

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL**

SARA NUÑO DE LA ROSA GARCÍA

---

# ENSAIEI MEU SAMBA O ANO INTEIRO

---

Um estudo etnográfico sobre dança, performance e espetáculo no  
Grupo Parafolclórico da UFRN

Natal-RN  
2017



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL**

**SARA NUÑO DE LA ROSA GARCÍA**

**ENSAIEI MEU SAMBA O ANO INTEIRO:  
Um estudo etnográfico sobre dança, performance e espetáculo no  
Grupo Parafolclórico da UFRN**

Natal/RN  
2017

SARA NUÑO DE LA ROSA GARCÍA

**ENSAIEI MEU SAMBA O ANO INTEIRO:**  
**Um estudo etnográfico sobre dança, performance e espetáculo no**  
**Grupo Parafolclórico da UFRN**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, sob a orientação da Profa. Dra. Lisabete Coradini.

Natal/RN  
2017

Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN  
Sistema de Bibliotecas - SISBI  
Catalogação de Publicação na Fonte. UFRN - Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas,  
Letras e Artes - CCHLA

García, Sara Carla Nuño de la Rosa.

Ensaiei meu samba o ano inteiro: um estudo etnográfico sobre dança, performance e espetáculo no Grupo Parafolclórico da UFRN / Sara Carla Nuño de la Rosa. - 2017.

197f.: il.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social.

Orientador: Profa. Dra. Lisabete Coradini.

1. Dança - Aspectos antropológicos. 2. Danças folclóricas. 3. Samba. 4. Antropologia da dança. I. Coradini, Lisabete. II. Título.

RN/UF/BS-CCHLA

CDU 793.31:39

SARA NUÑO DE LA ROSA GARCÍA

**“ENSAIEI MEU SAMBA O ANO INTEIRO”:  
Um estudo etnográfico sobre dança, performance e espetáculo no  
Grupo Parafolclórico da UFRN**

**Banca Examinadora**

---

Profa. Dra. Lisabete Coradini  
(Orientadora/Presidente da Banca- PPGAS/UFRN)

---

Profa. Dra. Aina Guimarães Azevedo  
(Membro Externo Titular - PPGS/UFPb)

---

Profa. Dra. Rita de Cassia Maria Neves  
(Membro Interno Titular - PPGAS/UFRN)

---

Profa. Dra. Rozeli Maria Porto  
(Membro Interno Suplente-PPGAS/UFRN)

## AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, quero agradecer à minha família por apoiar o meu sonho de ampliar o meu conhecimento artístico e antropológico no Brasil e viver uma experiência vital tão rica apesar da dor e o sofrimento da distância. Aos meus pais, Carmen e Pedro, por ser minha raiz e razão de existir, por ter sempre estimulado meu desejo de aprender e ampliar o gosto pela arte, me aproximando do universo do teatro, da música e da dança.

Às minhas irmãs Laura, Inés e Julia, por serem exemplares na minha vida e às quais devo tudo o que sou, tudo o que penso e tudo o que sinto. Por me guiar, acompanhar e fortalecer em cada nova etapa com um apoio incondicional que nunca me deixa cair.

Ao meu companheiro Raphael, por ser meu sustento, meu grande amor e meu melhor amigo desde faz cinco anos quando conheci uma terra da qual continuo apaixonada. Por me mostrar sempre o melhor caminho, escutar todas as minhas inquietações e me acompanhar nos momentos mais lindos do dia a dia.

À minha orientadora Lisabete Coadini, por abraçar meu projeto e me aproximar ao universo da antropologia desde a realidade da rua, dos rituais e das culturas. Por ter me ensinado que o importante são as pessoas, seus espaços e os seus conhecimentos, e por me mostrar que a imagem pode ser uma janela imensa para enxergar o mundo.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFRN e em especial aos meus professores: Profa. Dra. Rita de Cassia Maria Neves, Prof. Dr. Glebson Vieira, Profa. Dra. Lisabete Coradini, Prof. Dr. Jean Segata e Prof. Dr. Luiz Carvalho de Assunção pelo conhecimento compartilhado. Agradeço também às professoras que constituíram minha banca de qualificação, Profa. Dra. Rita de Cassia Maria Neves e Profa. Dra. Tania Martins de Freitas por todas as sugestões fornecidas como elemento indispensável para o desenvolvimento da presente pesquisa.

