a violação de direitos do povo negro e tem explicitado a verdadeira cara desse país. Esse movimento gera condições não só para a recriação das identidades e, conseqüentemente, o deslocamento das fronteiras, mas possibilita um encontro do país consigo próprio, com sua história, com seu povo, com sua identidade (Bento, 2002, p. 29)

Sem dúvida o Movimento Negro no Brasil é o principal propulsor da luta por uma reparação histórica que possibilite a igual-

dade racial e a justiça social e econômica. A branquitude é um mal que deve ser erradicado da sociedade e todos os esforços nas condutas antirracista podem se alinhar para a conscientização da população. Em busca desse encontro entre o país e sua identidade, sugerido por Cida Bento, o teatro pode ser fundamental para que possamos através da arte e da cultura propiciar discussões e reflexões sobre direitos humanos e igualdade que se efetivem na práticas sócio-políticas brasileiras.

Foi por causa desse posicionamento político que os alunos da Escola de Teatro escolheram trabalhar com a peça de Visniec. Nossa montagem estreou no dia 10 de dezembro de 2022 no Teatro Martim Gonçalves na Escola de Teatro da UFBA e a experiência na aula de Etnocologia foi fundamental para a composição da cena que integraria o espetáculo apresentado ao público. Transpor este texto de Visniec para cena não foi uma tarefa fácil. Os recursos minimalistas e a aposta no ritmo e na sonoridade do espetáculo foram as fronteiras por onde avançamos em busca de uma simplicidade poética para narrar essas histórias. Dividimos as cenas entre os estudantes, adaptamos trechos e mudamos as ordens de algumas cenas para tornar mais próximo da nossa realidade. Nos lançamos ao mar, sem coletes, mas com coragem e determinação, e apresentamos este espetáculo de conclusão de curso como parte de um processo pedagógico, individual e coletivo. Sempre com a preocupação de manter o discurso contundente e por vezes cínico do autor que nos diz que o absurdo da ficção é por vezes menor que a brutalidade do mundo real e que somos todos estrangeiros de um mundo globalizado.

Referências

- Bachelard, Gaston. *A poética do devaneio*. Martins Fontes - SP 1991.
- Bento, Maria Aparecida Silva e Carone, Iray (Organizadoras). *Branqueamento e Branquitude no Brasil*. In: *Psicologia social do racismo – estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil* / Petrópolis, RJ: Vozes, 2002, p. (25-58)
- Bião, Armindo Jorge de Carvalho. *A Presença do Corpo em Cena nos Estudos da Performance e na Etnocologia*. *R.bras.est.pres.*, Porto Alegre, v.1, n.2, p. 346-359, jul./dez., 2011.
- Borges, Diego Pereira. *Ator em cena: Notas sobre apropriações artísticas e*

pedagógicas a partir do trabalho de João Brites, o Teatro O Bando e seu Sistema de Formação para atores. Dissertação. Universidade de Brasília, 2016.

Couto, Mía. *Mulheres de cinzas. As areias do imperador 1*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

Icle, Gilberto. *Da antropologia teatral à Etnocologia: pré-expressividade e comportamento espetacular*. LUME, Digital Repository, UFRGS, 2009.

Pradier, Jena-Marie. *Manifesto da Etnocologia*. Centro Internacional de Etnocologia, 1995. Livre de Tradução Livre: Heron Sena, 2022.

Salles, Cecília. *Redes de Criação: Construção da Obra de Arte*. SP: Ed. Horizonte, 2014.

[Sanchez, J. A. Poetic Devices I, II e III. In Parataxis 2.0. \[S.l.\], 2016.](#)

Schuman, Lia “encardido” o “branco” e o “branquíssimo”: raça hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana. Tese - Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo - USP, 2012.

Veloso, Graça. *Paradoxos e Paradigmas: a Etnocologia, os saberes e seus léxicos*. *Repertório*, Salvador, n° 26, p. 88-94, 2016.1

Visniec, Matéi. *Migraaaantes*. Editora É Realizações, 2017.



Uma vivência estética e afetiva com menores em cumprimento de medidas de liberdade assistida - UAMA do Paranoá (DF)

João Timótheo Maciel Porto¹

Resumo

O presente artigo relata como foi a experiência com menores em cumprimento de medidas sócio educativa na UAMA, entidade do GDF que fica na Unidade Administrativa do Paranoá. O objetivo, foi pela oficina, de Etnocenologia oferecer outros olhares as pessoas em cumprimento de medidas. Nosso artigo levantou-se também o caminho da legislação que diz respeito ao Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA) e como as medidas estão aplicadas nas intervenções sociais e educacionais. O atendimento na oficina de espetacularidades etnocenológicas buscou ampliar o olhar para outras estéticas, outras possibilidades de resposta e como a afetividade e a empatia podem ser elemento de socialização.

Palavras-chave: Etnocenologia, ECA, estética, afetividade e sócio educação.

¹ Mestre em teatro, diretor de 25 peças, ator em 32 montagens e professor de artes cênicas e filosofia.

ESTE TRABALHO APRESENTA normas relativas ao Cumprimento de Medidas de Liberdade Assistida, para jovens infratores na Unidade de Atendimento em Meio Aberto (UAMA) do Paranoá e relatar a experiência estética e espetacular de jovens moradores do Paranoá e entorno. Na sua primeira etapa, será analisada as condições das medidas de Liberdade Assistida para adolescentes no sistema jurídico construído para se chegar a modalidade de medida socioeducativa, entendendo os processos legais que levam esses jovens ao seu cumprimento. Qual o operador do direito determina a pena e qual determina o seu cumprimento e seu fim, os elementos do direito que determinam a existência do modelo vindo do Estatuto da Criança e Adolescente.

Observaremos também, na segunda etapa, as condições de atendimento que a unidade UAMA, oferece:

1. As instalações são adequadas ao bom atendimento do cumprimento das medidas?
2. Qual a formação do pessoal que atende os jovens, são profissionais de que área?
3. Os procedimentos metodológicos são adequados para o atendimento?
4. E o cotidiano do atendimento é suficiente para a ampliação do conhecimento aos adolescentes infratores?

Na terceira etapa do trabalho, relataremos a experiência estética, culturais e espetaculares com os menores em cumprimento de medidas de Liberdade Assistida.

O objetivo, nesta terceira etapa, foi aplicar os estudos da espetacularidade encontrada na Etnocenologia, observando os envoltórios afetivos visto nos estudos da Etnocenologia. Entendo que o relato da experiência ocorrida na UAMA do Paranoá tem a importância para o conhecimento da espetacularidade proposta pela Etnociência voltada para possibilitar o sujeito em cumprimento de medidas socioeducativa ter um alargamento na construção de sua identidade. Possibilitando novos entendimentos do jovem em conflito com lei para levar a uma reflexão ontológica, sociológica e afetiva de suas existências.

Devo destacar que a Etnocenologia e a Etnociência foram elementos de construção científica para realização e apresentação

deste trabalho. Os fundamentos científicos importantes para a resolução e apresentação da práxis que tem como centro a construção estética e espetacular.

1. Normas jurídicas que fundamentam a modalidade de medida de liberdade assistida

Com a aprovação em 1990, da Lei nº 8.069/90 - Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA), que houve uma mudança estrutural do assistencialismo que as crianças e adolescentes, recebiam na abordagem do estado, e a dos adolescentes pobres de periferias que era somente assunto de polícia. O ECA tem como referência a Doutrina da Proteção Integral e vê as crianças e os adolescentes como *Sujeitos de Direitos*.

Na doutrina da Proteção Integral segundo o ECA, pressupõe o reconhecer para que a crianças e adolescentes se desenvolvam plenamente, pois necessitam de proteção, que enseja atendimento e cuidados especiais, como afirma o Art. 3º:

A criança e o adolescente gozam de todos os direitos fundamentais inerentes à pessoa humana, sem prejuízo da proteção integral de que trata esta Lei, assegurando-se-lhes, por lei ou por outros meios, todas as oportunidades e facilidades, a fim de lhes facultar o desenvolvimento físico, mental, moral, espiritual e social, em condições de liberdade e de dignidade.

Parágrafo único. Os direitos enunciados nesta Lei aplicam-se a todas as crianças e adolescentes, sem discriminação de nascimento, situação familiar, idade, sexo, raça, etnia ou cor, religião ou crença, deficiência, condição pessoal de desenvolvimento e aprendizagem, condição econômica, ambiente social, região e local de moradia ou outra condição que diferencie as pessoas, as famílias ou a comunidade em que vivem. (incluído pela Lei nº 13.257, de 2016) No ECA, prevê-se, também, a figura da Liberdade Assistida que o adolescente autor de ato infracional está sujeito. Medida aplicada pela autoridade competente que observa a necessidade do acompanhamento da vida social do adolescente, que compreende a escola, o trabalho e a família.

Com o ECA percebe-se um tratamento mais humanizado, pois o operador do direito tem a legislação que protege os menores em conflito com a lei.

Aqui a autoridade competente impõe as medidas observando as seguintes normas:

- a. Advertência;
- b. Obrigação de reparar o dano;
- c. Prestação de serviços à comunidade;
- d. Liberdade assistida;
- e. Inserção em regime de semiliberdade;
- f. Internação em estabelecimento educacional.

Observa-se que nenhum adolescente será privado de sua liberdade, a não ser em flagrante de infração, ou por ordem escrita e fundamentada da autoridade judiciária competente. O adolescente tem direito de comunicar aos responsáveis, sua apreensão, devendo ser informado acerca de seus direitos. Na apreensão de um adolescente, serão comunicados à autoridade judiciária competente o local onde o adolescente se encontra recolhido essa comunicação se estenderá a família ou à pessoa por ele indicada.

A construção estética e etnocenológica se deu no mento da Liberdade Assistida: imposta quando parecer a medida mais justa para o cooptar, auxiliar e acompanhar o adolescente. A autoridade designará pessoa capacitada para acompanhar o caso, a qual poderá ser recomendada por entidade ou programa de atendimento.

Na liberdade assistida o tempo será de mínimo de seis meses, podendo ser prorrogada, revogada ou substituída por outra medida, com a aprovação do orientador, Ministério Público e defensor. Cabe ao orientador, com o apoio e a supervisão da autoridade competente, a realização dos seguintes encargos, entre outros:

- a. Promover socialmente o adolescente e sua família, fornecendo-lhes orientação e inserindo-os, se necessário, em programa oficial ou comunitário de auxílio e assistência social;
- b. Supervisionar a frequência e o aproveitamento escolar do adolescente, promovendo, inclusive, sua matrícula;
- c. Diligenciar no sentido da profissionalização do adolescente e de sua inserção no mercado de trabalho;
- d. Apresentar relatório do caso.

Observa-se que as autoridades competentes envolvidas no processo: Juiz, Ministério Público, Defensor, Supervisor, Orientador, são tarefas que realizam no processo de reeducação do menor

infrator. Cada ente tem o seu papel e cabe ao Juízo interferir no momento que ele entender necessário para o cumprimento dos direitos do ECA.

2. UAMA do Paranoá: uma proposta pedagógica de transformação da pessoa em cumprimento de medidas socioeducativa

No acompanhamento educativo e social, foram criadas as UAMAs, com o objetivo de atender, no contra turno, o adolescente de formas especializada para a proteção, educação, de vínculos familiares, inserção social, presença na escola e colocação no mercado de trabalho e introdução ao mundo do trabalho, com cursos profissionalizantes e formativos (Volpi, 1999, p.24). O direito à educação deve ser garantido e incentivado como direito constitucional de oferecimento da educação básica.

A proposta pedagógica da UAMA do Paranoá, foi construída pela equipe de Assistentes Sociais, Especialistas em Educação e Agentes Socioeducativo, que pensaram em uma práxis volta para a valorização ontológica do sujeito. Há nesse ambiente uma preocupação muito grande com cada indivíduo e sua subjetividade. A voz da pessoa em cumprimento de medidas socio educativa é o norte do trabalho realizado nessa UAMA.

A práxis foi construída segundo (Arraes) 2019 por um caminho que trouxe mudanças não só no processo pedagógico como também nas pessoas participantes:

No primeiro momento, destaco a experiência da realização de grupos num formato aberto, promovida inicialmente por poucas(os) profissionais, em disputa com a cultura ambulatorial de atendimentos e com a lógica ainda individualizada de organização dos processos de trabalho por, no máximo, duplas de referência. Num segundo momento, houve uma mescla de trabalho com grupos abertos e fechados, a partir da sensibilização para a construção, por parte da maioria das(os) profissionais da Unidade, de uma proposta de mudança da cultura ambulatorial de atendimento e de (re)organização dos processos de trabalho por meio de equipes multidisciplinares. Por hora, o que chamo de terceiro momento (que também é a configuração atual da Unidade) é marcado pela retomada dos atendimentos em grupos abertos, assumidos como a centralidade do tra-

balho da UAMA-Paranoá, e pela consolidação da forma de realizar os processos de trabalho por meio das equipes multidisciplinares. (Arraes, 2019, pg. 187)

Na experiência estética vivida pelos adolescentes em medida socioeducativa a UAMA do Paranoá, observou o terceiro momento como práxis, que trouxe uma liberdade de ação e uma participação e acompanhamento dos sujeitos responsáveis pelo processo educativo da unidade. Ficou combinado a criação de um grupo com os servidores da unidade, não teve prosseguimento por motivos além da nossa vontade, a pandemia.

A forma de atendimento para o grupo de adolescentes se deu pela presença no dia da oficina, que foi, conforme veremos a seguir, uma vez por semana. O sistema de atendimento era em cada dia uma atividade diferente. Chamo a atenção para a rotatividade dos educandos, que tinham suas medidas em tempo e grau diferentes. Devo chamar a atenção também para o fato de haver uma triagem de educandos, para evitar que grupos rivais se encontrassem na hora das atividades.

Os educandos que cumpriam mediada na UAMA do Paranoá eram em sua maioria do Arapuã, bairro construído para alojar os invasores da barragem do Paranoá. Chamo atenção para esse fato por saber que lá é uma região de violência e de grupos organizados para o tráfico. O crime mais comum no grupo de educandos era o tráfico em seguida furto e latrocínio.

O fato de o educando lidar com o tráfico a violência fica presente mesmo quando há harmonia no grupo. Acabei de chegar para mais um encontro e pergunto sobre um estudante ausente, a resposta: professor ele foi baleado e morreu, ontem, assim lidamos com o inesperado e o assustador.

3. A Etnocenologia e o afeto como propostas pedagógica

Meu trabalho teve como caminho estético a realização de oficinas, com adolescentes em cumprimento de medidas sócio educativa, com o objetivo de mostrar caminhos para uma vivencia ontológica e social. A Etnocenologia foi o caminho epistemológico que guiou as oficinas, observando as vivencias e a cultura dos adolescentes, levando em conta as interações que construíram a

interdisciplinaridade adotados como meio de produção estética, ética e afetivo, o que serviu como eixo central e norteador do trabalho. A produção estética é o elemento fundante, o objeto sobre o qual pauta este trabalho

Nas oficinas realizadas pude entender realidades de existentes que convivia toda a sua vida com pessoas que tinham como realidade o tráfico e o crime. Ao conhecer esse universo com mais profundidade, pude direcionar a produção estética para um caminho ainda não trilhado com a Etnocologia, experiência vivida no mestrado em teatro realizado na UnB.

Assim pude colocar em prática proposições de autores como Jean-Marie Pradier (1999), Arminio Bião (2009), Alexandra Gouvêa Dumas (2007), Graça Veloso (2016), Gaston de Bachelard (2008) e Stuart Hall (2014) abriram caminho para um tipo de conhecimento que alterou minha prática para outras possibilidades de produção teatral.

Nesse contexto, autores como Bião, Dumas e Pradier levaram-me à compreensão do caminho que aproxima o jogo expressivo de um acontecimento estético no que toca ao objeto espetacular, apresentando outras visões sobre práticas e teorias para um novo fazer teatral, a espetacularidade etnocológica.

Nesse contexto devo destacar a espetacularidade adverbial que concentra na gestualidade e corporeidade da pessoa, como ela compõe o seu gestual pela sua história, pela sua ontologia. Isso me direcionou para entendimentos que iam além da aparência do gesto que carrega a ancestralidade, a territorialidade e a diversidade do sentido do seu existir.

Como as oficinas tinham como propósito de preparar a pessoa para o mundo do trabalho, onde a colaboração, a responsabilidade social e a cultura da economia solidária sejam integrantes deste fazer estético. Tinha perguntas que podiam esclarecer comportamentos:

- a. Como a prática do seu cotidiano se estrutura?
- b. A sensibilidade estética e subjetiva amplia a compreensão do direito da pessoa?
- c. Poesia e arte levam o homem a uma realidade que transcende a razão?
- d. Os significados das palavras baseadas no senso comum são suficientes?

- e. Existem meios objetivos e racionais para compreender os nossos sentidos?

A busca era encontrar o que não pode ser dito, o que cala. Para isso, fizemos uma série de entrevistas para respondermos e dirimirmos algumas questões relativas ao entendimento do ser um sujeito em cumprimento de mediadas. Encontramos, com isso, o ponto de partida para a implantação do nosso da nossa espetacularidade Etnocológica.

Em nossa pesquisa, tínhamos como problema: conhecer os sentidos de algumas palavras que estruturavam a cultura dos adolescentes em cumprimento de medidas sócio educativa:

1. **GRADES**; por acharmos que era a presença mais evidente nas vidas dos adolescentes, eles cumpriram medidas de restrição de liberdade, tive resposta como: “A grade é maior do que o crime cometido”; “O mundo é uma gaiola”; “A grade mora em mim”.
2. **LIBERDADE**; essa palavra é significativa no nosso trabalho com revelações como: “A cadeia dura uma eternidade” ...; “O desejo tinha desejo de ser pássaro”;
3. **MURO**. Como elemento de impedimento, “é o muro que tira a nossa liberdade”; “aqui a gente não pode ver o verde”; “eu posso ver somente um pequeno azul do céu”; “o muro me impedia de ir para o mundão” “O muro parece uma anestesia”; “O muro pesa”; “muito da minha vida aprendi com o muro”.