À banca de defesa de Mestrado, Profa. Dra. Aina Guimarães Azevedo, Profa. Dra. Rita de Cassia Maria Neves e Profa. Dra. Rozeli Maria Porto pela disponibilidade e leitura atenta do trabalho.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior/CAPES pela bolsa concedida para a realização da pesquisa durante os dois anos de mestrado.

Aos meus companheiros de turma com os quais compartilhei o intenso rito do mestrado a partir de reflexões, aulas, cafés e momentos maravilhosos. Em especial agradeço a Chiara, por ter dividido toda uma evolução acadêmica e pessoal durante os dois anos de mestrado

através de conversas, dilemas, carinho e amizade. A Oriana e Luna, por constituir um triângulo feminino inquebrável de solidariedade, escuta e experiências.

A todos os membros do Grupo Parafoclórico da UFRN, por terem me permitido conhecer a cultura popular e suas danças a partir de uma experiência inserida no próprio corpo. Por terem me acolhido como bailarina e pesquisadora, me mostrando a riqueza da história do grupo e a beleza das pessoas que o compõem. Obrigada a Berg, Lúcia, Bel, Priscila, Bia, Luz, Jéssica, Gustavo, Gabi, Chris, Matheus, Val, Rayanne, Márcio, Haddad, Renata, Rafa, Rani, Aimée, Erik e Sávia.

Às professoras Rosie Medeiros e Fátima Sena, por me proporcionarem um conhecimento inestimável sobre a cultura e dança brasileira através de numerosos ensaios, apresentações e viagens inesquecíveis. À diretora do grupo Rita Luzia de Sousa Santos, por abrir as portas da sua casa para me ensinar o valor do trabalho da companhia nos seus vinte e cinco anos de memória.

A todas as minhas amigas da Espanha, Laura, Elisa, Ro, Agus, Irene, Julia, Judit, María, Clara, Rebeca e Marina, porque, apesar da distância e da saudade, vocês são o que me abraça à minha terra e me faz sempre voltar para olhar o nosso mar.

À dança, por ter me ensinado a bailar com a vida e não me abandonar nunca.

*La iglesia dice: "El cuerpo es una culpa"*  
*La ciencia dice: "El cuerpo es una máquina"*  
*La publicidad dice: "El cuerpo es un negocio"*  
*Y el cuerpo dice: "Yo soy una fiesta"*

Eduardo Galeano

## RESUMO

O presente trabalho busca contribuir na consolidação de pesquisas antropológicas na área de dança e performance por meio de um estudo etnográfico de caso focalizado no processo de produção performática do último espetáculo do Grupo Parafolclórico da UFRN, “Ensaiei meu samba o ano inteiro”. Para entender a realidade da companhia examinamos a perspectiva dos bailarinos sobre as fases que constituem a produção da performance e a forma em que tal procedimento modifica o caráter das relações interpessoais, assim como a concepção dos sujeitos sobre o coletivo, o espetáculo e sobre eles mesmos. Por último, é analisado o potencial que o espetáculo tem, como contexto performático capaz de alterar a compreensão dos bailarinos e a plateia sobre alguns dos fatores que determinaram a transformação do samba no Brasil. O espetáculo traz para a cena teatral um percurso histórico da evolução desse gênero musical, a partir da encenação de mais de dez coreografias que buscam ressignificar elementos do batuque, do lundu, do samba de roda, do maxixe, do samba canção, do samba gafieira e do samba enredo respectivamente. Nesse sentido, é realizado um estudo comparativo entre os elementos sociais, musicais e coreográficos abordados pela companhia e as características do contexto histórico em que surgiram os distintos tipos de samba sobre os quais o grupo fundamentou o seu trabalho de pesquisa para a produção artística da obra.

**Palavras-chave:** Parafolclore; Dança popular; Performance; Samba; Antropologia da Dança.

## ABSTRACT

This work aims to contribute to the anthropological studies on dance and performance through an ethnographic analysis of a case study focused on the process of performatic production of the last show of the the UFRN Parafolcloric Group, "I rehearsed my samba throughout the year". In order to understand the reality of the company, I examined the dancers' perspective on the stages of the production of the performance, as well as the way in which this procedure modifies interpersonal relationships and the subjects' concept of the group, the show, and themselves. Finally, I analyze the potential of the show as a performatic context able to modify the understanding of dancers and the audience on some of the factors, which determined the evolution of samba in Brazil. The show brings into the theatrical scene a historical journey of this musical genre through the representation of more than ten choreographies, with the goal of re-signifying elements of different dances, namely batuque, lundu, samba de roda, maxixe, samba canção, samba gafieira, and samba enredo. In this sense, I carry out a comparative study of the social, musical, and coreographical elements addressed by the company, and the historical context in which the different kinds of samba on which the group grounded its research for the artistic production of the show.

**Keywords:** Parafolklore; Popular dance; Performance; Samba, Anthropology of Dance

## LISTA DE ABREVIATURAS

CIENTEC- Semana de Ciência e Tecnologia

DEART- Departamento de Arte da Universidade Federal de Rio Grande do Norte

DEF- Departamento de Educação Física

DST- Doenças sexualmente transmissíveis

EDTAM - Escola de Dança Teatro Alberto Maranhão

Enem- Exame Nacional do Ensino Médio

ENIF- Encontro Nacional e Internacional de Folclore

FAEx- Fundo de Apoio à Extensão

JERNS- Jogos escolares Rio Grande do Norte

MPB- Música Popular Brasileira

NAC- Núcleo de Arte e Cultura

ONG- Organização não governamental

PROEx- Pró-Reitoria de Extensão

RAD- Royal Academy of Dance

SIGAA- Sistema Integrado de Gestão de Atividades Académicas

UFRN- Universidade Federal do Rio Grande do Norte

### LISTA DE FOTOGRAFIAS

<b>Figura</b>	<b>Descrição</b>	<b>Página</b>
1	Batuque. Estreia espetáculo, Auditório Onofre Lopes EMUFRN, Natal, dezembro 2015. Créditos: Chris Machado	36
2	Samba de roda. Apresentação Dançando nas Dunas, Natal, Março, 2016. Créditos: Tiago Lima	72
3	Isabel Batista, Natal, novembro de 2015. Créditos: Wallacy Medeiros	92
4	Judson Araújo, Natal, novembro de 2015. Créditos: Wallacy Medeiros	92
5	Priscila Marinho, Natal, novembro de 2015. Créditos: Wallacy Medeiros	93
6	Lúcia Nóbrega, Natal, novembro de 2015. Créditos: Wallacy Medeiros	93
7	Beatriz Barros, Natal, novembro de 2015. Créditos: Wallacy Medeiros	94
8	Gustavo Fares, Natal, novembro de 2015. Créditos: Wallacy Medeiros	94
9	Jéssica Dantas, Natal, novembro de 2015. Créditos: Wallacy Medeiros	95
10	Rayanne Medeiros, Natal, novembro de 2015. Créditos: Wallacy Medeiros	95
11	Christoph Kalil, Natal, novembro de 2015. Créditos: Wallacy Medeiros	96
12	Gabriela Carrilho, Natal, novembro de 2015. Créditos: Wallacy Medeiros	96
13	Luciana Lourenço, Natal, novembro de 2015. Créditos: Wallacy Medeiros	97
14	Matheus Macedo, Natal, novembro de 2015. Créditos: Wallacy Medeiros	97
15	Raphael Haddad, Natal, novembro de 2015. Créditos: Wallacy Medeiros	98
16	Valdeylson Lima, Natal, novembro de 2015. Créditos: Wallacy Medeiros	98
17	Renata Mariano, Natal, novembro de 2015. Créditos: Wallacy Medeiros	99
18	Hyldenberg Souza, Natal, novembro de 2015. Créditos: Wallacy Medeiros	99
19	Márcio Gleybson, Natal, novembro de 2015. Créditos: Wallacy Medeiros	100
20	Sara Nuño de la Rosa, Natal, novembro de 2015. Créditos: Wallacy Medeiros	100
21	Pesquisa no Grupo Parafolclórico da UFRN, 2016	127
22	Pesquisa no Grupo Parafolclórico da UFRN, 2015	127
23	Ensaio no Grupo Parafolclórico da UFRN, 2016	133