Tive a oportunidade de conhecer outros elementos de uma espetacularidade dos esquecidos, dos abandonados, onde poderia forjar rituais, colocando em prática a metodologia da Etnocologia. Na metodologia vi que o olhar carregava possibilidades de diálogo, não é para o construtor de objetos estéticos algo distanciado. Ao contrário, o olhar sob essa perspectiva do conhecimento aproxima, permite a troca afetiva – eu olho no olhar da outra pessoa e me coloco no seu lugar, e ela no meu. O olhar na Etnocologia insere e desloca o observador para o lugar do realizador, ele é alteridade, procura entender as razões da existência do sujeito na sua expressividade, na sua corporeidade cotidiana.

Como o olhar como método pude construir esteticamente espetacularidade com: grades, liberdade e muro, com três linguagens estéticas diferentes, vídeo, cena e releitura do papel do muro em plástica e música. Tive como caminho a proposta de currículo:

TÍTULO

A espetacularidade como emancipação social das pessoas em cumprimentos de medidas sócias e educativas

EMENTA

Construir um processo de ensino-aprendizagem significativo que desenvolva no estudante a sua capacidade de decisão, reflexão crítica da realidade e exercício da cidadania.

OBJETIVOS GERAIS

Realizar oficina com adolescentes em cumprimento de medidas sócia educativa

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Criar texto poético mesclando texto criados polos estudantes e de autores conhecidos;
- Aplicar do teatro, elementos transformadores da condição humana;
- Conhecer elementos básicos da Etnocenologia;
- Divulgar para a sociedade a humanização e o sentido sociológico do trabalho da UAMA do Paranoá.

OBJETOS DE CONHECIMENTO

- Leitura e interpretação de texto;
- Criação estética e Etnocenologia;
- Criação de texto estético;
- Criação de cenário, figurino, adereços, sonoplastia e iluminação.
- Ensaio cênico;
- Expressão corporal;
- Encenação;
- Apresentação.

METODOLOGIA

A concepção desenvolvida sobre o olhar interligou-se a outros pilares da Etnocenologia, o afeto, a alteridade e escuta sensível. Com isso, encontrei um caminho para compreender o lugar de fala que mora nas pessoas, e entender o que é a ancestralidade daqueles adolescentes. Percebi também a minha casa ancestral como pesquisador, homem de teatro e professor, além da percepção da ancestralidade do lugar onde a pesquisa foi realizada, lugar de encontro propiciado aos integrantes da UAMA e dos adolescentes nas oficinas

ESTRATÉGIAS DE ENSINO E APRENDIZAGEM

Para facilitar a aprendizagem dos estudantes, ou seja, para conduzi-los em direção aos conteúdos propostos serão desenvolvidos por meio de:

- Aulas expositivas e dialogadas utilizando multimídias;
- Apresentação cênica de trabalhos de pesquisa;
- Jogos teatrais;
- Criação de texto;
- Ensaio;
- Filmagem e montagem em vídeo
- Apresentação.

FORMAS DE AVALIAÇÃO

A avaliação foi processual e contínua. Os alunos foram avaliados de maneira global, observando observados os aspectos cognitivos, afetivos e sociais que envolverão todas as atividades propostas. Dessa forma foi possível avaliar a construção de conceitos e o desenvolvimento de competências e habilidades tão necessárias a uma pedagogia afetiva.

4. Paranoá profundo e a espetacularidade do afeto

A investigação leva em conta os novos conhecimentos sociais adquiridos e como eles impactaram nas vidas e as comunidades que elas fazem parte. Que impactos terão na compreensão das escolhas que fizeram até aqui e quais escolhas que poderão fazer diante dos novos conhecimentos incorporados aos seus entendimentos de mundo.

Em seguida alguns exemplos de como os trabalhos foram desenvolvidos:



Construção estético coletiva e trilha no caminho do olhar e da escuta sensível para os objetos espetaculares. Nesse caminho o pesquisador-observador das realizações estéticas passa a usar a Etnociência para construir um entendimento racional para os objetos sensíveis.

Quando olhamos para as pessoas que se propõem realizar espetacularmente algo, devemos nos desnudar e entender que uma produção de práticas “e comportamentos humanos espetaculares organizados”, deve aceitar a outra sem impor visões estéticas particulares, pessoais, para conduzir o trabalho, como no teatro centrado no diretor, no encenador e também no ator protagonista. A espetacularidade deve ser diferente do euro centrismo teatral, que tem o diretor ou encenador como a referência de todo o espetáculo, assim a obra será dele de sua estética particular e não dos adolescentes que a fazem.

O estudante, é criador e realizador que passa por todo o processo de montagem, desde a escolha do texto, a construção das personagens, o cenário, o figurino, a sonoplastia, os adereços e o principal a escolha estética para realização do objeto espetacular. Conforme observado anteriormente ao estudante é sugerido a utilização da estética como referência do seu fazer artístico, oferecendo a ele outras visões e possibilidades de entendimento da sua realidade.

Como resultado da criação tendo como metodologia a espetacularidade Etnocenológico, criamos algumas cenas em fragmentos: Paranoá Profundo, Boca de Açúcar e Muro, todo resultado das oficinas realizadas no UAMA do Paranoá.

Conciderações Finais

Uma experiência estética para adolescentes em cumprimento de medidas sócio educativa pode transcender não somente uma atividade escolar ou de trabalho. Ela penetra em outros entendimentos que a lógica do cotidiano e ampliando visões de mundo, e dos meios de entretenimento percebidos em nossas vidas. Percebo pelo tempo que venho lidando com a educação prisional, que a pessoa é tocada por um entendimento ontológico que vai além, que penetra no íntimo do sujeito. Assim como uma percepção de que ele é sujeito de suas escolhas e vontade.

Entender que uma estética que divergi do euro centrismos, é abrir outras possibilidades que não está colocada pela visão única do colonialismo europeu saber que a corporeidade das pessoas extrapola, os corpos formatados impostos da nossa cultura cria uma objetividade que consome esse sujeito e o torna igual a todos, nas prisões e locais de medidas sócio educativa essa igualdade é visível. Assim podemos nos trabalhos estéticos entender a que o gestual, segundo Bião 2009, as expressões adverbialmente espetaculares trás o gestual ao encontro da ancestralidade.

O encontro com a ancestralidade, com a afetividade e a espetacularidade oferece caminhos para a Etnociência que prevê o entendimento do conhecimento forma a compartilhar e afetiva.

A Etnocenologia mostrar um teatro ontológico que busca na espetacularidade o “desilenciar” corpos em prisões que foram pensadas para afastar o ser do ser, afastar da subjetividade e, assim, visibilizar a barbárie, com ritmos e sons que enrijecem corpos, calam as bocas, e tornam muitos em um só, enfrentam negações silenciosas, expressões corporais que enrijecem e afastamento, um “silenciamento” das memórias das vidas, onde tudo é rigidez. É para essas pessoas que a Etnocenologia foi instrumento de encontros e afetos.

No caso da UAMA do Paranoá, encontrei jovens com experiência de corpos aprisionados, que pareciam zumbis, com movimentos retilíneo e silenciados, pareciam que anda carregavam muros grades, cadeados e gritos na corporeidade da geografia prisional. Vendo as pessoas timidamente se abrindo e percebendo a si em si e para si torna a estética ainda mais autentica do que a roteirizada pela nossa cultura que submete a lógica do colonizador.

Referências

Arraes, Juliana Duarte. Por uma práxis do fazer socioeducativo: reflexões sobre o movimento de (re)construção metodológica da UAMA Paranoá e suas contribuições para a política de atendimento em meio aberto no DF, Ano de Obtenção: 2019.

Brecht, B. Estudos sobre teatro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

Boal, Augusto. Teatro do Oprimido: e outras poéticas políticas. 7 ed. revisada e ampliada. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

Candau, V. M. [Direitos humanos, violência e cotidiano escolar](#). Acessado em 15 dez. 2012.

Chripino, Á.; Chripino, R. S. P. [A judicialização das relações escolares e a responsabilidade civil dos educadores](#). In: Ensaio: avaliação de políticas públicas. Educ., Rio de Janeiro, v. 16, n. 58, p. 9-30, jan./mar. 2008. Acessado em: 10 ago. 2012.

Costa, A. C. G. A presença da pedagogia: teoria e prática da ação socioeducativa. São Paulo: Global: Instituto Ayrton Senna, 2001. 202 p.

Costa, A. P. M. As garantias processuais e o Direito Penal Juvenil: como limite na aplicação da medida socioeducativa de internação. Porto Alegre: Livraria do Advogado, 2005.

Grotowski, Jerzy. Em busca do teatro pobre. Civilização Brasileira, 1968.

Rosenfeld, Anatol. O mito e o herói no moderno teatro brasileiro. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996

Santos, Iris Gomes dos; Gontijo, José Geraldo Leandro and Amaral, Ernesto F. L. A política de segurança pública no Brasil: uma análise dos gastos estaduais (1999-2010). Opinião Pública [online]. 2015, vol. 21, n.1, p. 105-131.

Volpi, M. O adolescente e o ato infracional. São Paulo: Cortez, 1999



Educação e Etnocenologia: horizontes tangentes que podem ser visibilizados. Possíveis?

—
*Joselito Eduardo Matos Sampaio*¹

Resumo

Propõe este artigo mostrar percepções em direção a modelos pedagógicos descentralizados e cartográficos apoiados nos pilares da Etnocenologia, praticados por mim enquanto professor, que não se alinham à estética arquitetônica e pedagógica dispostas pela Base Nacional Comum Curricular. Relatar alguns exemplos educativos que possam demonstrar as inúmeras e singulares práticas estéticas corporais existentes no Brasil, que a Educação Básica Nacional não se compromete a incluir, a serviço da possibilidade de formação plena e emancipada destes sujeitos.

Palavras-chave: Educação Básica, Etnocenologia, subjetividade, indígena, ação educativa, emancipação.

¹ Professor da Educação Básica da Secretária de Estado da Educação do Distrito Federal desde 1998. Mestre pelo Departamento de Artes Cênicas da UnB em 2020. Este artigo, numa versão resumida, foi publicado no livro *Pedagogia das Artes Cênicas: saberes tradicionais, fazeres contemporâneos. Série Encontros. Volume 6*, em 2023, organizado por Robson Rosseto e Wellington Menegaz.

Trata-se este artigo duma livre reflexão sobre Educação, algumas das indistintas maneiras que ocorre o ato educativo, e a demonstração da importância de ampliar a visão pedagógica perante a contribuição que a Etnocenologia pode oferecer ao ensino oficial do Estado brasileiro, e em especial ao ensino das Artes Cênicas na Educação Básica. Também refletir sobre o incentivo da subjetividade para a formação de sujeitos autônomos através de práticas corporais expressivas autorais.

Antes preciso dizer que não sou participante de qualquer grupo citado neste artigo. Sou um homem adulto, professor da educação básica na cidade de Brasília. Minha origem de vida foi traçada por pais nordestinos que me deixaram cedo. E duma existência, por vezes solitária, dentro dos códigos urbanos desta capital brasileira planejada por uma índole educativa sob o signo das artes. Cidade essa que me deu a oportunidade de escolher viver no campo da expressão artística, e em especial das cênicas, tanto no teatro e de bonecos, circo e dança, quanto ser um servidor público em arte-educação.

Não milito diretamente em causas raciais, de gênero ou de classe, apesar de ser adepto a essas demandas e solidário afetivamente às suas questões. Minha causa, nesse artigo, é a educação irrestrita, as expressões corporais cênicas como ato educativo, e o entendimento democrático de que a existência humana, em qualquer forma que ela se apresente e se desenvolva, deve ser respeitada e incentivada para a emancipação do sujeito.

Aqui será usado como suporte referências teóricas de artigos próprios da Etnocenologia e da Educação, de legislação oficial, de depoimentos escritos e de passagens e diálogos trazidos pela minha memória com os educandos em questão. Além de registros pictóricos, fotográficos e de ponderações pessoais minhas avaliativas enquanto resultado de trabalho no ato educativo da Educação Básica.

A Etnocenologia, conforme seus fundadores, é uma área de pesquisa liminar

Pela sua natureza complexa, a Etnocenologia abriga muitas propostas. Do ponto de vista metodológico, mapeia relações inter-teóricas entre diferentes universos de conhecimento como os da Antropologia, das Ciências cognitivas, da Estética, da Filosofia e assim por diante. A diferença está em como são trabalhadas estas relações, envolvendo a análise de objeto das mais variadas áreas, do teatro à

culinária, passando por manifestações populares, estudo do corpo e de rituais. (Bião, 1998, p. 12)

A Etnocologia nasce com intuito decolonial focado em percepções discrepantes e até mesmo dissociadas de qualquer tangência com aquilo que o mundo do Ocidente possa crer. Seu *corpus* metodológico não se atém somente às narrativas hegemônicas. Nasce com ela possibilidade de falar do que se presume diferente sem ser diferente, e do estranho sem ser estranho, especialmente nos campos das corporeidades.

Cumpra a ordem de visibilizar a existência de determinado objeto de pesquisa além do que não é conhecido ou reconhecido pelo prisma acadêmico convencional. Para a Etnocologia ações sociais, éticas e expressivas são vistas por um viés estético prioritariamente. Ela se detém em epistemologias específicas e nas expressões corporais ligadas à percepção original e genuína de seu cosmo, vistas principalmente por uma ótica introspectiva.

De fato, o que as etnociências podem ter como perspectiva comum é a busca da compreensão dos discursos dos diversos agrupamentos sociais sobre sua própria vida coletiva, inclusive e, talvez, principalmente, suas práticas corporais [...] A ciência contemporânea (diferentemente da ciência moderna), interessada em estudos sobre a humanidade, tem confundido as fronteiras com natureza e cultura, ciências sociais e biológicas. [...] o conceito de identidade [...] é um instrumento eficaz para a ciência moderna, deveria ser substituído pela noção de identificação, pela ciência contemporânea “pós-moderna” [...] Identificações sucessivas e não identidade única e eterna, seriam de maior utilidade heurística atualmente (Bião, 1998, p.18).

Neste caso, pode-se inferir que surge a identificação como método mais apropriado para o procedimento pedagógico em sala de aula na Educação Básica. Pois, numa visão “pós-moderna”, a identificação retém a possibilidade do encontro entre sujeitos e civilizações distintos sem julgamento prévio e nem definitivo. Além de uma abrangência relacional capaz de aceitar como natural a mutação total ou parcial daquela identidade que era presumidamente definitiva e estática.

Essa compreensão pós-moderna dada pela identificação, ao ser aplicada na prática cotidiana, pode ser muito valiosa para a Educação em geral, e principalmente a das Artes Cênicas. A identifi-

cação é fluida e híbrida, dinâmica, o que impede a prática de resumir contextos complexos e subjetivos em leituras generalizantes com conceitos fechados por bloqueios restritivos como questões burocráticas, epistemológicas e/ou teóricas.

A Educação pública está inserida no projeto republicano como uma promessa de modernização do país [...]. Temos com isso um avanço educacional importante, mas não conseguimos superar problemas estruturais gravíssimos [...] precisamos avançar no campo das políticas públicas. [...] se nós temos acesso, nós temos uma escola com enormes problemas de qualidade que não consegue – inclusive – reter uma parcela expressiva da população em função de suas condições sócio-econômicas. Essas crianças são reprovadas, se evadem, acabam sendo, de alguma maneira, excluídas por uma outra ponta. Então nós temos que pensar que se nós avançamos em termos de oportunidade, de expansão de vagas, e, portanto, de direito ao acesso, temos que resolver o problema de qualidade da escola, do contrário a cidadania prometida continuará sendo extremamente parcial. (Corsetti, 2010)

Ao falar em Educação Básica brasileira, tudo indica que atualmente ela ainda não atende seus clientes² de forma a contemplá-los. Ela hoje, cuja clientela é a população urbana e rural mais necessitada de oportunidades, comparada ao passado da escolarização brasileira, vislumbra alguns avanços como um maior número de matrículas e, por sua vez, a adesão populacional ao plano educacional sugerido pelo Estado.

Contudo, inúmeros problemas ainda devem ser enfrentados de forma que positivamente a educação pública cumpra ao menos uma de suas missões sociais contemporâneas, que é a inclusão e permanência dos estudantes até o fim do ciclo obrigatório com a premissa de qualidade educativa. O que pode ser também entendido como qualidade ao atendimento humano no quesito pedagógico.

2 O termo “cliente” usado neste artigo tem como referência primeira a Dra. Nise da Silveira que desenvolveu importante trabalho terapêutico sobre a psiquê humana, e era assim que ela chamava aqueles que precisavam de seus cuidados. Em segundo lugar, o fato de não encontrar ainda nenhum termo mais adequado que se refira à dedicação do professor que não se finaliza na transmissão do conteúdo, mas encontra-se no serviço de educação do sujeito, de forma que o professor presta um “serviço” que se locupleta quando contempla o ser em sua complexa dimensão humana. E a meu ver, o professor deve se colocar à inteira disposição de seus estudantes a fim de “servi-los” com sua prática educativa, adequando-se à realidade de cada cosmo, individualmente e/ou em grupo.

A qualidade educativa passa sim, sem dúvida alguma, por questões de classe diante as condições socioeconômicas, e isso parece ainda estar longe de ser superado no Brasil. Entretanto, para além da questão socioeconômica, a perspectiva etnocenológica pode contribuir também pelo viés da identificação do sujeito como ser que amplia seu conhecimento com o propósito educativo e pedagógico. Identificar com mais propriedade como e onde esse sujeito se manifesta na sua integralidade corporal individual, o seu cosmo cultural e familiar, pode ser uma das formas de combater a repetência e a evasão escolar.