24	Ensaio no Grupo Parafolcórico da UFRN,2016	133
25	Momento anterior à estreia do espetáculo no Auditório Onofre Lopes EMUFRN, Natal, dezembro 2015	141
26	Coreografia final durante a estreia do espetáculo Auditório Onofre Lopes EMUFRN, Natal, dezembro 2015	141
27	Desdobramento, Apresentação Dançando nas Dunas, Natal, 2016	145
28	Desdobramento, Apresentação Dançando nas Dunas, Natal, 2016	145
29	Samba Gafieira, Apresentação Dançando nas Dunas, Natal, Março, 2016. Créditos: Tiago Lima	146
30	Lundu. Estreia espetáculo, Auditório Onofre Lopes EMUFRN, Natal, dezembro 2015. Créditos: Chris Machado	158
31	Lundu. Estreia espetáculo, Auditório Onofre Lopes EMUFRN, Natal, dezembro 2015. Créditos: Chris Machado	158
32	Batuque. Estreia espetáculo, Auditório Onofre Lopes EMUFRN, Natal, dezembro 2015. Créditos: Chris Machado	162
33	Batuque. Estreia espetáculo, Auditório Onofre Lopes EMUFRN, Natal, dezembro 2015. Créditos: Chris Machado	162
34	Samba de roda. Apresentação nas Paraolimpíadas Escolares, novembro 2015	166
35	Samba de roda, Apresentação Dançando nas Dunas, Natal, 2016. Créditos: Tiago Lima	166
36	Samba canção. Estreia espetáculo, Auditório Onofre Lopes EMUFRN, Natal, dezembro 2015. Créditos: Chris Machado	170
37	Samba canção. Estreia espetáculo, Auditório Onofre Lopes EMUFRN, Natal, dezembro 2015. Créditos: Chris Machado	170
38	Maxixe. Apresentação Dançando nas Dunas, Natal, 2016. Créditos: Renata Mariano	173
39	Samba Gafieira. Apresentação Dançando nas Dunas, Natal, 2016. Créditos: Tiago Lima	176
40	Samba Gafieira. Apresentação Dançando nas Dunas, Natal, 2016. Créditos: Tiago Lima	176
41	Samba enredo. Estreia espetáculo, Auditório Onofre Lopes EMUFRN, Natal, dezembro 2015. Créditos: Chris Machado	183
42	Samba enredo. Apresentação Cientec UFRN, Natal, outubro 2015	183
43	Samba enredo. Apresentação no ENIF, Argentina, agosto 2016	183
44	Samba enredo. Estreia espetáculo, Auditório Onofre Lopes EMUFRN, Natal, dezembro 2015. Créditos: Chris Machado	184

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	15
Contextualizando a temática: a minha trajetória na dança .....	19
Objeto de estudo e questões de pesquisa .....	24
Abordagem teórico-metodológica .....	27
Estrutura do trabalho .....	38
<b>1. A DANÇA COMO OBJETO DE ESTUDO ANTROPOLÓGICO: TECENDO ALGUNS CONCEITOS.....</b>	<b>40</b>
1.1 História da dança e os sistemas de anotação do movimento .....	41
1.2 Entre a antropologia da dança e os estudos de performance .....	50
1.3 A dança popular no Brasil: a transição do terreiro ao palco.....	63
1.4 A dança na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN).....	68
<b>2. GRUPO PARAFOLCLÓRICO DA UFRN: 25 ANOS DE HISTÓRIA .....</b>	<b>75</b>
2.1. Os grupos parafolclóricos na prática das danças populares .....	75
2.2 O Grupo Parafolclórico da UFRN: história, membros e espetáculos.....	83
2.3 Caminhos percorridos por uma bailarina no Grupo Parafolclórico da UFRN .....	102
2.4 Análise das fases que constituem a performance do espetáculo .....	122
<b>3. O ESPETÁCULO ENSAIEI MEU SAMBA O ANO INTEIRO: UM PERCURSO HISTÓRICO PELO UNIVERSO DO SAMBA NO BRASIL.....</b>	<b>147</b>
3.1. Contextualizando o espetáculo: os antecedentes do samba no Brasil .....	147
3.2. O espetáculo <i>Ensaiei meu samba o ano inteiro</i> desde a perspectiva dos bailarinos .....	150
3.3 Etnocoreografia das danças que configuram o espetáculo: do lundu ao carnaval.....	152
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	184
REFEÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	189

## INTRODUÇÃO

No presente trabalho de dissertação me proponho a fazer um estudo sobre a realidade artística, cultural e educativa do Grupo Parafolclórico da UFRN a partir da análise etnográfica do processo de produção performática do seu último espetáculo “Ensaiei meu samba o ano inteiro” cujo argumento se fundamenta na transformação histórica do samba no Brasil.

Como pesquisadora e dançarina acompanhei o Grupo Parafolclórico da UFRN durante seus últimos dois anos (2015 - 2017) de atividade participando dos ensaios, presenciando as reuniões e assumindo os diferentes compromissos do elenco. A estratégia que me permitiu me inserir na companhia e acompanhar a realidade do grupo durante todo esse tempo foi o fato de ter entrado a formar parte do elenco como bailarina, devido à minha trajetória prévia no universo da dança.

Nos dois últimos anos de convivência me apresentei com a companhia em palcos e eventos de distinta envergadura e convivi intensamente com seus integrantes em situações diversas de sociabilidade. Viajei com o grupo durante mais de dez dias à Argentina para participar de um festival de danças folclóricas que se constituiu como uma experiência de intercâmbio cultural e aprendizagem única. Dançamos na Semana da Cientec da UFRN, na celebração da tocha olímpica e no parque das dunas no evento que cada sábado é celebrado para divulgar o trabalho artístico das diversas companhias de dança de Natal/RN. Realizamos atividades artísticas e educativas em escolas, hotéis, teatros e, finalmente, comemoramos os 25 anos de história do grupo, a partir de uma longa jornada que culminou com uma emotiva exposição de imagens, figurinos, e lembranças que retrataram uma parte das quase três décadas de vida artística da companhia.

O fato de ter entrado no mesmo ano em que a companhia celebrava seu 25º aniversário me permitiu viver um momento essencial para o grupo, caracterizado por um ambiente de alegria e reflexão. De alegria, porque comemorar essa data significava que o grupo tinha sido forte o suficiente para sobreviver durante quase três décadas cumprindo seu objetivo principal: ensinar e divulgar as manifestações populares do Brasil por meio da ressignificação das danças populares. E de reflexão, porque depois de tanto tempo, as pessoas do grupo reconheciam que o entusiasmo e a vontade por continuar com o projeto tinha diminuído em comparação com outras épocas passadas.

Por estar cumprindo uma data tão importante, os bailarinos, as professoras e, em

particular, a diretora do grupo, tinham colocado muitas expectativas nos últimos dois anos da companhia, que se materializaram em três grandes eventos: a estreia oficial do espetáculo *Ensaiei meu samba o ano inteiro no auditório Onofre Lopes* da EMUFRN<sup>1</sup> (dezembro de 2015), a participação no Evento Nacional e Internacional de Folclore (ENIF) celebrado em São Miguel de Tucumã (Argentina/2016), e a exposição do 25 aniversário da companhia com a presença de muitas das pessoas que tinham pertencido ao grupo no decorrer da sua trajetória.

Nesse sentido, desde que passei a fazer parte do Grupo Parafolclórico da UFRN em março de 2015, os ensaios, as reuniões e as diversas apresentações que foram se sucedendo ao longo dos dois períodos letivos, estiveram marcadas por um ambiente de avaliação interna, trabalho e emoções.

Nesses dois últimos anos foram lembradas de forma constante, situações e pessoas que marcaram a trajetória do grupo. Identifiquei esse caráter reflexivo dos bailarinos e da direção, como uma condição habitual da convivência do grupo, por ser justamente a companhia, sua história e objetivos os que vinculam as diferentes pessoas e personalidades que a constituem. Assim mesmo, relacionei esse ambiente de auto avaliação interna ao cumprimento da data do 25º aniversário por ser um momento célebre no qual, como falado anteriormente, tinham sido projetadas muitas esperanças. Mas é provável também, que o fato dos membros do grupo serem conscientes da presença de uma pesquisadora (estrangeira) no cotidiano do coletivo, que questionava e se interessava por conhecer sua história, funcionamento e movimentos internos, fez com que as reuniões e conversas privadas fossem frequentemente orientadas a comentar eventos importantes do passado, trajetórias marcantes e experiências com pessoas que tinham tido um papel fundamental na vida do grupo.