Não somente pelo que ele representa como uma identidade estática, mas perceber o processo dinâmico de formação do sujeito diante o desafio educacional. Onde seu desejo impera? Qual a direção que o vento criativo empenha força no corpo expressivo? Proporcionar que o curso afetivo se alie ao trânsito do desenvolvimento natural e pleno do saber estar no mundo.

Esse exercício pedagógico de identificação se intensifica com as Artes Cênicas no plano escolar, pois as expressões corporais ganham vulto para trajetórias específicas a cada sujeito. Esse pode ser um modelo que enfrente a evasão e a repetência, quer dizer, “aproximar o cosmo social do estudante” (González Rey e Goulart, 2019) para as práticas corporais pedagógicas da escola, e mais especificamente, para o plano de atividades da aula de Artes.

O Brasil, no prisma da Etnocenologia, é um país de expressões corporais construídas, por exemplo, em “práticas de cenas nos campos das tradições, velhas ou novas, como folguedos, rituais religiosos, danças e tribos urbanas” (Velo, 2016). Essas expressões corporais são tão autênticas e específicas, que parece até um pouco ingênuo imaginar uma Educação Básica alçada numa proposta pedagógica, com formatos e conteúdos, modeladora e socialmente única em todo o país.

A compreensão da existência de cosmos culturais distintos e dissociáveis no Brasil contribui para o entendimento de certa urgência para um desenvolvimento educacional que se aproxime de uma educação plena que ajude a conter a evasão escolar e a reprovação massiva. A formação de corpos expressivos que possuem princípios próprios e autônomos no sistema intrínseco de cada cosmo sociocultural pode dimensionar também modelos pedagógicos para adeptos e seus jovens numa construção de

valores e identidades autênticas e originais. Respeitar e compreender esses diversos modelos educativos com suas respectivas pedagogias talvez seja, me parece, um passo importante e talvez mais adequado para a formação, inclusive, quem sabe, de um projeto nacional de educação.

Tanto as expressões idiossincráticas de grande parte da população neste multiverso³ que é o Brasil, como a origem pedagógica dos jovens que nascem em seus núcleos vivenciais com seus modelos de formação íntima em sua previsão estética e corporal sugerem modelos a se descobrirem, que podem ser aceitos por esses clientes evitando a exclusão escolar.

O atual formato oficial segue uma visão moderna e impessoal do Estado em seus projetos de formação educacional para o sujeito. Enquanto muitos modelos pedagógicos “etnocenológicos” são profundamente pessoais, afetivos e cheios de significado sinestésico e estético.

Parece que a resistência que age também contra a dominação colonial no discurso pedagógico, passa por outros processos pedagógicos recheados de uma corporeidade narrativa não absorvida pelo sistema educacional do Estado na atualidade. Algo que naturalmente provoca choques inevitáveis, e o pior, muitas vezes, conflitos irremediáveis gerando o desestímulo, reprovação, abandono e a expulsão do meio oficial escolar.

As diferenças entre a proposta educacional do Estado e a realidade de boa parte dos clientes da escola são notadas por vários fatores. Por exemplo, da arquitetura escolar, diante os espaços como sugestões de comportamentos corporais, que no caso da maioria das escolas oficiais ainda está ligada ao modelo mecanicista e impessoal dos sujeitos. Espacialidade proposta que induz também um modelo pedagógico conservador e tradicional adequado ao entendimento moderno da educação. Ou o contrário se faz valer, as práticas educativas modernas modelam os corpos também pela materialidade espacial de seus conceitos arquitetônicos.

³ Essa contraposição estética no conceito de universo advém de discussões no campo da Astronomia, em que correntes teóricas não aceitam a ideia de que haja somente um universo, mas sim multiversos independentes com regras específicas a cada sistema. Conceito que pode se assemelhar ao Brasil, também pela ótica cultural e de modelos educativos, que tem sistemas linguísticos e corporais idiossincráticos e intangíveis à uma ideia universalizadora.

A educação tal como a conhecemos hoje é a instituição moderna por excelência. Seu objetivo consiste em transmitir o conhecimento científico, em formar um ser humano supostamente nacional e autônomo e em moldar o cidadão e a cidadã da moderna democracia representativa (Silva, 2007, p. 111)

Isso se deu, talvez, pela ideia da necessidade de que a população adquira conhecimentos básicos universais e amplos numa suposta formação cultural única da sociedade brasileira. São saberes e práticas que têm como base a pressuposição de serem necessários conhecimentos gerais que devem ser adotados e passados a todos os indivíduos indistintamente no Brasil, de forma a ter uma base narrativa social uniforme. Os pressupostos dessa formação geral do indivíduo brasileiro se encontram definidos na Base Nacional Comum Curricular- BNCC.

A Base Nacional Comum Curricular (BNCC) é um documento de caráter normativo que define o conjunto orgânico e progressivo de aprendizagens essenciais que todos os alunos devem desenvolver ao longo das etapas e modalidades da Educação Básica [...] A Base estabelece conhecimentos, competências e habilidades que se espera que todos os estudantes desenvolvam ao longo da escolaridade básica. (MEC, 2022).

Essa suposta oferta de conteúdos curriculares a nível nacional necessita e induz o entendimento de uma predisposição tácita para a construção de escolas adequadas a estes intuitos pedagógicos. Como também a contratação de professores, formados pelas universidades, preparados e conduzidos para a realização dessa indicação oficial de uma presumível universalidade na formação da população brasileira.

Portanto, vale a pena ressaltar que a leitura do mundo escolar pode e deve ampliar seu espectro de atuação para, enfim, atender as demandas sociais que enfrenta como evasão, repetência e falta de apressamento ao modelo moderno dado à escola pública. Pensar numa visão pós-moderna da educação passa por refletir a subjetividade dos sujeitos envolvidos como clientes na educação, a fim de ampliar a qualidade de ensino e estabelecer de fato uma escola democrática.

Silva (2007, p.111) faz menção à modernidade, “iniciada com a renascença e consolidada com o iluminismo e, de outro, a Pós-moderni-

dade, iniciada em algum ponto da metade do século XX”. Segundo o autor, os pressupostos que compreendem a modernidade, são as ideias de razão, ciência, racionalidade e progresso, enquanto a pós-modernidade privilegia o relativismo, a subjetividade, a descrença nas grandes metanarrativas (Donato, 2015, p.39997).

Parece necessário e urgente entender que a diversidade de práticas corporais e narrativas que compõem a sociedade brasileira hoje é tão ampla e plural quanto os formatos estéticos pedagógicos de aprendizagens desses corpos que já se operam em múltiplos espaços e contextos ideários. Então, surge como alternativa concreta, apoiado nos pilares da Etnocologia com sua orgânica transdisciplinaridade, o desenvolvimento de atividades pedagógicas mais adequadas e afetivas. Práticas educativas mais próximas de serem aceitas e compreendidas por indivíduos pertencentes, ou não, a agrupamentos sociais. E que, por vezes, podem não estar correlacionadas ao modelo da Educação Básica induzida pelo Ministério da Educação- MEC.

Propõe este artigo mostrar percepções em direção a modelos pedagógicos descentralizados e cartográficos apoiados nos pilares da Etnocologia, praticados por mim enquanto professor, que não se alinham à estética arquitetônica e pedagógica dispostas pela BNCC. Relatar alguns exemplos educativos que possam demonstrar as inúmeras e singulares práticas estéticas corporais existentes no Brasil, que a Educação Básica Nacional não se compromete a incluir, a serviço da possibilidade de formação plena e emancipada destes sujeitos.

Estudantes Guajajaras

Ajalina é o nome social para Kwarahy, que na chamada escolar tem o nome de Ajalina Guajajara. Quando nos encontramos ela estava no 6º ano do ensino fundamental do CEF 07 da Asa Norte, do Plano Piloto de Brasília, onde lecionei a disciplina de Artes em 2022. Ela estava com 14 anos demonstrando sua defasagem idade/série, pois a lei federal 11.274/2006 dita que “O ensino fundamental obrigatório, com duração de 9 (nove) anos, gratuito na escola pública, iniciando-se aos 6 (seis) anos de idade...”

Quando entro na sala de aula em que Ajalina se encontra, percebo um grupo de estudantes de onze a doze anos. Alguns jovens

infantilizados, demonstram pouca habilidade na vida escolar independente, com risos e brincadeiras frouxos e pouco produtivas para o andamento das atividades educativas da aula de Artes. Esta turma era inclusiva, pois além de ter outros estudantes de etnias indígenas distintas, tinha também 2 estudantes do Ensino Especial.

Ajalina era a mais silenciosa, introspectiva, de todos os estudantes ali presentes. Apesar da visível maturidade e concentração constante em todos os estudantes indígenas, numa abismal demonstração de comportamento e conduta diante os desafios escolares em relação aos colegas pueris, Ajalina estava sempre de cabeça baixa e nunca olhava nos olhos. Quando impelida a falar, falava baixo e o mínimo, sempre curvada. Parecia ter pouco conhecimento da língua portuguesa, e não usava de forma nenhuma sua língua materna, a Guajajara.

Me chamou a atenção o fato de que a maioria das pessoas indígenas ali matriculadas não usavam seus nomes originais, estes tinham um nome social ocidental. Quando a inquirei sobre seu real nome, Ajalina respondeu naquele tom específico da voz natural indígena, vindo de uma projeção nasal e gutural articulando bem a boca, que seu nome primaz era Kwarahi. Eu repeti seu nome diversas vezes tentando entender como era a fonte e forma da projeção vocal que ouvi.

Penso que erro até hoje ao tentar falar o seu nome por causa da minha educação silábica. Falo como está escrito, K-wa-ra-hy, mas não é assim. Não sou linguista e nunca estudei a pronúncia Guajajara, essa é uma impressão dialógica que travei com ela e com outras pessoas indígenas que estudaram comigo nesta e em outras escolas em que ministrei aulas de Artes. Eles não possuem na sua ancestralidade a prática da escrita, apesar de terem grande domínio instrumental gráfico, com uma potente comunicação visual. O som mais próximo que posso relatar aqui seria na fonética de algo como numa sílaba o Kwara e no final o hi. Mais ou menos assim, Kwara-hi.

Ajalina faltava muita aula. Ela era desinteressada, e em vários momentos demonstrava timidez e tristeza. O grupo Guajajara nesta escola era composto por umas dez pessoas, algumas andavam em grupo. Ela estava sempre sozinha, na aula, no intervalo, no ônibus escolar quando ela chegava, saía e voltava sozinha. Percebi que a aproximação pedagógica a ela deveria ser sutil, delicada, cautelosa e silenciosa também. A turma em que ela se encon-

trava é de um grupo de jovens urbanos, alguns mais pobres outros nem tanto, barulhentos. Não muitos, mas agitados.

Ajalina era diferente entre todos, até mesmo entre os Guajajaras. Ela é Guajajara culturalmente, integralmente. O grupo da escola Guajajara está ligada a uma família de caciques que mora no Santuário dos Pajés, uma localidade antes conectada ao Parque nacional e que agora está sofrendo com a especulação imobiliária de um novo bairro chamado Noroeste. O metro quadrado lá é atualmente o mais caro de Brasília. Tem um pequeno rio que corre por ali, e que, conforme me falaram eles, não tem mais água potável e nem peixe.

Esse grupo Guajajara que tive contato é extremamente rico de expressões corporais estéticas. São musicistas, cantores, dançam, contam histórias, recitam, além de uma concepção visual ligada às práticas manuais de confecção de materiais. Todas essas atividades integradas numa possibilidade individual e em grupo. Se vestem de forma colorida e vibrante, sorriem e são educados. Entre si falam baixo, com muita ternura e educação. Estiveram lá na escola para fazerem umas vivências explicando quem são, foram mediados pelas orientadoras educacionais e por mim, que os dei suporte técnico e afetivo para a presença deles.

Sabem que são talentosos no que fazem, cheios de uma verdade transcendental e ancestral. Encantaram, com o termo de encantamento em seu sentido mais estrito, a comunidade escolar. Seria



Líderes Guajajaras, seus parentes, e colegas da escola envolvidos na recepção deles.

preciso um estudo aprofundado no campo da estética cênica e antropologia para que eu compreendesse um pouco mais o porquê de serem tão poderosos nas suas corporeidades expressivas, pois, me parece, perpassam por muitas questões de perspectiva de mundo e relacionamento.

Mas alguns indicativos são notórios. O sorriso e a generosidade no encontro. Aparentemente não julgam e buscam ponderar sobre a realidade concreta que convivem mesmo adversa a seus entendimentos específicos. A expressão corporal coletiva da dança que desenvolvem está impressa em cada sujeito, e a música, com o jeito especial de condução dos instrumentos, é meditativa, feliz e convidativa.

Mas talvez o mais importante código que percebi é a ideia de inclusão. Para eles, detentores de suas práticas estéticas, não teria sentido se manifestarem como num palco italiano, para uma plateia silenciosa e sentada. Eles precisam da participação afetiva e verdadeira de todas as pessoas presentes. Eles nos convidaram para participar de seus encantamentos, éramos em quatro grupos, dois pela manhã dos 8° e 9° anos, e à tarde com os estudantes dos 6° e 7° anos, estes últimos em que fui regente. Todos os estudantes dançaram.

Poucas palavras, algumas histórias contadas, e algumas perguntas respondidas. Mas muita música, dança, e olho no olho, envol-



Foto parcial da grande roda. Na quadra de esporte, a estrutura coberta para evitar o sol não é adequada para esse modelo de atividade pedagógica coletiva, mas todos se adequaram ao momento pontual.

vimento intenso e verdadeiro com cada um de nós todos. Um dos segredos que percebi é a Jiboia Grande, quer dizer, a dança em roda circular gigante. Muitos educadores já sabem da importância do círculo, mas a roda tem um poder ainda superior de inclusão. Todos se levantaram, deram as mãos, e num ritmo binário foi dado o ritmo dos passos. O curioso é que cada um foi achando o seu lugar, o seu jeito de dançar, mais expressivo ou mais tímido.

Quando os Guajajaras chegaram para o encontro, nós todos estávamos sentados no chão em formação de plateia italiana, como é a sala de aula, uns de costas para os outros, e um centro luminoso onde seria o palco para a demonstração dos trabalhos, com instrumentos musicais e microfones. Depois da Jiboia Grande, ninguém estava mais à frente de ninguém, todos nós estávamos ao lado um do outro. E daí começou os depoimentos e mais músicas. A circularidade e a roda demonstram uma maneira diferente de encarar o sujeito e o seu saber. Não é uma competição e demolição dos perdedores. Inclui a todos, cada um a seu jeito na grande roda. E todos vão se integrando como querem e como podem, oferecendo o que querem e como querem oferecer a sua participação. Ninguém é obrigado a nada e não há punição, há o convite e a sedução pela beleza e organicidade do grupo.

No Ocidente, tenho a impressão, é sugerido que você seja individualista e há um sentimento de que a coletividade se opõe à sua individualidade, numa cisão de que uma pessoa não consegue ser coletiva se for individual, ou individual se for coletiva. Há um certo maniqueísmo em que o indivíduo é agredido pelo coletivo, e que o coletivo é agredido pelo indivíduo. Mas, neste modelo de roda, como ação educativa, parece que a individualidade entra em conformidade com o coletivo. E que a coletividade é preenchida de seres que são donos de si, que não se silenciam. É uma consideração diferente da Ocidental, é como se os sujeitos donos de si, pertencentes à sua própria individualidade, dessem mais valor ao coletivo.

Por isso, é possível dizer que a educação se faz em todo o tempo para todos onde quer que cada um se encontre. Pois a roda, a Jibóia Grande, individualiza a experiência corporal ativa de cada um enquanto temos uma vivência coletiva. Todos, dos servidores da escola participantes, dos estudantes aos Guajajaras, compartilhamos juntos, naquele momento, aprendizados. São tantos, de tantas grandezas do conhecimento que agora também não é o momento para nos aprofundarmos.

Mas, só para citar alguns aspectos, percebe-se grandezas socioecológicas, rítmicas, coordenação motora, história e geografia, espacialidade e coletividade, desenvolvimento de subjetividades distintas no meio coletivo potencializando o surgimento de sujeitos com seus agenciamentos, sutis ou não.

Talvez o mais vibrante ensinamento para mim é o da possibilidade de trazer traços de uma visão educativa Guajajara para o meu contexto pedagógico. Reafirmando que é viável uma educação corpóreo-afetiva-cognitiva próxima de um desenvolvimento total do sujeito, independente de quem seja esse. E com certeza, a prática de roda é uma maneira de encantamento dos seres presentes, materializados ali ou não, em união.

Ajalina não estava lá. Ela não cantou, nem dançou, não sorriu. A ausência dela parece não ter sido sentida por ninguém. Parece que ela faz parte de outro grupo Guajajara que não esse, e não compartilha com eles essas celebrações. Não sei se é isso, foi a impressão que tive. Ela, silenciosa, aparece quando quer ou quando se sente obrigada. Mas num dia que a encontrei em sala, cada estudante já estava realizando seu trabalho específico, eram vários pequenos grupos, entalhe, teatro, estudos de instrumentos musicais, entre outros de acordo com a proposta que elaboramos juntos. Convidei Ajalina para caminhar comigo, sairmos das redondezas da sala de aula.

Naquela sombra dum Buriti onde as Jandaias gorjeiam aos agudos o banco de praça se fez nosso encontro humano. Isso era por volta das 15 horas de um dia de agosto, com o céu do cerrado azul intenso e um calor morno agradável. Sentamo-nos cada um na ponta desse banco de concreto e ouvimos o ruidoso relacionamento das Jandaias, o vento e o sol estavam presentes. Rompi o silêncio perguntando se ela estava bem. Respondeu, de soslaio, que sim. Perguntei se ela morava no Santuário dos Pajés, e ela respondeu que sim. Insisti querendo que ela falasse comigo perguntando seu nome verdadeiro, ela respondeu rápido Kwarahi, eu tentei balbuciando repetir e ela repetiu outras vezes até perder a paciência. Perguntei o que significava. Ela respondeu, a Sol.