Por outro lado, a aquisição progressiva de confiança e carinho com os que são meus companheiros de dança e ao mesmo tempo, os sujeitos da minha pesquisa antropológica, fez com que o acesso a informações sobre os bailarinos, sua relação com a companhia e sua perspectiva sobre o espetáculo, fosse cada vez mais habitual e espontâneo. Particularmente, viajar durante mais de dez dias com o grupo tendo como finalidade participar de um festival multitudinário de danças folclóricas na Argentina, me abriu um espaço de intimidade fundamental para a pesquisa etnográfica na qual tive acesso a uma aproximação diária com os meus companheiros e interlocutores.

Desde o início, lidar com a dupla condição de pesquisadora e dançarina do grupo, representou um desafio carregado de contradições e conflitos pessoais. Ambas profissões se

---

<sup>1</sup> EMUFRN: Escola de Música da Universidade Federal de Rio Grande do Norte

cruzavam de maneira constante fazendo com que a objetividade perante as situações fosse frequentemente abatida. Assim, conversas íntimas que surgiam naturalmente viravam material de pesquisa fundamental, e, ao mesmo tempo, situações que eram concebidas como momentos de pesquisa, viravam experiências pessoais únicas. Entre elas, o fato de dançar com o grupo, sofrer o esgotamento dos ensaios, o nervosismo dos espetáculos e as tensões do cotidiano me permitiu sentir aquilo que procurava averiguar e transmitir através da voz dos próprios sujeitos. Uma voz que tem consciência sobre o corpo que faz dançar e um corpo que com o seu movimento motiva o pensamento criativo e crítico.

Descobri, em primeira mão, que a dança não é somente a materialização artística dos valores que regem as diversas culturas, senão que ela se constitui como cultura em si mesma enquanto que, os seus membros pensam, protagonizam, questionam e transformam aquilo que é dançado de forma constante.

A discussão sobre se a dança é folclórica ou parafolclórica atinge os elementos estruturais da dança, mas esquece o simbólico, o expressivo e o significativo que isso é para quem a vivencia diariamente. Tratei desde o início de decifrar o termo *parafolclórico* e entender se tal definição se correspondia com a atividade e os valores da companhia. No entanto, com o tempo e a experiência, percebi que para cada sujeito do elenco e para cada membro da plateia que o prestigiava, o grupo e a encenação dos seus espetáculos, representavam realidades diversas e complexas.

Para alguns bailarinos do elenco, fazer parte do Grupo Parafolclórico da UFRN significava continuar praticando algumas das danças que tinham tido presença nas festividades e atividades do bairro do qual procediam. Para outros, os passos aprendidos dentro do grupo, tinham sido os primeiros movimentos praticados no universo da dança no geral e das danças populares em particular. Em definitiva, delimitar o grupo ou desclassificá-lo do seu termo original foi uma tarefa que depois de um tempo entendi que não me correspondia.

Aprender a dançar no Grupo Parafolclórico da UFRN foi um processo acompanhado, no meu caso, e, provavelmente, no caso de muitos dos companheiros da companhia, de um amplo conhecimento da cultura que envolvia aquilo que estava sendo expressado com movimentos. Para isso, fizemos muitas atividades de expressão em grupo que foram definindo o caráter das relações sentimentais e artísticas dos bailarinos.

O grupo, nesses dois últimos anos, mudou com frequência de situações, de pessoas, de problemas e oportunidades, mas foram mantidas uma série de atividades que fizeram com que a interação entre os bailarinos fosse cada vez maior assim como as vantagens e desvantagens

de tal proximidade. Aulas dedicadas à expressão, massagem, contato visual, improviso ou interpretação permitiram conhecer uma parte muito íntima da convivência e ter acesso a momentos muito particulares do grupo.

A companhia passou por momentos e situações muito distintos nesses dois anos de atividade. A época que antecedeu à estreia do espetáculo, celebrada no final do ano de 2015, se caracterizou por ser um período cheio de ansiedade, nervosismo e tensões. Voltamos depois das férias com novos compromissos e apresentações na cidade. Surgiu a possibilidade de viajar para o festival de danças folclóricas na Argentina e, nesse período, o grupo se organizou para conseguir financiamento para o evento. Foi aberta uma conta bancária para arrecadar fundos e foram realizadas várias “rifas” onde foram sorteadas cestas com produtos diversos. A convivência na viagem e a união do grupo durante o evento, fez com que as tensões prévias fossem amenizadas priorizando a resolução de situações e necessidade surgidas ao longo da viagem.

Depois da participação no festival, os bailarinos do elenco estavam cansados de todo um ano de apresentações, espetáculos, atividades e viagens. Assim mesmo, esse último período coincidiu com o final da apresentação do último espetáculo da companhia que vinha sendo pensado, coreografado, refeito e encenado faz cinco anos. Os últimos ensaios do ano de 2016 tinham uma assistência muito pequena de bailarinos e isso aumentava o cansaço daqueles que tratavam de manter a atividade do grupo. No último mês, a sala de ensaio estava cada vez mais vazia, os dançarinos se mostravam indisponíveis para participar de eventos e a motivação com a apresentação do espetáculo já tinha diminuído. Contudo, nesse período final, foi acordado que o grupo devia comemorar devidamente os seus 25 anos de trajetória artística com algum evento relevante para a comunidade acadêmica. Como consequência, os membros da companhia identificaram a idoneidade de realizar uma exposição com as fotografias, presentes, figurinos e lembranças que o grupo tinha guardado ao longo de toda uma história de atividade artística, cultural e educativa.

Nesses dois anos de convívio tratei de entender a realidade da companhia desde o cotidiano do Grupo Parafolclórico da UFRN, partindo de uma experiência artística e antropológica continuada e aprofundada. Como resultado, o presente relato etnográfico pretende oferecer uma visão clara do que representa o grupo para os bailarinos e as suas relações interpessoais, contribuindo para a consolidação de saberes culturais que, graças ao trabalho de grupos como esse, se sustentam no tempo a partir de novas gerações de jovens interessados pelo estudo, representação e respeito às manifestações populares.

### **Contextualizando a temática: a minha trajetória na dança**

Para formar parte do Grupo Parafolclórico da UFRN, em março do ano 2015 superei a audição (teste de aptidão em dança) que a companhia celebrava diante da necessidade de incrementar o elenco de dançarinos para o seu novo espetáculo baseado no samba como fio condutor da obra. Desde esse momento, comecei a participar dos ensaios diários da companhia, nos quais aprendi os fundamentos da dança popular brasileira, particularmente do samba, misturada às bases da dança clássica e adquirindo plenamente a rotina do coletivo. Nesse sentido, estabeleci relações de proximidade com os dançarinos, com as professoras e com a diretora do grupo, podendo observar e participar ativamente em tempo presente e contínuo da formação artística, social e cultural do grupo.

No entanto, o interesse por desenvolver uma pesquisa que retratasse a realidade de uma companhia de dança com tais características não foi casual. A busca por unir as ciências sociais e a dança como expressão que pratico desde a infância, têm sua razão de ser em uma longa trajetória que passarei a expor brevemente nas seguintes páginas.

Comecei a dançar em uma escola de dança clássica em Alicante (Espanha), minha cidade natal, quando tinha sete anos de idade. Nessa escola me formei até o sexto grau da escola oficial de ballet inglesa chamada Royal Academy of Dance (RAD) que é uma das principais instituições da Europa responsável pela formação de dançarinos e emissão de títulos oficiais em dança clássica. Além de ballet, minha escola oferecia aulas de flamenco, dança contemporânea, dança jazz e capoeira. Foi assim que, obtive a minha formação em dança clássica ao mesmo tempo que tive acesso a distintos estilos de dança com uma ênfase importante no flamenco que sempre desenvolvi de maneira paralela.

Do mesmo modo, desenvolvi desde criança o interesse pelo que na época era conhecido na Espanha como danças latinas. As aulas de danças latinas incluíam vários estilos dos bailes de América Latina: samba, salsa, bachata ou merengue eram algumas das danças que se misturavam na disciplina. Nas férias, as alunas da escola participávamos em workshops realizados em outras cidades e instituições ampliando o conhecimento sobre outros estilos de dança, com professores estrangeiros e metodologias distintas que nos forneciam uma formação ampla e diversificada. Concluída a minha formação em dança clássica, e obtido o oitavo título da RAD, continuei meus estudos de dança em outra escola de Alicante chamada *Ritmos* onde ampliei meus estudos em flamenco, dança contemporânea e aprofundei minha formação

em dança de salão (salsa, bachata, merengue).