Parei. Tentei dimensionar o que era aquilo. E num deflagrar óbvio olhei em minha volta e senti que ela era a representação mais vibrante daquele momento, da tarde seca do cerrado de agosto.

Ela falou com tanta objetividade e força tranquila. A confiança

dela era uma tremenda confirmação de sua tristeza e poder. Ela me falou baixo e forte que Kwarahi significa a Deusa Sol e a seca. Entendi que pode ser a força da vida ou a destruição dela. Por exemplo, a fome que a seca traz. Percebi que a relação de segurança alimentar ancestral dos Guajajaras estava profundamente tocada, talvez ela fosse para escola principalmente para comer. Não quero menosprezar o cardápio oferecido às escolas públicas do Distrito Federal, não é disso que se trata aqui. Mas apesar da fome tinha também o déficit nutricional e cultural ligado à comida ofertada pela rede educacional que indica ser muito inferior, ao que, tradicionalmente, se comeria na tribo Guajajara quando com seu território preservado. Percebi que ela sentia fome. Totalmente faminta de vida e cultura também.

Perguntei a ela quem lhe dera esse seu nome, e ela respondeu que foi uma tia que não está mais próxima. Está no Rio de Janeiro, casou-se com um indígena de outra etnia e foi embora. Realmente ela estava sozinha. Sentia saudade. A tristeza que senti vindo dela me silenciou. Ficamos assim alguns segundos e retomei o ar para convidá-la a fazer um trabalho na aula de Artes, ela ficou ouvindo, perguntei se ela tinha lápis de cor e caneta. Balançou a cabeça positivamente. Falei que lhe daria dois papéis que não são iguais aos que usamos normalmente, eles são A3, e mais fibrosos, adequados para realizar desenhos e escritas com muitas cores e letras grandes. Ajalina escreveria o significado do seu nome verdadeiro num rascunho, e depois que eu visse o texto original e fizesse alguns comentários, ela faria um desenho de Kwarahi num dos papéis e no outro escreveria o texto final com sua caligrafia mais bem desenhada possível.

Ela concordou. Além de ficar satisfeito com o resultado do nosso encontro ter se transformado em algo produtivo como ação educativa, senti ali a concreta possibilidade do fim de uma narrativa ancestral dos povos originários do cerrado. O sentimento dela demonstrava a seca de uma expectativa que nunca se alcançará, ela vivia o seu destino doloroso de não ter para si alguma chance de seguir a sua vontade, de viver o seu impulso orgânico, a sua natureza individual estava violentamente silenciada. O sol cáustico da realidade bruta estava secando a sua alma, e a fome existencial só apontava para qualquer jeito que a morte possa se apresentar.

O que poderia fazer? Não há nada que eu possa fazer. Este mundo é muito maior que a minha prática pedagógica em Artes



Vale reparar nesse texto escrito ao menos dois aspectos importantes para mim. O primeiro é a compreensão de Ajalina com a língua portuguesa, o que demonstra o sentimento de apatia ou falta de oportunidade para se expressar. E a tarefa incompleta sobre o motivo indígena que ela escolheu para preenchimento da borda, que apesar de ser harmonioso está incompleto. Ela não quis terminar de preencher a borda. Evidente que isso não a prejudicou em nenhum sentido, ao contrário, só ampliou o espectro de sua sensibilidade demonstrando, para mim, uma falência desses códigos tradicionais Guajajaras nos sentimentos de pertencimento dela. Um apagamento.



Cênicas. Só consigo ser atencioso e tentar perceber como poderemos desenvolver um trabalho juntos. A acompanhei, peguei sua cadeira e sua mesa e coloquei ao lado de uma cerca verde, na sombra, dei-lhe os papeis A3. E a deixei trabalhando. Ela se levantou, pegou seu estojo, sentou-se naquela mesa que dispus, e concentrada começou a mover seus punhos e seus sentimentos numa só ação.

Essa experiência pedagógica tem uma dimensão maior, válida para trabalhos acadêmicos futuros mais explicativos e recheadas por documentos com o desenvolver e a construção educativa da subjetividade de Ajalina. Vale ressaltar que depois dessa prática expressiva identificada com seu cosmo estético e cultural, Ajalina foi mais frequente e apresentou um grande número de trabalhos afetivos e de ampliação de seu conhecimento.

Percebi que sua expressividade estética desenvolvida representa em parte um abandonar do seu passado, e por outro lado um aprendizado inteiramente novo ligado às técnicas de percepção visual para uma discussão sobre arquitetura e matemática geométrica. Saberes que podem servir como ponte reflexiva e instrumental de um passado para um futuro, já que Ajalina não se lembrava em ter morado em ocas, somente em casas de alvenaria quadradas e com janelas. E, também, muito do universo simbólico dela é representado por uma espécie de abstracionismo geométrico poético metafórico ligado a um figurativismo languido e nostálgico.

E como é de praxe no final do bimestre, solicito a todos que escrevam suas experiências pelo seu ponto de vista sobre a aula de Artes e seus aprendizados. Ajalina não queria escrever, parecia incomodada com o que escreveria. Não o fez. Pedi que fizesse com mais firmeza e ela não quis. Olhei firmemente e disse que ela não precisava me agradar, não queria que ela relatasse pensando o que eu gostaria de ouvir. Eu estava solicitando que ela exercitasse a escrita através de algo que ela tinha realizado na nossa atividade juntos, mesmo que ela não falasse coisas boas, ou que não gostasse das nossas aulas.

Esse escrito merece uma atenção muito maior do que será dada aqui, entretanto, vale a pena chamar a atenção à maneira como ela aprendeu sobre Kwarahi. A sua segunda mãe, como ela chama, é a tia que ela tinha se referido na nossa conversa, que foi embora, e a transmissão de conhecimento foi de forma oral

numa contação de história em que a narrativa cosmológica inclui a presença de Ajalina na possibilidade divina que a Deusa Sol representa.

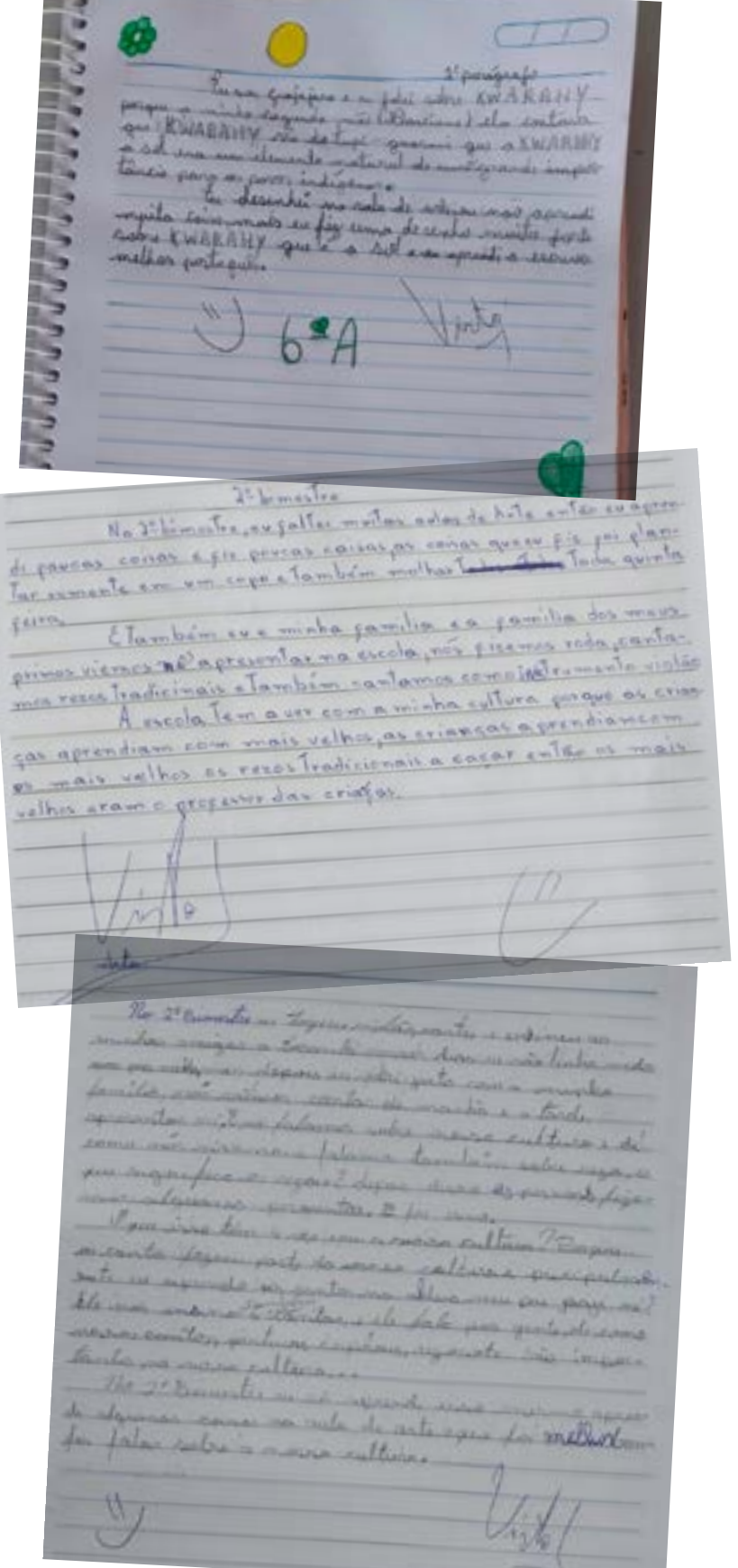
Quer dizer, Ajalina fora incluída na representação contada por sua tia como uma poderosa Deusa importante para a cultura de sua tribo. Pensei, quanto mais alto o vôo maior a queda. Ajalina, pelo menos comigo, dali em diante, senti, buscou redimensionar a preciosidade da sua existência. Buscou juntar os cacos de seu brilho divino e parecia tentar reconstruir a importância de estar viva. Pelo menos essa foi a direção pedagógica em que depus minha expectativa. Tentei supor na possibilidade de que vale a pena lutar pela vida.

Outros estudantes Guajajaras de outras turmas fizeram a mesma atividade de escrita e reflexão do que realizaram na aula de Artes. Também relataram maneiras pedagógicas próprias de aprender que demonstram a pedagogia indígena.

Inúmeros assuntos podem ser tocados a partir desses depoimentos escritos por esses jovens Guajajaras. Ressalto a importância de um modelo de educação digamos “em pé”, vivo, recheado de significados e afetos subjetivos para eles, com o ensinamento prático-teórico, cosmológico e concreto, estético e corporal, transdisciplinar e amoroso, e muito mais.

Entretanto, diante da realidade escolar em que vivi no ano de 2022 nesta escola, nenhum estudante indígena foi aprovado. Alguns desistiram, outros reprovaram por menções baixas e boa parte por infrequência, refletindo uma escola de caráter moderno que não atende a seus clientes com a qualidade mínima para lhes favorecer a sua continuidade e sucesso escolar. O que, em última instância, é uma forma de gerar e perpetuar a miséria e desolação afetiva. Penso que quando um estudante indígena desiste de lutar pela escola demonstra mais um fator do processo de falência sobre a resistência dos povos originários, quero dizer, mais um passo no degrau ao genocídio é dado pelo Estado.

Depoimentos de alguns estudantes Guajajaras a respeito do choque educativo entre uma visão universalista e uma pedagogia com relevância etnocenológica.



Considerações finais

É notório que o modelo educacional vigente no Brasil não atende com qualidade os seus clientes gerando desinteresse, desistência e reprovação em massa. Seria necessário realizar um estudo mais específico para entender histórica e tecnicamente porque a Educação Básica se encontra como é atualmente. Isso merece uma revisão teórica que deve abarcar, no mínimo, o conceito fundante da formação dos professores. Uma das estagiárias, Rebeca Alvim, do curso de pedagogia em Artes Cênicas que me acompanhou nesta escola registrou em seu relatório final de curso o seguinte.

Inicialmente, não compreendi muito bem a proposta, já que o tema poderia, em minha concepção, escapar do contexto artístico. Porém, ao conversar com o professor e ler seu trabalho de Mestrado, assimilei que, sob seu ponto de vista abarcado pelo viés etnocenológico, as artes cênicas vão além daquilo que é proposto pela BNCC, já que toda ação cotidiana pode conter espetacularidade a depender da intenção que ali se coloca e do olhar observador (Alvim, 2022).

O trabalho de mestrado a que ela se refere é “Pedagogia do pertencer: Práticas educativas em diálogo com a Etnocologia numa proposta pedagógica em artes cênicas para o EJA” (Sampaio, 2020). Segue o depoimento de Rebeca,

Em meu caso, especificamente, houve mais um fator que me tirou da zona de conforto em que estava: a abordagem pedagógica e metodológica do prof. supervisor Joselito Sampaio, que se mostrou diferente de todas aquelas que conheci como estudante. Por causa de sua característica flexível e atenciosa enquanto arte-educador, aliada à Pedagogia do Pertencer e ao pensamento Etnocenológico, surgem, nas turmas, inúmeras propostas e tendências artísticas, o que torna os planos de aula personalizados e dinâmicos. Isso requer coragem, uma vez que representa dissidência do lugar-comum em que educadores já possuem todo o cronograma de conteúdos prontos e pré-estabelecidos. Assim, o professor Joselito está, constantemente, pesquisando e aprendendo com seus estudantes e suas propostas (Alvim, 2022).

A Etnocologia pode descentralizar o poder hegemônico de uma educação teatral quando tratada nas Artes Cênicas. O teatro

pode ser maravilhosa ferramenta pedagógica, mas, obviamente, não a única, e menos ainda a mais adequada a qualquer cliente que esteja na Educação Básica. Outra contribuição que a Etnocologia poderia propor para a prática educativa é a ideia de uma educação da identificação e apropriada para cada sujeito e/ou grupo, abrindo frestas para diversas culturas ricas em modelos pedagógicos, como a Capoeira, a Suça, e ambientes quilombolas, ribeirinhos e religiosos, como o Candomblé ou práticas em torno do Ayahuasca.

A Etnocologia ainda carrega em seus limites teóricos alguns tópicos que necessitam de uma ampliação de repertório. Pois, por se tratar de uma disciplina trans e multidisciplinar pode gerar certa confusão, em especial, na delimitação de seu campo de pesquisa aliada à sua metodologia aplicada a cada tema.

Por exemplo, na própria epistemologia de seu nome, “o prefixo “etno” vem de etnos, destacando a extrema diversidade das práticas corporais e seu valor fora de toda referência de um modelo dominador e universalizante” (Camargo, 2006, p. 3). Contudo, a subjetividade tem igualmente um alcance de diversidade de sentidos até mesmo em sujeitos do mesmo grupo étnico. Então, deveria se caracterizar um léxico que atenda a ideia de etnia e de individualidade ao mesmo tempo, uma espécie de “Etnocologia do ser” ou “Etnocologia do sujeito”, talvez.

Outro ponto que se encontra em dificuldade de delimitação é a correlação metodológica para uma pesquisa em Etnocologia. Por isso preferi tocar neste assunto ao final deste trabalho. Pois, no meu caso, alio a ideia de trajetividade em Armindo Bião que defende o trajeto como “As técnicas e princípios que buscam permitir o conhecimento do objeto por parte do sujeito, bem como a história que reúne o sujeito e sua opção pelo objeto” (Bião, 2009, p. 39). Destacando a importância da história e opção do pesquisador para a relevância da pesquisa, que neste caso foi em pedagogia, ou melhor, pedagogias desenvolvidas em trajetividade com o estudante.

Só que nesta pesquisa aqui descrita o aporte metodológico da Etnocologia pela trajetividade abriu portas para a Cartografia dos processos pedagógicos do sujeito. A Cartografia como a Etnocologia não se interessa por pré-conceitos e métodos prontos. E aqui, a relação no ato educativo deve estar aberta ao caos e ao relacionamento imprevisível e desconhecido entre os sujeitos,

numa mobilidade do mapa afetivo-cognitivo-expressivo corporal dentre nós envolvidos no trajeto pedagógico.

Por isso, constitui-se por modos de investigar estranhos para quem demanda procedimentos de pesquisas decididos a priori, mas que tem se mostrando muito importante no campo educacional para quem deseja investigar-experimentando, deslocando permanentemente o pensamento e o corpo e, assim, produzir intervenções sob o pesquisado e sobre o mundo (Paraíso; Carneiro, 2018, p. 1005).

Vale a pena delimitar mais uma vez a potente possibilidade de influência da Etnocrenologia no campo educativo, Armindo Bião falou sobre isso também

A Etnocrenologia, também, se distingue [...], por sua clara opção pelo campo estético, compreendido simultaneamente como o âmbito da experiência e da expressão sensoriais e dos ideais de beleza compartilhados, e, ainda, por sua bastante ampla perspectiva transdisciplinar, que vai, por exemplo, das ciências da educação e da vida, como a pedagogia e a biologia, até as chamadas ciências exatas, como a etnomatemática [...] (Bião, 2009, p. 50)

De certo, a fronteira de uma possibilidade de tangência da Etnocrenologia no campo da pedagogia, e em especial das Artes Cênicas, é visível e já existe, só que não reconhecida por instituições legais do Estado. Ademais, outras questões se fazem pertinentes igualmente, como por exemplo, em que todas as escolas brasileiras têm aulas de inglês, entretanto, a despeito da importância do aprendizado desta língua, o idioma Guajajara é originário e endocultural do território brasileiro.

Os Guajararas, como já visto, são conduzidos a aprender o português, mas e se tivesse também uma disciplina de língua indígena na Educação Básica, qual relação de permanência e aprovação nesta reorganização pedagógica o próprio grupo indígena não teria? Sei que este é um assunto delicado, mas uma escola indígena para indígenas parece adequada, ou, de maneira diferente, uma estrutura escolar que admita a língua e cultura indígena no seu quadro de disciplinas como uma poderosa ferramenta pedagógica.

Este trabalho se mobiliza para demonstrar como a pedagogia em tangência com a Etnocrenologia pode contribuir para ações pedagógicas na Educação Básica. A fim de qualificar a ação edu-

cativa com a ideia de adesão aos estudos por parte dos estudantes, gerando aprovação satisfatória. E, quem sabe, talvez, com o intuito emancipatório do sujeito, possa dar maiores possibilidades de permanência qualificada neste mundo em que estamos, em especial o escolar.

Parto da ideia de que os problemas com os quais nos defrontamos hoje perpassam muitas questões – ecológicas, nacionais, étnico-raciais, de gênero, de classe ou de grupos específicos – que devem ser consideradas na sua especificidade, sem perder de vista, contudo, a ideia de recuperar uma visão ampla e global de emancipação humana (Haddad, 2022, p.21).

Referencias

Alvim, Rebeca. Relato de uma experiência de estágio: trabalho que contém o relatório final referente ao estágio curricular supervisionado em Artes Cênicas no Ensino Fundamental. 2022. Trabalho apresentado como relatório final para aprovação na disciplina Estágio Curricular Supervisionado em Artes Cênicas no Ensino Fundamental (ESAC 2), Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2014.

Bião, Armindo. Etnocrenologia, uma introdução. In: Etnocrenologia: Textos selecionados. Greiner, Christine; Bião, Armindo (Org). São Paulo: Annablume, 1998. p. 15-21

_____. Armindo. Etnocrenologia e a cena baiana: textos reunidos. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009.

Camargo, Giselle G. A. Entre a Etnocrenologia e os Performance Studies: relativizações epistemológicas. In: ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS, 30., 2006, Caxambu. Disponível em: . Acesso em: 20 abr. 2019.

Carneiro, G. C.; Paraíso, M. A. [Cartografia para pesquisar currículos: um exercício ativo e experimental sobre um território em constante transformação](#). *Práxis Educativa*, [S. l.], v. 13, n. 3, p. 1003–1024, 2018.

Donato, Sueli Pereira. Contribuições da teoria pós-crítica na formação inicial dos professores: entre possibilidades e desafios. XII Congresso Nacional de Educação (Educere) e III Seminário Internacional de Representações Sociais-Educação (SIRSSE), IX Encontro Nacional sobre Atendimento Escolar Hospitalar e V Seminário Internacional sobre Profissionalização Docente- Cátedra UNESCO, 2015. (Congresso).

Corsetti, Berenice. História da Educação no Brasil foi marcada por tensionamentos. Extra Classe, Porto Alegre - RS. Publicado em 17 de junho de 2009.

Disponível em: [História da Educação no Brasil foi marcada por tensionamentos - Extra Classe](#)

González Rey, F. L., & Goulart, D. M. [Teoria da Subjetividade e educação: entrevista com Fernando González Rey](#). *Obutchénie. Revista De Didática E Psicologia Pedagógica*, 3(1), 13–33, 2019.

Haddad, Fernando. O terceiro excluído: Contribuição para uma antropologia dialética/ Fernando Haddad – 1° ed. – Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

Sampaio; Joselito Eduardo Matos. Pedagogia do Pertencer: Práticas educativas em diálogo com a Etnocologia numa proposta pedagógica em artes cênicas para o EJA. Trabalho de Mestrado. Orientador Jorge das Graças Veloso. Programa Mestrado Profissional em Artes -PROFARTES. Universidade de Brasília, Departamento de Pós-graduação em Artes Cênicas, Brasília-DF, 2020.

Silva, Tomáz Tadeu. Documentos de identidade : uma introdução às teorias do currículo. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

Ministério da Educação do Governo do Brasil- MEC. [Base Nacional Comum Curricular, BNCC](#). Acessado em 03/10/2022, 11h16.

Ministério da Educação do Governo do Brasil- MEC. Educação Básica Obrigatória dos 4 aos 17 anos. GT Grandes Cidades. Florianópolis-SC. 26 a 28 de abril de 201. [Disponível em Microsoft PowerPoint - Educação obrigatória dos 4 aos 17 anos.](#)

Veloso, Graça. Os saberes da cena e o recorte da pedagogia do teatro: uma possibilidade metodológica. *In*: Hartmann, Luciana; Veloso, Graça (Org). O teatro e suas pedagogias: práticas e reflexões. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2016.



Espectáculo Ninho: a mulher-pássaro e sua trajetividade etnocenológica para criação em dança

Liubliana Silva Moreira Siqueira¹ e Graça Veloso²

Resumo

O presente trabalho integra a pesquisa de doutoramento *Ninho de Suceiras: a Mulher-pássaro e a espetacularidade do corpo feminino negro na Suça do Tocantins*. Neste artigo pretendo descrever aspectos relacionados a criação em dança contemporânea a partir de uma trajetividade que tem como fio condutor os estudos da Etnocenologia. *Ninho* é um espetáculo solo de dança contemporânea brasileira, resultado de pesquisas junto às matrizes indígenas quilombolas e ribeirinhas. Um rito de encontro, passagem, memória e história de mulheres-pássaro, corpos femininos em alteridade que abrem caminho para uma relação viva de pertencimento e reconhecimento caracterizando a experiência como pesquisa.

Palavras-chave: Etnocenologia; ninho; mulher-pássaro; manifestações tradicionais, Tocantins.

1 Doutoranda em Artes Cênicas, no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UnB (PPGCEN/UnB), sob a orientação do professor Graça Veloso, integrante do Afeto, grupo de pesquisa em Etnocenologia da UnB e coordenadora do Centro de Criatividade da Fundação Cultural de Palmas (TO), Bailarina e Produtora Cultural.

2 Professor Adjunto III do PPGCEN-PROFARTES/Departamento de Artes Cênicas/IdA/UnB; Ator, Diretor e Dramaturgo.



Figura 1: *Espectáculo Ninho*.

Fonte: OX, 2021.

Meu ninho

O SILÊNCIO. “FILHO, SILÊNCIO. A terra está falando isso para a humanidade. E ela é tão maravilhosa que não dá uma ordem. Ela simplesmente está pedindo: silêncio”. Assim Ailton Krenak (2020, p. 84)³, descreveu o colapso vivido pela Terra. No início de 2020 autoridades chinesas identificam uma nova cepa (tipo) de coronavírus responsável por causar a doença covid-19⁴. Em 11 de março de 2020 a Organização Mundial da Saúde (OMS) caracteriza a covid-19 como uma pandemia mundial. O mundo mergulha em um devastador colapso sanitário que ainda não acabou, deixou mortos e muitos feridos de corpo e alma. Foi preciso parar. E o mundo parou! Por mais absurdo que isso pudesse se configurar para a humanidade⁵ em pleno século XXI. Foi preciso

3 Líder indígena, ambientalista, filósofo, poeta e escritor brasileiro da etnia indígena Krenak.

4 Segundo a OMS, a covid-19 é uma infecção respiratória aguda causada pelo coronavírus SARS-CoV-2. Organização Pan-Americana de Saúde: [Folha Informativa sobre COVID](#). Acessado em: fevereiro, 2022.

5 Em seu texto “O amanhã não está à venda”, Ailton Krenak nos convida a prestar atenção no verdadeiro sentido do que é ser humano e responder “se somos de fato uma humanidade” (2020, p. 79).

se recolher, voltar a habitar a casa, “parar de vender o amanhã” (Krenak, 2020, p. 88).

Coexistir nesse espaço poético e físico da casa se tornou um desafio em meio a uma espécie de deterioração da vida. Como habitar nosso espaço vital? É preciso entender “como nos enraizarmos, dia a dia, num canto do mundo. Pois a casa é nosso canto do mundo” (Bachelard, 1998, p. 200). Foi nesse canto do meu mundo que decido, em silêncio, parar meus estudos do doutorado, interromper a pesquisa sob tema *Caretas de Lizarda*⁶. Atravessada pelo medo, incerteza, insegurança, decidi parar. Silenciar a mente e os planos do amanhã, e na vivência do hoje me reencontrar. E de repente tudo mudou...

O corpo fala! No cessar da mente, o olhar se voltou para dentro. Era preciso voltar a dançar, rastrear minhas marcas, minhas origens. Marcas profundas da minha conexão com a dança, escondidas por trás das estantes de livros e nas telas do computador. Rastros e resíduos do corpo de uma bailarina consumidos pelo desgaste do tempo dedicado a teorias e a rotina incessante do cotidiano. A pesquisa tinha que iniciar em mim, a partir do meu corpo feminino. Me conectar com minha história, minha ancestralidade era urgente.

O meu corpo falou! Nasce o meu Ninho. Um espetáculo de dança contemporânea brasileira resultado de pesquisas junto às histórias contadas por minha avó pertencentes a minha ancestralidade familiar feminina e do contato ao longo do ano de 2020 e 2021 com grupos de manifestações tradicionais de origem africana e indígena, que integram as comunidades do interior do estado do Tocantins. Nesse território vivencio a Suça, o Lindô, o Maculelê, a dança do Tambor, a dança do Lenço, os Gongos e Taieiras, os Cantos do Maracá⁷.

No presente recorte textual, retirado da tese *Ninho de Suceiras: a mulher-pássaro e as espetacularidades do corpo feminino negro na suça do Tocantins*⁸, pretendo descrever aspectos relacio-

6 O corpo, o jogo e o rito: um olhar sobre a festa dos Caretas, em Lizarda-TO. Título da minha pesquisa de doutorado ao ingressar no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas-UnB (PPGCEN-UnB) em 2019.

7 A partir do contato com essas comunidades foi desenvolvido o Projeto DO RITUAL - Mostra de Danças Populares e Tradicionais do Tocantins, contemplado pela Lei Aldir Blanc Tocantins no ano de 2021. Projeto que produziu seis vídeos documentários sobre as danças tradicionais e que participei como pesquisadora e produtora artística.

8 Tese de doutorado em andamento pelo PPGCEN-UnB, orientada pelo Prof. Dr. Jorge das Graças Veloso.



[Clique aqui para acessar a mostra.](#)

nados a criação em dança contemporânea a partir de uma trajetividade que tem como fio condutor a Etnocenologia (Bião, 1996; Veloso, 2005; Amoroso, 2010, 2019). A composição do espetáculo é um rito de encontro, passagem, memória e história aqui descrita a partir de um olhar etnocenológico que passa pelos conceitos de reconhecimento e pertencimento, “um corpo em alteridade” (Veloso, 2018), que se transfigura na mulher-pássaro. O conceito de mulher-pássaro tem como base epistemológica a simbologia presente na tradição iorubá, que retrata a ancestralidade feminina a partir da representação de pássaros e será contextualizada ao longo do texto.

O espetáculo

Foram nove meses de trabalho, uma gestação que envolveu pesquisa histórica, memorial e corporal. O espetáculo foi um processo de (re)habitar o meu corpo, percebendo que não tenho um corpo, mas que sou o corpo feminino que regressou para casa, admitindo uma situação existencial do corpo em conexão com minha ancestralidade.

Logo surgem diversas casas, assumindo um duplo sentido “estão em nós assim como nós estamos nelas”, como traz o filósofo Gaston Bachelard (1998, p. 197). Casa abrigo, casa prisão, casa conforto, casa opressora, casa sonhos, casa silêncio, casa ruído. Mas o mais forte dos significados para a concepção do espetáculo foi o de casa ninho.

É em meio as ressonâncias e repercussões desse regresso a casa que emerge a imagem poética do ninho, da árvore e do cobertor vermelho. Elementos cênicos que produzem um espaço ritual para reflexões, experimentações, um lugar afetivo de intimidade e reconhecimento de um só corpo e suas múltiplas faces, mãe-esposa-artista-bailarina-professora-pesquisadora. No ninho o corpo feminino múltiplo se transfigura na mulher-pássaro.

Cada momento da gestação do espetáculo esteve intrinsecamente conectado ao encontro com as mulheres das comunidades quilombolas, ribeirinhas e indígenas do Tocantins. A dramaturgia é composta por oito cenas, cada uma acompanhada da trilha inédita elaborada para o espetáculo, que tem como inspiração as matrizes brasileiras indígena e africana. O intuito de cada cena



[Clique aqui para acessar o Espetáculo Ninho.](#)



Figura 2: Espetáculo Ninho.

Fonte: OX, 2021.

é criar ambientes vivos que se comuniquem com a intérprete, transportando as pessoas para um ritual.

Algumas palavras nortearam a concepção do espetáculo como Corpo, Ninho, Encontro, Mulher, Escuta, Cuidado, Medo, Respiração, Incerteza, Amor, Apoio, Violência, Silenciamento, Desequilíbrio, Recolhimento. Essas palavras surgiram a partir da vivência junto as mulheres das comunidades e da minha experiência pessoal como mãe na pandemia. Elas auxiliaram na criação coreográfica e na relação da bailarina com o ninho, a árvore e o cobertor. Assim o ninho vai sendo construído e desconstruído pela mulher-pássaro em meio a sua relação com o espaço e o cenário que compõe o espetáculo. Em seguida procuro descrever esses elementos fundantes: *o ninho, a árvore e o cobertor*.

O *ninho* foi pensado para ser um elemento cênico móvel e interativo construído a partir de componentes orgânicos da natureza como galhos e folhagens em tons terrosos e secos. São oito feixes separados que se conectam através de ganchos, se transformando em um ninho (figura 2).

Durante o processo de pesquisa frequentei praças, bosques e



Figura 3: Espetáculo Ninho.

Fonte: OX, 2021.

parques em diversos horários do dia para conhecer diferentes formatos e texturas de ninhos. Foram feitos momentos de contemplação e pesquisa de pássaros típicos da região que habitavam esses locais. Dessa pesquisa, em diálogo com a diretora do espetáculo e com a cenógrafa, foi sendo concebido a estrutura estética do ninho. Sua mobilidade pelo palco e leveza foram fundamentais para que durante cada cena o ninho pudesse ocupar o palco de diversas formas, interagindo com a bailarina e com a iluminação.

Em consonância com a concepção da iluminação foram sendo criados ambientes independentes que dialogam entre si e ajudam a construir o enredo do espetáculo. Nesse sentido a movimentação e o tônus corporal cria uma atmosfera que ora a bailarina está dentro ora está fora do ninho, por vezes se camuflando dando a sensação de que seu corpo também é o ninho, sua casa.

A *árvore* é um elemento cênico repleto de simbologias, pendurada com seus galhos para baixo, ela assume diversas significações: rios, lágrimas, sangue, caminhos, braços, raízes (figura 3). Trata-se de uma árvore real ressecada, com galhos que se ramifi-

cam até bem próximo ao chão. Ela não é só um elemento de forte presença cênica, mas divide o espaço do palco com o ninho, construindo uma atmosfera sobrenatural e interativa, durante todo espetáculo. A iluminação cria e delimita as cenas e faz da árvore um personagem vivo que dança junto da bailarina, protegendo o ninho, acolhendo dores e medos, renovando a energia vital da mulher-pássaro.

O *Cobertor vermelho* (figura 4) também é um elemento interativo que se molda ao corpo da intérprete e vai se transformando ao longo do espetáculo. Ele fez parte da trajetória de composição coreográfica do solo desde o início da pandemia, assumindo significações relacionadas ao acolhimento, medo, sangue, vida, recolhimento, dor e cuidado. Sentimentos corporificados que contribuem para a composição dos movimentos coreográficos.

Durante a pesquisa junto as mulheres das comunidades de cultura tradicional esse elemento passa a se conectar com as simbologias e objetos presente na cultura dessas mulheres e ganha novas simbologias. Elementos fundantes para a concepção das personagens que vão surgindo ao longo da vivência e estudo corporal. Assim nascem as personagens – mãe pássaro, a mulher tapuia, o bebê, a santa, a velha, a dançarina, a cega, a pescadora, a lavadeira, o boi – arquétipos da mulher-pássaro.

A proposição de cada elemento cênico foi surgindo ao longo da pesquisa concomitantemente as vivências junto as mulheres das comunidades tradicionais do Tocantins. Durante a criação do espetáculo atuei como produtora artística do projeto Do Ritual – Mostra de Danças Populares e Tradicionais do Tocantins, foi



Figura 4: Espetáculo Ninho.

Fonte: OX, 2021.

durante a produção desse projeto que visitei as comunidades e pude conhecer as mulheres desse território e suas tradições.

Mulher-pássaro

Durante um ano viajei para algumas comunidades do interior do estado e pude conhecer Mestra Felisberta Pereira da Silva e professora Verônica Tavares – responsáveis por reavivar a tradição da suça na cidade centenária de Natividade; Dona Francisca Maria José da Conceição – que junto do seu marido trouxe a tradição do Lindô para Comunidade Quilombola de Cocalinho; Dona Ana dos Reis Rodrigues dos Santos – representando a antiga tradição das Taieiras e da dança do Tambor na cidade de Monte do Carmo, fundada na época da exploração do ouro; Mestra Ermina Maria Rodrigues – raizeira e idealizadora da dança do Lenço na comunidade Quilombola de Barra da Aroeira; Suza Brudi Xerente (*in memoriam*)⁹ – uma ativista que lutava pelo respeito a sabedoria da mulher indígena na Aldeia Xerente de Salto.

Nessas comunidades a experiência junto as mulheres através de suas danças e seu relato de história de vida foram construindo as personagens do espetáculo Ninho e o conceito de mulheres-pássaro. Mulheres negras, indígenas, quilombolas, protagonistas em suas comunidades. Guerreiras, verdadeiras guardiãs da memória cultural do seu povo e que a partir do seu ninho vem fortalecendo, divulgando e ressignificando as tradições. É sobre vida e resistências que se compõem os acordes ancestrais das histórias dessas guardiãs, imbricados aos acontecimentos das suas vidas. Como “sopro, hálito, dicção e acontecimento, a palavra proferida grafa-se na performance do corpo, lugar de sabedoria” (Martins, 2021, p. 128).

Essas guardiãs da memória da cultura tocantinense assumem a missão de levar adiante, repassar seus ensinamentos, assim como uma mulher-pássaro que acolhe, cuida e deixa ressoar seus saberes, fortalecendo e dando continuidade as suas tradições. Assim elas produzem seus ninhos de tradições, sabedoria que ecoa, como acentua Tierno Bokar “O saber é uma luz que existe no homem. A herança que tudo aquilo que nossos ancestrais vieram a conhecer e que se encontra latente em tudo o que nos transmitiram” (Tierno Bokar apud A. Hampaté Bâ, 2010, p.167).

⁹ Suza Brudi Xerente faleceu em 10/01/2023, por complicações em seu estado de saúde.



Acesse o projeto Do Ritual - Mostra de Danças Populares e Tradicionais do Tocantins, disponível no Youtube

Ao longo da pesquisa para o solo *Ninho* e para a escrita da tese *Ninho de Suceiras*, a construção do conceito *mulher-pássaro* percorre o território dos saberes e das experiências práticas da cultura tradicional tocantinense e chega até as grandes mestras da sabedoria ancestral assim como Felisberta Pereira da Silva, mestra suceira, raizeira e benzedeira.

Dona Felis, como gosta de ser chamada, assume essa figura como guardiã da memória não somente da suça, mas de todas as tradições que pertencem a história da sua família que se funde nas reminiscências africana e indígena em terras tocantinenses. Tal qual outras mulheres negras que compuseram a pesquisa para produção do projeto *Do Ritual*, ela descreve sua origem africana como ioruba, por isso a escolha por compreender a simbologia feminina negra a partir dessa noção africana-ioruba.

Segundo esse contexto, “o pássaro representa o poder procriador da mãe” (Augras apud Azevedo, 2006, p. 12). Para a pesquisadora Vanda Azevedo, que estuda as *Iyami*, como símbolo ancestral feminino no Brasil, elas são consideradas “Mãe Ancestral, divindade mítica, representação coletiva das entidades genitoras ancestrais femininas, divindade das práticas religiosas afro-brasileiras”. *Iyami* é uma palavra de origem ioruba tendo como significado “minha mãe”, para Manzini (2001, p. 25) “reporta-se aos *Irunmalês* da Esquerda ou *Eboras*¹⁰, genitoras de toda a raça humana, nossas mães ancestrais”.

A pesquisa vai adentrando a prática na experiência junto a Dona Felisberta, Professora Verônica, Dona Francisca Maria José da Conceição, Dona Ana dos Reis Rodrigues dos Santos, Mestra Ermina Maria Rodrigues e Suza Brudi Xerente, entrelaçando histórias, memórias e vidas. Assim nascem nossas mulheres-pássaros, em meio as tradições da cultura com as mães-guardiãs e suas encantarias.

Pierre Fatumbi Verger, fotógrafo, etnólogo e antropólogo descreve que “existiam as *iyami* (nossa mãe) ou então *eleye* (donas dos pássaros) ou ainda *àgbá* ou *iyá àgbá* (a anciã, a pessoa de idade, mãe idosa e respeitável). Elas são as mais antigas divindades-mães femininas na história iorubana.” (Verger apud Manzini, 2001, p.9). Um dos poderes relacionados as *Iyami* seriam a sua

10 Segundo MANZINI (2001, p. 25) “O termo *Eboras* não é usado constantemente no Brasil, considerando-se todos *Irunmalês* como *Orixás* e distinguindo-os como *Irunmalês* da direita ou esquerda”.



Figura 5: *Espetáculo Ninho*.

Fonte: OX, 2021.

transformação em um pássaro “segundo os itans, *Iyami Osorongá* possui o poder de transformar-se em pássaro tornando-se *Eleyê* que são as *Ajés*, conhecidas como *Agbibgó*, *Elúlú*, *Atioro*, *Osoorongá*. Mulheres pássaros, senhoras da noite” (Yaskara Manzini, 2001, p.38).

Nesse ponto se cruzam prática com pesquisa¹¹, a experiência junto algumas das mulheres guardiãs da cultura tradicional do Tocantins se entrelaça a pesquisa das *Iyami*, na cultura iorubá, dando origem ao conceito *mulher-pássaro* – mulher acolhedora, forte, livre, destemida, poderosa, guerreira, divindades-mães femininas. Importante ressaltar que o foco da presente investigação não se trata do estudo aprofundado das *Iyami*, mas a partir do pássaro como simbologia do feminino na cultura iorubá, contribuir para o embasamento do conceito fundante da tese, a *mulher-pássaro* e seu *ninho* de tradições.

11 “Tem ocorrido um impulso radical para não somente colocar a prática no âmbito do processo de pesquisa, mas para guiar a pesquisa através da prática. Originalmente propostas por artistas/pesquisadores e pesquisadores na comunidade criativa, essas novas estratégias são conhecidas como prática criativa como pesquisa, pesquisa através da prática, pesquisa de estúdio, prática como pesquisa ou pesquisa guiada-pela-prática” (HASEMAN, 2015, p. 43-44).

Mulher-pássaro tapuia

A composição da mulher-pássaro para o espetáculo *Ninho* tem início no encontro com a história de Rita Rosa Cardoso da Silva, 80 anos, minha avó materna. O contato com minha avó durante a pandemia, nascida e criada no interior de Goiás, revive a história da minha tataravó indígena Tapuia. Tapuios quer dizer na língua Tupi, bárbaro ou inimigo. “Os Tupi chamavam aqueles que viviam na Tapuietama (no interior) de Tapuios ou Bárbaros. Tal nome era ainda a denominação dada pelos portugueses a indígenas dos grupos que não falavam línguas tupi e que habitavam o interior do Brasil” (Silva, L. G.; Lima, S. C.; Souza, E. A. 2018).

Eu sou Tapuia, índia da pele preta.
Minha avó enfrentou toda a família
para que seus filhos estudassem,
Pegou seus filhos, colocou em uma carroça e foi para a cidade.
Hoje ela está viva, seus sete filhos, netos e bisnetos vivem.
Ela, é a minha mulher pássaro.

(Liu Moreira, trecho do *Espectáculo Ninho*, 2021).

Conta a história que minha tataravó era considerada selvagem, e por isso foi amarrada em um tronco, até ser domada. Tal fato simboliza a história de tantas outras mulheres indígenas que vivenciaram um regime brutal de silenciamento, conquista e dominação durante a colonização no Brasil. Segundo Grada Kilomba em seu livro *Memórias da Plantação* “a negação é usada para manter e legitimar estruturas violentas de exclusão racial” (2019, p. 34).

Para minha avó, essa ação foi justificada como necessária, afinal “a índia era muito selvagem, não tinha educação” (informação verbal)¹². Um episódio que marca a ancestralidade da minha família, mas que foi silenciado com o tempo, apagado da memória, negado como registro de dor e culpa.

O espetáculo *Ninho* cria um ritual de reconhecimento e pertencimento. Nasce a mulher-tapuia que protege, defende seu ninho, suas crias, que ataca e ao mesmo tempo se reconhece, desequilibra, sofre, sangra e vive. Voltar a dançar nesse momento pandêmico abriu caminho para uma relação viva de pertencimento junto a minha pesquisa. Pensar a partir de um olhar etnocenológico que passa pelos conceitos de reconhecimento, pertencimento, é refletir em “um corpo em alteridade” (Veloso, 2005).

12 Felisberta Pereira da Silva, entrevista realizada no dia 27 de julho de 2021.

Experiência como pesquisa

Para a concepção do espetáculo *Ninho* e a escrita da tese *Ninho de Suceiras* foi imprescindível entender a pesquisa como prática, aqui denominada de *experiência como pesquisa*. A experiência é então compreendida como algo que se configura no ato coletivo de contato, interconectando a ação do corpo em sua totalidade. É no olhar, na escuta sensível e na prática junto as mulheres guardiãs que se produz essa proposta. Ela não se origina de um objetivo neutro e restrito ao meu saber. A *experiência como pesquisa* resulta dos saberes, fazeres, escutas, olhares e mais do que nunca da troca de conhecimento. É isso que torna a pesquisa viva e necessária.

Para descrever a conexão da Etnocenologia no caminho metodológico dessa investigação e para a composição do espetáculo *Ninho*, trago como referência os estudos da pesquisadora Daniela Amoroso, que faz uma importante interligação da dança e a Etnocenologia. Para ela, o que caracteriza um olhar etnocenológico seria “a compreensão da alteridade presente no ritual, o entendimento do corpo como o lugar dessa alteridade e a leitura estética que dá a esse ritual um caráter espetacular” (2010, p.3).

No presente artigo foi proposto a descrição do estudo e a concepção do ritual de um espetáculo. Um ritual que passou por experiências práticas que não só interferiram na criação bem como definiram os rumos da proposta dramaturgica. Importante destacar que essas experiências práticas com a cultura tradicional e os corpos femininos negros que dela fazem parte não se configurou na reprodução de passos, movimentos e gestos, mas na transfiguração do vivido em novos gestos e movimentos para a cena.

A criação do espetáculo surge então do encontro e das experiências do campo vivido¹³. Segundo a pesquisadora Marlini Dorneles a pesquisa de campo envolve “as práticas de sobrevivência (...) ou então os saberes para o estar juntos” (2016, p.26). Neste contexto a criação parte então do “estar juntos” ou melhor, “juntas” para sua concepção.

Em dança, enfatizamos que as vivências no campo de pesquisa permitem afetações e percepções do corpo a partir de experiências vividas num contexto específico. Essas percepções e afetações do corpo podem ser descritas e interpretadas na linguagem da criação

13 Terminologia utilizada pela pesquisadora Marlini Dorneles em sua tese “Entre raízes, corpos e fé: trajetórias de um processo de criação em busca de uma poética da alteridade”, Brasília, 2016.

em dança no lugar da escrita etnográfica. É nesse ponto específico que o campo da dança se diferencia do campo da antropologia ou da etnografia (Amoroso, 2019, p.5).

É então na partilha dos corpos com o espaço concreto e a subjetividade das relações, interconectando o meu ninho e o ninho de tradições das mulheres-pássaro dessas comunidades, que se configura o espaço poético do espetáculo e da pesquisa Ninho. A experiência como pesquisa abre caminho para uma nova percepção para a criação em dança, em que as “percepções e afetações do corpo podem ser descritas e interpretadas na linguagem da criação em dança” (Amoroso, 2019, p.05).

No espetáculo sou “um corpo em alteridade” (Veloso, 2005, p. 98) como propõe Graça Veloso, em sua pesquisa sobre as Folias do Divino Espírito Santo. A alteridade aqui, está relacionada à estética sendo assim explicada por Armindo Bião:

Sem alteridade não há estética, que é a capacidade humana que permite conhecer o outro por meio de si próprio. Não se sente o que existe completamente fora de si. Sem forma não há relação, sem cotidiano não há extraordinário e sem coletivo não há pessoa (Bião, 1996, p. 15).

Nesse sentido foi imprescindível enxergar criticamente e assumir minha responsabilidade de bailarina-pesquisadora. Foi preciso me conhecer, desestabilizar meu corpo, sair de padrões de movimentos e técnicas de dança. Desse modo foi preciso me descobrir para me relacionar com outras mulheres nessa pesquisa.

E se descobrir é retirar a cobertura, isto ocorre por dois caminhos: o descobrimento de fora, que alarga os espaços, e mostra a alteridade do outro, e o descobrimento de dentro, o que mostra a alteridade do ‘eu’, ou os múltiplos outros deste ‘eu’. No primeiro caso, a fonte é o outro na relação com o espaço; no segundo, a fonte é o outro ‘eu’ na relação com o próprio corpo (Veloso, 2005, p. 221).

A descoberta do “eu” em conexão com os corpos femininos brasileiros em alteridade produz a espetacularidade das mulheres-pássaros dessa pesquisa e de modo especial da personagem mulher-pássaro no espetáculo Ninho. “Por espetacular, deve-se entender uma forma de ser, de se comportar, de se movimentar, de agir no

espaço, de se emocionar, de falar, de se cantar e de se enfeitar. Uma forma distinta das ações banais cotidianas” (Pradier, 1999, p. 24).

O espetáculo Ninho teve atravessamentos das questões de raça e gênero, relacionadas especialmente ao protagonismo das mulheres negras e indígenas nas manifestações tradicionais no Tocantins. Nesse contexto foi necessário tencionar o que a pesquisadora Oyèrónkè Oyèwùmí chamou de a “ausência do corpo” que invisibiliza e ainda silencia “mulheres, povos primitivos, judeus, africanos, pobres e todas aquelas pessoas que foram qualificadas com o rótulo de ‘diferentes’, em épocas históricas variadas” (Oyèwùmí, 2021, p. 29).

O fio condutor para a criação dos movimentos foi a figura da mulher-pássaro e seus arquétipos. Para isso estados corporais são investigados para além da cópia e reprodução de movimentos técnicos de dança. A personagem é convidada a incorporar: giros, saltos, caminhadas, desequilíbrios, gestos, olhares; características presentes nas danças vivenciadas nas comunidades que despertam novos sentidos para a criação em dança. Uma técnica que recebe a denominação de dança contemporânea brasileira, pela diretora Rosa Antuña¹⁴. Esse processo gera tensionamentos que descodificam passos e abre caminho para a experiência do gesto transfigurada em uma personagem que nasce da pesquisa colaborativa entre mulheres.

Conclusão

Destarte entendemos que a concepção do espetáculo Ninho está em processo e que os estudos etnocenológicos contribuem não só para a análise e caminhos metodológicos das pesquisas, bem como podem oferecer um vasto potencial para a criação em dança. A prática e a pesquisa caminham juntas e são o fio condutor da experiência de um corpo espetacular em alteridade. Aqui descrevemos uma dança contemporânea brasileira que se permite conectar com a ancestralidade do gesto dos corpos ancestrais, respeita e valoriza as tradições como processos culturais em movimento, rejeita a reprodução de passos e cria a partir da experiência como prática.

¹⁴ Rosa Antuña é diretora, coreógrafa, bailarina, professora de dança, atriz e escritora. [Mais informações no site da diretora](#). Acessado em dezembro de 2022.

Referências

- Amoroso, Daniela. Etnocologia: conceitos e métodos a partir de um estudo sobre o samba de roda do Recôncavo baiano. VI Congresso de pesquisa e pós-graduação em artes cênicas. São Paulo/SP, 2010.
- Amoroso, Daniela. No miudinho se corre a roda: trajetos a partir das noções do passo, da etno[skênos]logia e da criação em dança. I Colóquio Latino-Americano da antropologia da dança. Florianópolis/SC, 2019.
- Azevedo, Vanda Alves Torres. *Ìyami: Símbolo ancestral feminino no Brasil*. Dissertação. Pontifício Universidade Católica de São Paulo/SP, 2006.
- Bachelard, Gaston. *A poética do Espaço*. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- Bâ, Amadou Hampâté. A tradição viva. In: *História Geral da África, I. Metodologia e pré-história da África/* editado por Joseph Ki-Zerbo. 2.ed. rev. Brasília: UNESCO, 2010.
- Bião, Armindo. *Estética Performática e Cotidiano*. In: Teixeira, J. G. (org.), *Performáticos, Performance & Sociedade*. Brasília: TRANSE/UnB, 1996.
- Dorneles, Marlina. *Entre raízes, corpos e fé: trajetória de um processo de criação em busca de uma poética da alteridade*. 2016. 272 f. II. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade de Brasília, Brasília, 2016.
- Kilomba, Grada. *Memórias da Plantação – Episódios de racismo cotidiano*. Trad. Jess Oliveira. 1 ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- Krenak, Ailton. *A vida não é útil*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- Pradier, Jean-Marie. Etnocologia. In: Greiner, Christine e Bião, Armindo. (org.), *Etnocologia: textos selecionados*. São Paulo: Annablume, 1999.
- Manzini, Yaskara. *ARTE-EDUCAÇÃO: Iyami Osorongá. Minha Mãe Feiteira – O coletivo feminino na cosmogonia do universo*. Monografia apresentada ao Curso de Pós-graduação (Lato Sensu) da FPA-Faculdade Paulista de Artes, 2001.
- Martins, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- Oyèwùmí, Oyèrónké. *A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero; tradução wanderson flor do nascimento*. – 1. ed. – Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.
- Silva, L. G.; Lima, S. C.; Souza, E. A. *POVOS KARAJÁ, TAPUIO; Avá-Canoero: Desafios De (Re)Existência*. Revista *Temporis*, v.18, n.1, jan./jun. 2018, ano 21, p. 146-171.

Veloso, Jorge das Graças. *A visita do Divino: o sagrado e o profano na espetacularidade das folias do Divino Espírito Santo no Entorno Goiano do Distrito Federal (TESE)*. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2005.



Tombo do maguio: trajetos de corpo e criação cênica a partir do cavalo marinho pernambucano

Tainá Dias de Moraes Barreto¹

Resumo

O objetivo deste artigo é compartilhar os trajetos de uma investigação artística e acadêmica envolvendo o cavalo marinho - manifestação tradicional da Zona da Mata Norte de Pernambuco originalmente realizada por homens ligados ao corte de cana-de-açúcar. Com suporte teórico e metodológico da Etnocenologia o cavalo marinho - brincadeira que reúne dança, música, encenação e diversos elementos encadeados - é reconhecido como parte de uma cena contemporânea. A pesquisa acadêmica empreendida por uma dançarina-criadora resulta em uma etnografia que enaltece os fazeres das mulheres em torno dessa manifestação, em associação com trabalhos artísticos criados a partir de imersão em campo e com base na recontextualização de elementos do cavalo marinho em favor de uma poética autoral. Este texto descreve os processos criativos de três trabalhos cênicos criados a partir do diálogo com elementos técnicos e estéticos dessa manifestação: um espetáculo teatral (Gaiola de Moscas) e dois trabalhos de dança (Guarda Sonhos e Ausências).

Palavras-chave: Etnocenologia; cavalo marinho pernambucano; processos criativos; teatro; dança contemporânea.

¹ Tainá Barreto é doutoranda no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília (PPGCEN/UnB), mestre em Artes pela mesma universidade e graduada em Dança pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Artista da cena, criadora e pesquisadora de manifestações culturais. É docente da área de Arte-Dança no Instituto Federal de Goiás / IFG.

1. Introdução

O cavalo marinho é uma manifestação expressiva original de Pernambuco e do sul da Paraíba. Os fazedores de cavalo marinho são, em sua maioria, trabalhadores rurais ligados ao corte da cana-de-açúcar e se referem a esta tradição como folguedo, festa, samba, brinquedo ou brincadeira. Os sujeitos do cavalo marinho se autodenominam brincadores. As brincadeiras acontecem principalmente em novembro, dezembro e janeiro, pois compõem o ciclo de festas natalinas juntamente com os reisados e pastoris. Numa estrutura complexa com enredo fixo e diversos elementos encadeados, o cavalo marinho reúne dança, música, máscaras, bonecos e encenação. Uma brincadeira completa dura cerca de nove horas, sendo que o mote da festa é um baile em louvor aos Santos Reis do Oriente oferecido pelo Capitão Marinho, figura central que enlaça a história encenada.

A Zona da Mata Norte do estado de Pernambuco atrai a atenção de pesquisadores da cultura e da cena, desperta sentimentos controversos que vão do encantamento à revolta. A região tem como principal atividade a monocultura da cana-de-açúcar desde a colonização, e apoia sua economia na exploração do trabalhador rural ainda hoje. É uma porção de território brasileiro com muitas desigualdades sociais, altos índices de analfabetismo e violência contra a mulher. Essa mesma Zona da Mata Norte concentra diversos folguedos, festas e danças tradicionais, o que faz da região o nascedouro e palco de uma sofisticada produção cultural que reúne, além de grupos de cavalo marinho, maracatus de baque solto, mamulengos, cirandas, caboclinhos, artesãos, mestres rabequeiros, artistas cantadores, tocadores, figureiros e sambadores.

Os brincadores de cavalo marinho são em geral homens com corpos ágeis e precisos, eles detêm técnica e expressividade muito específicas. Em estado de brincadeira, apresentam notável habilidade física e mental, têm gosto por música, dança, festa e piada (piada). O humor no cavalo marinho é jocoso e malicioso, com piadas de duplo sentido e conotação sexual. Em um cotidiano intensamente pressionado pela desigualdade social, o cavalo marinho é um momento de lazer, de beleza e quebra das tensões.

Nestas reflexões e em minha prática criativa, abordo as culturas tradicionais como manifestações artísticas que devem ser

(re)conhecidas como tais. Compreendo o cavalo marinho como espetáculo com linguagem própria, com uma diversidade de elementos que se relacionam e criam um produto artístico singular e que poderia ser inserido no que chamamos de cena contemporânea. Utilizo o conceito de tradição no sentido de que o brinquedo apresenta características que se mantêm e se renovam ao longo do tempo e são passadas de geração a geração por via oral. Recuso, assim, um olhar folclorizador que considera as tradições como inalteráveis e pertencentes a um passado remoto, com sujeitos que não se afetam pelas turbulências da modernidade.

A Etnocenologia é uma Etnociência nomeada mediante um neologismo composto por *etno* (povo, cultura singular), *ceno* (espetáculo, corpo treinado para o espetáculo), *logia* (estudo, ciência, disciplina, perspectiva), que se propõe a estudar a diversidade das práticas e comportamentos humanos espetaculares organizados. No âmbito das pesquisas em artes da cena no Brasil, ao despendar um olhar para as tradições e seus fazeres espetaculares, a Etnocenologia vem se afirmando desde os anos 1990 como um campo de saber que ilumina aspectos para a compreensão e para o diálogo com manifestações expressivas da cultura tradicional, embora não isenta de ser alvo de críticas por conta da origem europeia e da nomeação apoiada no radical colonialista *etno*.

Como artista-pesquisadora que desenvolve suas investigações com base em expressões culturais pertencentes ao universo das tradições brasileiras, os suportes teóricos e metodológicos desta disciplina me pareceram bastante promissores quando empreendi uma escrita acadêmica. Sua característica de ser uma disciplina de ligação me permitiu o diálogo com outras disciplinas, além de assegurar que minha produção estética também seria validada como conhecimento. Foi com base neste aporte teórico que desenvolvi as reflexões expressas em minha dissertação de mestrado, defendida no programa de pós-graduação em Arte da UnB sob orientação do professor Graça Veloso, em 2014. O tema central da dissertação é a participação das mulheres na tradição pernambucana de cavalo marinho.

A proposição da Etnocenologia aparece na transição do século XX para o século XXI, influenciada pelas transformações sociais, artísticas, políticas e de costumes anunciadas nos anos 60 e pela “explosão, em múltiplos níveis, de todo tipo de fronteiras” (Bião, 2007, p. 46) detonada no contexto pós Segunda Guerra Mundial. A disciplina tem como marco de fundação um manifesto redigi-

do pelo Centro Nacional de Etnocenologia em fevereiro de 1995, na França. O maior centro de pesquisa em Etnocenologia fora da Europa foi fundado pelo professor Armindo Bião, no Brasil, onde também se desenvolveram outros centros de investigação além da corrente baiana. A disciplina vem sendo alvo de discussões e reformulações de seus pressupostos teóricos e metodológicos, assim como de revisão de seu corpus de investigação, de maneira a abarcar reflexões oriundas da América Latina e de realidades epistemológicas outras. Segundo Bião (2007), a Etnocenologia contribui para ampliar os horizontes teóricos da pesquisa científica e artística, de modo geral e, de modo mais específico, para o trabalho dos pesquisadores dedicados às artes do espetáculo.

Na intenção de delimitar um “horizonte metodológico” para esta disciplina, Armindo Bião (1999) propôs cinco pilares para a Etnocenologia. O primeiro se refere aos estados de consciência (modificados ou não) e aos estados de corpo (técnicas cotidianas e extracotidianas). O segundo remete às categorias de *teatralidade* – quando o sujeito age e se comporta para a alteridade, com uma consciência “mais ou menos clara, mais ou menos confusa de organizar-se para o olhar do outro”, e de *espetacularidade* – quando o sujeito “toma consciência clara, reflexiva, do olhar do outro e de seu próprio olhar alerta para apreciar a alteridade”. O terceiro remete ao debate antropológico sobre os contatos culturais, apoiado no conceito de *transculturação*, que “reafirma o fenômeno do contato cultural como gerador de novas formas de cultura, distintas das que lhes deram origem” (Bião, 2007, p. 61). O quarto corresponde à ideia de matrizes culturais em termos linguísticos, religiosos, estéticos, técnicos e temáticos. O quinto pilar é a definição de práticas e comportamentos humanos espetaculares organizados (PCHEO)².

Diante do que propõe a Etnocenologia, três aspectos em especial me são caros: a possibilidade de diálogo com outras disciplinas; o aprendizado de repulsa a qualquer pensamento exclu-

2 As práticas e comportamentos humanos espetaculares organizados poderiam ser agrupados em três subconjuntos: 1) Artes do espetáculo compreendendo o teatro, a dança, a ópera, o circo, outras artes mistas e correlatas como tradições, folguedos e brincadeiras nas quais usualmente artistas e espectadores se distinguem. 2) Ritos espetaculares, compreendendo rituais religiosos, festas, cerimônias periódicas, cíclicas e sazonais nas quais os participantes tendem a se confundir entre si, além dos eventos políticos e competições esportivas nos quais a distinção entre participantes e espectadores parece mais evidente. 3) Ritos de rotina, compreendendo os fenômenos da rotina social que podem se constituir em eventos que poderão ser considerados espetaculares a depender do ponto de vista de um espectador.

dente que se conforma com base em uma visão etnocentrista; o entendimento de que vivemos para a alteridade, pois cada um só existe no e pelo olhar do outro. Na assunção do que se considera arte ou não (sabemos do fundo colonialista e excludente deste debate), a Etnocnologia coloca no mesmo nível de importância as chamadas artes eruditas e as manifestações no campo do que se convencionou chamar de cultura popular. Nesta perspectiva e porque a disciplina propõe interfaces, eu gostaria de inserir o cavalo marinho no campo das matrizes culturais de uma cena contemporânea, e compreendê-lo como pertencente a ela, como parte dessa cena contemporânea.

Na etnografia à qual me dedico em minha dissertação de mestrado, despendo um ângulo de visão deslocado com o objetivo de enaltecer os fazeres das mulheres, justamente as não protagonistas desta cena. Na descrição das danças, das maneiras de utilização do corpo, dos trejeitos, expressões e outros aspectos, procuro utilizar a nomenclatura dos próprios brincadores e não outros parâmetros externos ao universo da brincadeira. Em relação à validação das falas e léxicos dos sujeitos de grupos culturais estudados, afirma o professor Graça Veloso (2016):

Para as narrativas da alteridade, os saberes e fazeres culturais, na sua pluralidade, são reconhecidos por suas falas internas, formuladas pelos próprios fazedores. [...] Aqui, como não se formula um pensamento generalizante, cada manifestação é estudada a partir de seu interior e do que compreendem que estão fazendo os seus fazedores [...] toda e qualquer manifestação expressiva humana [...] tem um léxico próprio que é capaz de dar conta de tudo que lhe diz respeito (Veloso, p. 92-93).

No presente artigo, compartilho os modos como, em meu percurso de criação artística, os saberes do cavalo marinho se conformaram em uma cena outra. Estou incluída no grupo de pesquisadores e pesquisadoras que se propõem a dialogar com elementos das tradições em suas produções artísticas e não me isento da crítica advinda desse processo. Sei das implicações éticas do percurso, creio que navego nos mares da boa fé e das relações construídas em via de mão dupla. Descrevo neste texto três investigações práticas, três “maguios” no universo do cavalo marinho, que resultaram em produções artísticas: o primeiro é o espetáculo teatral de grupo chamado *Gaiola de Moscas*; os outros dois, *Guarda Sonhos* e *Ausências*, podem ser identificados como

pertencentes ao contexto da chamada dança contemporânea, são criações solo e fazem parte de minhas empreitadas individuais na tentativa de construir uma poética autoral na dança.

Venho de uma formação bastante convencional, posto que iniciei meus estudos a partir do balé clássico e em seguida, durante a graduação em Dança, tive acesso a técnicas de danças modernas e contemporâneas, educação somática, consciência corporal, improvisação, composição coreográfica e todo um conjunto de experiências situadas no universo da dança cênica ocidental. Esse parece ser o caminho mais comum de formação em dança no contexto das instituições formais de ensino em nível superior no Brasil, ainda muito ancorados em técnicas e pedagogias ocidentais.

Ainda assim, foi durante a graduação que despertei o interesse pelos saberes da chamada cultura popular, quando tive aulas de “danças brasileiras”. Tive a oportunidade de conhecer a diversidade de culturas e expressões dançadas no Brasil, fui incentivada a realizar pesquisas de campo e conviver com mestres fazedores de tradições. Assim, reconheço minha atuação como artista-pesquisadora, uma mulher branca, que vem de lugares institucionalizados de dança que me abrem algumas portas. Menciono estes aspectos porque sou ciente das tensões advindas das tentativas de diálogo entre matrizes distintas de conhecimento e da necessidade de não reprodução da lógica colonialista que tende a pausar as relações. É importante se perguntar a quem este diálogo favorece.

Outro aspecto fundante na minha formação é o contato com o Lume Teatro (Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp). O trabalho com o que o Lume chama de treinamento energético³ me iluminou a compreensão sobre estados corporais, manipulação de energia, construção de presença cênica e de um corpo-em-arte. Em meu trajeto como intérprete, essas noções foram complementadas, potencializadas e melhor compreendidas em seguida, no contato e aprendizado junto a brincadores de cavalo marinho e sua forma de fazer arte.

³ Prática que tem por princípio a estimulação incessante do corpo com o objetivo de ultrapassar a exaustão física para despertar e explorar energias potenciais que se encontram adormecidas no ator-dançarino.

2. Uma produção artística que nasce do encontro: Gaiola de Moscas

A etapa de investigação aqui descrita se refere às experiências vividas junto ao Grupo Peleja, coletivo de artes cênicas criado em Campinas (SP) e do qual fui co-fundadora e integrante entre 2004 e 2015. A base do trabalho corporal do Grupo Peleja era o treinamento energético do Lume ou uma adaptação que fizemos dele ao mesclar uma preparação voltada para o alongamento, a consciência do corpo e elementos da dança de cavalo marinho. Interessava-nos a mecânica das dinâmicas da dança, o tipo de engajamento corporal necessário para realizá-las, as gestualidades e corporeidades observadas nos corpos dos brincadores.

Em nosso percurso, a produção artística que primeiro resultou dessa etapa de pesquisa e investigação cênica a partir do cavalo marinho é o espetáculo teatral chamado *Gaiola de Moscas*, no qual atuei como atriz-dançarina e criadora. Este trabalho foi criado entre 2005 e 2006, sendo fruto de uma empreitada que envolveu uma experiência de campo na Zona da Mata Norte⁴ em grupo e um processo de criação coletivo. *Gaiola de Moscas*⁵ é uma adaptação cênica do conto homônimo do escritor moçambicano Mia Couto. O espetáculo se assemelha a uma contação de história em que elementos do cavalo marinho se fazem presentes no ritmo dançado da narrativa, no trabalho corporal evidenciado em cena e também na opção por nos apropriarmos do humor presente na brincadeira, sempre com piadas maliciosas e de duplo sentido. Essa qualidade de humor é também presente no texto original de Mia Couto.

Assim, em um texto que relata as realidades precárias de uma África que desconhecemos, pudemos encontrar similaridade

4 Mais precisamente no município de Condado, onde está sediado o cavalo marinho Estrela de Ouro de mestre Biu Alexandre, falecido em 2022. Durante esta pesquisa de campo, que durou cerca de dois meses, fomos assessorados por Aguinaldo Roberto da Silva, contramestre e filho de Biu Alexandre.

5 *Gaiola de Moscas* foi dirigido por Ana Cristina Colla, do Lume Teatro (Campinas/SP). No elenco são quatro atores-dançarinos do Grupo Peleja e dois tocadores que fazem a música ao vivo. O espetáculo foi contemplado com fomentos públicos e privados, participou de festivais locais e nacionais, tendo ampla circulação entre 2007 e 2015. Em 2014, realizou o circuito Sesc Palco Giratório Nacional. Em 2008, foi apresentado no município de Condado para a comunidade do cavalo marinho, em palco aberto montado na praça, durante o evento Conexão Cavalo Marinho.

com realidades vividas em Pernambuco no Brasil, na convivência com sambadores de cavalo marinho e suas famílias. O vilarejo moçambicano descrito por Mia Couto no conto original (cuja história traz personagens que vendem, em uma feira, artigos esdrúxulos como cuspe para engraxar sapatos, moscas para acompanhar os mortos nos funerais e “pintadas” de batom) bem poderia ser um município na Zona da Mata, onde também os habitantes sobrevivem entre destroços e sonhos. O humor, a “vadiagem” e a “safadeza” características do cavalo marinho, mas também o retrato de certa precariedade que nos comove, estão presentes em *Gaiola de Moscas*.

Em cena, potencializados por uma preparação corporal que nos permitia passear pelas corporeidades do cavalo marinho, transitamos livremente pelas dinâmicas corporais criando um pulso e uma tensão na narrativa. *Gaiola de Moscas* é um espetáculo que tem comicidade e leveza, propondo uma estética fantasiosa que pretende remeter ao universo de um brinquedo popular, mas sem deixar de revelar a dureza da realidade retratada.

3. Uma criação artística que nasce do conflito e da tensão: Guarda Sonhos.

Quando em 2008 passei a residir e trabalhar em Pernambuco, conheci a produção de teatro e dança na capital pernambucana e o circuito de artes cênicas do estado. Como pesquisadora, tive a oportunidade de intensificar minha convivência com passistas de frevo, fazedores de cavalo marinho e de outras tradições da Zona da Mata. Esta convivência mais aprofundada me possibilitou estreitar laços afetivos e conhecer mais de perto a realidade cotidiana dos brincadores e suas famílias, o gerou em mim conflitos muitas vezes. Iniciei um processo criativo individual para elaborar as experiências acumuladas nesta convivência mais aprofundada em campo, construindo um trabalho solo que se situasse no universo da dança contemporânea e com o qual eu pudesse circular no mercado de artes cênicas. Eu claramente desejava mesclar a experiência corporal advinda de uma formação “erudita” à vivência do frevo e do cavalo marinho, observando como tais experiências poderiam se afetar e transformar mutuamente.

A produção que resultou deste processo é o espetáculo *Guarda Sonhos*⁶, cuja composição lida principalmente com materiais expressivos que surgiram da corporificação de sensações despertas na convivência junto aos brincadores de cavalo marinho e na percepção de detalhes da brincadeira e da vida cotidiana dos moradores da Zona da Mata Norte de Pernambuco.

Situo meu trabalho criativo na corrente das produções que se valem de elementos das tradições brasileiras num processo de recontextualização, mas que escapam da ideia de representação da identidade nacional ou de uma “brasilidade” na cena. Acredito na multiplicidade das experiências corporais como forma de diversificar as maneiras de produzir dança e buscar novas estéticas. Acredito no potencial dos encontros e do conflito gerado no confronto de informações diferentes. Dessa maneira, a escolha por agregar o cavalo marinho à coleção de informações corporais com as quais eu poderia, em diálogo com demais ferramentas da minha formação, criar uma poética na dança me parecia uma busca por me colocar em constante movimento. Assim, com a criação de *Guarda Sonhos* reflito sobre uma possível produção de dança que nasce do diálogo criador entre elementos das tradições e aqueles da dança contemporânea, assumindo o cavalo marinho como matriz, como passível de ser transformado em favor de uma poética própria.

Neste mesmo sentido, a dançarina e pesquisadora Renata de Lima Silva (2012) identifica um modo de fazer dança que parte de matrizes próprias de manifestações da cultura tradicional brasileira e que inaugura uma linguagem. Ela nomeia esta linguagem de *dança brasileira contemporânea*. Silva defende que referir-se a uma dança brasileira contemporânea seja mais abrangente do que referir-se à dança contemporânea brasileira em geral. Segundo ela, reafirmar esta nomeação reflete uma necessidade de divulgar a cultura tradicional como fonte de saber para além de si mesma e colabora para que as danças locais sejam vistas como parte da história oficial da dança. Silva assim define a dança brasileira contemporânea:

6 Espetáculo solo criado como resultado do projeto “Dança: um olhar contemporâneo sobre a tradição”, contemplado pela Funarte no Programa de Bolsas de Estímulo à Criação Artística em Dança, em 2008. O trabalho estreou em 2009 e teve ampla circulação. A trilha sonora e direção musical são de Helder Vasconcelos, sendo a criação em parceria com integrantes do grupo Peleja. Foi apresentado no Cine-Teatro Polytheama, no município de Goiana/PE (Zona da Mata) para a comunidade do cavalo marinho de Condado, em 2012.



Imagem 1 - Espetáculo *Gaiola de Moscas*.
Em cena: Eduardo Albergaria, Carolina Laranjeira, Lineu Gabriel e Tainá Barreto.

Foto de Renata Pires, 2013.

Imagem 2 - Espetáculo *Guarda Sonhos*, Tainá Barreto.

Foto de Renata Pires, 2012.

uma linguagem híbrida, fruto de um diálogo criador entre a cultura popular e a dança contemporânea, um vínculo entre tradição e contemporaneidade, considerando, neste contexto, a contemporaneidade como o encontro de diversas formas de pensar e fazer dança, teatro e performance na atualidade (Silva, 2012, p. 24).

Em *Guarda Sonhos* tenho a intenção de entrecruzar as sensações do campo com formas dançadas na brincadeira, num processo potencializado por um treinamento corporal cujo objetivo é dilatar os sentidos. Criar este solo foi uma forma de costurar uma poesia corporal a partir do encantamento, dos conflitos e dos incômodos despertos no encontro com o cavalo marinho e seu contexto.

4. Uma dança que nasce da falta: Ausências

Nos anos de convívio com fazedores de cavalo marinho, não fui indiferente às problemáticas sociais e às questões envolvendo a violência doméstica que pude observar na região. Essas percepções sempre me atravessaram. Também sempre me instigou conhecer as mulheres envolvidas nessa manifestação, suas atuações dentro e fora da brincadeira. Partindo então da observação de que as mulheres eram muito mais ausências do que presenças na brincadeira, e de que a importância de sua participação se dava em outras esferas que não exatamente o protagonismo na cena do cavalo marinho, passei a me perguntar o que as mantinha ligadas a essa tradição.

Em 2012, iniciei uma investigação cujo foco era identificar e problematizar a participação das mulheres no cavalo marinho. Esse processo resultou em uma criação de dança chamada *Ausências* e uma dissertação de mestrado. Neste percurso, tive como interlocutoras seis mulheres moradoras da cidade de Condado (PE) que têm relação direta com o cavalo marinho, seja porque brincam ou colaboram com o brinquedo sendo esposas ou parentes de algum brincador. Elas eram Ivanice Maria do Carmo Silva (Ita), Jaclécia Roberta da Silva (Clécia), Maria do Carmo Silva (Dona Preta), Maria Soares da Silva (Maíca), Severina Maria da Conceição (Dona Didi) e Severina Alves da Silva (Dona Biu). Com elas aprofundei minha convivência colhendo depoimentos e realizando entrevistas. As narrativas pessoais dessas mulheres me revelaram um rico universo feminino que corre às margens do cavalo marinho, para o qual eu não havia atentado antes.

Nas reflexões oriundas desse processo, descrevi a mudança no olhar da pesquisadora procurando enxergar justamente o que não estava visível, o que não saltava aos olhos. Atividades secundárias que se configuravam como os bastidores de uma cena masculina, mas que asseguravam a boa dinâmica do brinquedo. Percebi como o cavalo marinho se configura como uma representação masculina do mundo (Barreto, 2019) e como os assuntos de mulher não tinham apelo na roda do samba. Ponderei como o humor sexualizado presente na brincadeira claramente limita a participação das mulheres e como as pressões sociais se reproduzem no brinquedo. Figuras femininas são colocadas por homens em uma encenação cuja graça está no grotesco e em fazer rir da representação sexual. Como afirmei, “(...) não há ‘a professora’,

‘a parteira’, ‘a costureira’, ‘a florista’, ou tantas outras figuras que pudessem caracterizar tipos femininos presentes no cotidiano da comunidade do cavalo marinho” (Barreto, 2019, p. 28).

Assim, precisei me ater aos assuntos que não são colocados na roda do cavalo marinho, mas que fazem parte da vida das mulheres que são parte dele. A produção estética associada a essas reflexões é o exercício cênico coreográfico chamado *Ausências*. Os pontos de partida desta criação são as narrativas pessoais colhidas em campo, a relação ausência-presença e uma certa invisibilidade da atuação das mulheres na cena do cavalo marinho. A seguir, compartilho a descrição dos aspectos que nortearam o processo criativo: a) as dinâmicas corporais da dança do cavalo marinho; b) as palavras; c) as imagens; d) a água; e) a flor.

a) As dinâmicas corporais da dança do cavalo marinho: Meus laboratórios práticos⁷ começavam com uma breve preparação voltada para o alongamento, soltura de articulações, concentração e respiração. Em seguida, partia para o que eu chamava de “esquenta” ou “ligante”, ou seja, uma prática que me fazia elevar o tônus muscular e o nível de energia, conduzindo corpo e mente a um estado de prontidão e disponibilidade. Utilizava as dinâmicas corporais da dança do cavalo marinho, os chamados trupés, como “ligantes”, como porta de entrada para o processo criativo. Eu batia trupés e o mergulhão solto pelo espaço, realizava carreiras e agachamentos.

Nesse primeiro momento, procurava realizar a dança da maneira mais próxima de como ela é dançada pelos brincadores. No segundo momento, passava para uma improvisação. Dançava o cavalo marinho não mais de maneira fiel, mas sim acrescentando nuances, trejeitos e qualidades diferentes. Desde que mantivesse o pulso base da dança, eu poderia imprimir tensões, incluir a movimentação do tronco, dos braços e da coluna, alterar a velocidade, brincar com o deslocamento, realizar giros, pausas e explosões. Fazia contrapor braços e pernas na tentativa de gerar uma incongruência no corpo. Este era o momento de experimentar diversas possibilidades e descobrir que novas danças poderiam surgir a partir da dança do cavalo marinho (imagem 3).

⁷ O processo de criação de *Ausências* contou com a colaboração e provocação de duas artistas pesquisadoras de dança, as professoras Maria Acselrad e Letícia Damasceno, ambas da UFPE.



Imagem 3 - Recriação das dinâmicas corporais do cavalo marinho. Apresentação no Casarão Peleja, Olinda, 2012.

Foto de Renata Pires.



Imagem 4 - Mergulhão com impulso do quadril em oposição à cintura escapular. Apresentação no Casarão Peleja, Olinda, 2012.

Foto de Renata Pires.

Ao imprimir diferentes qualidades acrescentando nuances particulares, eu modificava a dança e encontrava uma certa fluidez que não é própria da brincadeira original. Investiguei o que seria o princípio do movimento, não no sentido de identificar por qual parte do corpo o movimento se inicia, mas para perceber o que é preciso ativar internamente antes mesmo que o movimento aconteça. Assim, partindo da pausa, eu iniciava com micro impulsos internos que aos poucos me conduziam ao movimento propriamente dito, num processo lento de construção da dança. O contrário era retornar da movimentação realizada em toda a sua amplitude, no processo lento de diminuição da dança, até que restassem somente os impulsos e, em seguida, a pausa. Também experimentei o contrário, “guardando” repentinamente a movimentação ou “revelando” tudo de uma só vez, numa explosão de movimento. Dessas experimentações surgiram materiais que vieram compor parte da coreografia.

Outro material levado para a cena foi um tipo de mergulhão (maguio) finalizado com um impulso do quadril que gera um giro em torno do meu próprio eixo e um deslocamento pelo espaço em espiral (imagem 4). No tombo do maguio⁸ originalmente não há impulso que parte do quadril. O tronco no corpo do cavalo marinho é levemente inclinado para frente, os joelhos são flexionados, o centro de força está no abdômen e no quadril, sempre voltados para frente. Não há oscilação do quadril. Na minha dança, acrescentei ao mergulhão um impulso do quadril em oposição à cintura escapular, o que levou a um giro em torno de mim mesma. Bater esse mergulhão seguidamente, um após o outro sem pausa, gerava um deslocamento pelo espaço em espiral e fazia com que meus cabelos e minha saia voassem também. A repetição dessa movimentação de giro, que não é própria do cavalo marinho, me conduzia a um estado alterado de quase transe.

b) As palavras: a pesquisa de campo gerou muitas horas de depoimentos gravados e inúmeras anotações que vieram compor o terceiro capítulo da dissertação. Palavras soltas e expressões foram também um material a ser manipulado no processo criativo. Selecionei frases isoladas escritas em cartões contendo também fragmentos de prosa e poesia, além de trechos das leituras acadêmicas que apoiaram a pesquisa. Na intenção de brincar com as palavras, com o arranjo das frases e com os diferentes significados que cada arranjo podia gerar, compus um painel com esses cartões, mesclando todos, sem identificar a autoria de nenhum. Era como um mosaico de versos que formava um grande poema. Eu podia mexer na disposição dos cartões e compor uma nova poesia a cada organização. As palavras mais repetidas nos cartões foram “água”, “tempo”, “corpo” e “chorar”.

c) Imagens: a pesquisa de campo gerou um grande acervo de imagens⁹ em foto e vídeo. Selecionei sete fotografias que flagravam gestos expressivos, na intenção de reproduzi-los com o corpo. Reproduzi cada foto repetidas vezes criando maneiras de passar de uma imagem para outra, o que me levou a criar uma se-

⁸ Momento dançado da brincadeira que pode ser descrito como um jogo que envolve desafio corporal. Um por vez, os brincadores fazem com os pés uma célula rítmica padrão com a qual chamam outro brincador a entrar. É uma dança em roda, bastante ágil e vigorosa.

⁹ As imagens em campo foram captadas pela fotógrafa Renata Pires e pelo vídeo artista Orlando Nascimento, dois artistas recifenses cujas participações neste processo foram viabilizadas pelo projeto de fomento “Ausências: corpos femininos em trança”, financiado pelo Fundo de Arte e Cultura de Pernambuco, Funcultura/2012.



Imagens 5 e 6 - Dança das imagens. Apresentação no Teatro Marco Camarotti, SESC Casa Amarela, em Recife, 2012. Na projeção em verde sorrindo, Maíca.

Fotos de Renata Pires.

quência coreográfica com poses/fotos e diferentes caminhos corporais para chegar a cada uma delas. Inicialmente as poses/fotos eram feitas com pausas de movimento, o que as evidenciava com clareza. Em seguida essas mesmas poses/fotos podiam aparecer como flashes em meio a uma movimentação fluida, numa atitude corporal que apenas sugeria a foto. Dessas experimentações surgiu uma sequência que chamei de “dança das pausas e poses”. Já no momento chamado “dança das imagens”, com o recurso de um projetor, fotos foram projetadas sobre uma tela branca na frente da qual eu me posicionava interagindo com as imagens que atingiam a roupa branca e minha pele. Algumas das fotos eram aquelas que haviam sido imitadas ou sugeridas durante a dança das pausas e poses, na cena anterior (imagens 5 e 6).

d) A água: algumas improvisações levaram a uma qualidade fluida (nada própria do cavalo marinho) na qual as articulações deveriam estar soltas, o peso do corpo entregue, como se eu escorresse pelo chão deslizando sobre ele. Às vezes parava em uma posição, completamente entregue e sem tensão muscular algu-

ma, ficando em pausa como um “montinho de ossos” no chão. Depois retomava a movimentação que deslizava sobre o solo. Era como se eu estivesse escorrendo ou me derramando, como a água. Eu procurava não ter forma definida. Nos depoimentos coletados em campo, embora tenha ouvido relatos extremamente dolorosos envolvendo perdas e sofrimento, sempre me chamou a atenção a vivacidade nas falas e uma certa atitude de otimismo dessas mulheres perante a vida. A capacidade de superar situações difíceis, de se adaptar a contextos diversos me parecia um sinal de saúde. A água contém essa espécie de dualidade, podendo ser suave ou terrivelmente forte. Pode ser bruma, marola, garoa, riacho que corre tranquilo. Pode ser correnteza, tempestade, enxurrada devastadora. A água não tem forma, ela se adapta à forma do recipiente que a contém.



Imagens 7 e 8 – Penduradas na casa de Dona Preta, as guirlandas de flores feitas com saco plástico para serem vendidas no dia de finados.

Fotos da autora, Condado, 2012.



Imagens 9 e 10 - Com a flor na mão, na dança fluida das águas. Apresentação no Casarão Peleja, Olinda, 2012.

Fotos de Renata Pires.

e) A flor: Muitas mulheres em Condado confeccionam flores artificiais para vender em frente ao cemitério no feriado de dois de novembro, o dia de finados. Dentre elas Ivanice e Dona Preta, que participaram como colaboradoras desta investigação. As flores são feitas com sacolas plásticas, sacos de lixo brancos e azuis (imagens 23 e 24). Com essas flores, elas fazem guirlandas e coroas que as pessoas compram para adornar o leito dos mortos. Vender flores no dia de finados vem da necessidade de um ganho financeiro que complemente a renda da família. É um gesto movido pela necessidade de sobrevivência. Foi a carga afetiva, no entanto, e uma certa simbologia vida-morte que me impeliu a utilizá-las como elemento cênico (imagens 7 e 8). Essas flores de plástico são as mesmas que adornam a coroa do traje de mestre no cavalo marinho.

Considero Ausências¹⁰ um exercício criativo que me permitiu elaborar possíveis poesias corporais a partir de um olhar para o feminino dentro e fora do cavalo marinho. Um olhar cuidadoso para as mulheres interlocutoras dessa investigação e para mim mesma também.

¹⁰ Foram realizadas apresentações em Olinda, Recife, Petrolina e em Condado/PE. Em Condado, a apresentação ocorreu na Escola Estadual Antonio Correia de Oliveira Andrade, onde então estudavam as filhas de Aguinaldo Roberto da Silva. Nesta ocasião, estive presente com as mulheres interlocutoras e colaboradoras da pesquisa, além de outras pessoas da comunidade do cavalo marinho.

5. Considerações finais

Neste texto pretendi descrever alguns aspectos do processo de criação de três trabalhos cênicos que têm como motor a investigação sobre o cavalo marinho e a possibilidade de recontextualização de aspectos desta brincadeira em favor de uma poética outra. Os três trabalhos integram uma trajetória artística desenvolvida com base em pesquisa de campo, pautada no diálogo com matrizes estéticas advindas do universo das culturas tradicionais e na mescla de informações corporais oriundas de diferentes contextos.

As reflexões acadêmicas advindas dessa trajetória de investigação foram desenvolvidas com o suporte teórico e metodológico da Etnocologia, disciplina recente e em constante revisão do seu corpus de pesquisa. A possibilidade de diálogo com diversas outras disciplinas foi descrita como um aspecto da Etnocologia que muito favoreceu este trabalho. Quando promove a escuta do outro, não pretendendo construir um consenso nem sintetizar as coisas, essa disciplina permitiu assumir meu lugar de fala com segurança. Ao empreender uma etnografia do cavalo marinho, pude defender o olhar de dançarina, de artista-pesquisadora que percebe o mundo pela ótica do movimento e da poesia presente nas manifestações expressivas de qualquer ordem, de mulher que convive com o cavalo marinho e que não é indiferente às problemáticas que nele se evidenciam.

Na perspectiva de olhar para o universo das mulheres em torno dessa manifestação, atentei para suas histórias privadas, passei a dar importância ao relato das experiências que compõem um rico universo feminino vivenciado às margens do cavalo marinho e que, sendo parte da sua dinâmica de funcionamento, foi colocado em primeiro plano no âmbito do meu trabalho.

Penso que este texto pode contribuir para as reflexões sobre criação em dança e teatro, para as pesquisas sobre manifestações expressivas da cultura brasileira e, mais especificamente, contribuir para os estudos sobre o cavalo marinho.

Referências

Barreto, Tainá Dias de Moraes. Tem mulher na brincadeira? Falas, femininas, corpo e dança da tradição do cavalo-marinho de Pernambuco. *Linha Mestra*, n. 39, p. 19-30, set.-dez. 2019.

_____. Ausências: criação de dança a partir de um olhar para as mulheres de dois grupos de cavalo marinho da Zona da Mata Norte de Pernambuco. 2014. 159 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade de Brasília, Brasília, 2014.

Bião, Armindo. Um trajeto, muitos projetos. In: _____. *Artes do corpo e do espetáculo: questões de Etnocologia*. Salvador: P&A Editora, 2007.

_____. Aspectos epistemológicos e metodológicos da Etnocologia: por uma cenologia geral. In: *Memória Abrace I: Anais do I Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*. Salvador: UFBA, 1999.

Manifesto da Etnocologia: Trechos. In: Teixeira, João Gabriel L. C. *Performativos, Performance e Sociedade (Revista do TRANSE - Núcleo Transdisciplinar de Estudos sobre a Performance da Universidade de Brasília)* Brasília: Editora UnB, 1996.

Silva, Renata de Lima. *Corpo limiar e encruzilhadas: processo de criação na dança*. Goiânia: Editora UFG, 2012.

Veloso, Jorge das Graças. Paradoxos e Paradigmas: a Etnocologia, os saberes e seus léxicos. *Repertório*, Salvador, a. 19, n. 26, p. 88-94, 2016.



afetc

GRUPO DE PESQUISA
EM ETNOCENOLOGIA (UNB)