Com 19 anos de idade me mudei para Barcelona com o objetivo de cursar o último ano de Serviço Social a partir de um programa de intercâmbio chamado *Sêneca*. Na chegada a Barcelona procurei as escolas de dança da cidade e entrei em um importante espaço de dança chamado *Área* onde eram ministradas aulas regulares de diferentes técnicas de dança contemporânea, “release”, contact improvisação, dança clássica, base técnica e oficinas de improvisação e composição. Nessa escola passei mais de um ano assistindo aulas de balé clássico e baile espanhol estilizado (folclore espanhol) três vezes na semana durante duas horas por dia. No entanto, precisei abandonar progressivamente o balé clássico, cansada da rigurosidade da técnica, a obsessão por corpos esqueléticos e a ausência de expressividade nas composições.

Com o objetivo de melhorar minha técnica no baile flamenco, comecei a dançar simultaneamente em uma escola especializada e tive que deixar a primeira para poder responder às exigências e despesas da segunda. A escola de baile flamenco se chamava *La Tani* era propriedade de uma reconhecida família cigana e estava situada em um bairro periférico da cidade de Barcelona. A prática do flamenco aumentou meu interesse pela dança cigana em termos mais amplos, e a dança oriental como raiz da dança espanhola e o seu folclore.

Enquanto continuava meus estudos de flamenco, comecei em 2009 a formação em dança oriental na escola *Sandra Seguí* de Barcelona, e, desde então, continuei praticando e pesquisando no universo da dança do ventre com o objetivo de entender os múltiplos ritmos percussivos e as diversas modalidades coreográficas dessa dança. Desse modo, alternava às aulas de flamenco cheias de força, sentimento e disciplina com as aulas de dança oriental baseadas no misticismo, a sensualidade e o universo feminino. Trabalhava durante o dia como professora de dança em algumas escolas de ensino fundamental de Barcelona com o objetivo de custear as aulas de flamenco e dança oriental que fazia a noite.

Um ano depois, fui admitida no mestrado de “Cooperação para o Desenvolvimento” da *Universidad de Valencia* (Espanha) e tive que me mudar para essa nova cidade, abandonando as escolas de Barcelona nas quais estava me formando. Iniciei o curso de pós-graduação em Valência (Espanha) com ajuda de uma bolsa do MEC (Ministério de Educação e Cultura) que me permitiu continuar de forma paralela com a carreira de dança. Nessa ocasião, foi admitida na escola *Maria Carbonell* depois de uma pequena prova de acesso, e voltei a fazer aulas de dança clássica e flamenco incrementando minha técnica e experiência nas duas vertentes que mais tinha trabalhado ao longo da experiência artística. Realizei simultaneamente um curso de

danças de salão na Universidade de Valência e outro curso de especialização em *didática da dança* com o objetivo de adquirir mais recursos pedagógicos para ministrar aulas de dança e expressão corporal.

Concluído o primeiro ano de mestrado, foi premiada com uma segunda bolsa para desenvolver um período de estágio prático no Brasil, na Universidade Federal da Paraíba (UFPB). O vínculo institucional entre as universidades estava ligado ao Departamento de Educação dessa universidade com a professora Emília Prestes. Além de acompanhar o trabalho do grupo de pesquisa da professora, assistir algumas aulas e participar de atividades de extensão, procurei várias ONGs e instituições que fizessem trabalho artístico e social nas comunidades de João Pessoa. Nesse processo, conheci a *ONG Amazona* e acompanhei por seis meses o trabalho que a organização desenvolvia em algumas comunidades da cidade a partir de metodologias pedagógicas como a de Paulo Freire ou Augusto Boal. O objetivo principal da ONG era trabalhar na prevenção de doenças sexualmente transmissíveis em escolas e centros de saúde públicos, situados em bairros da periferia.

Para isso, a organização contratava alguns adolescentes, implicados previamente nas associações vizinhas e nas atividades culturais do bairro, e lhes oferecia uma formação ampla como monitores e educadores que os capacitava para ministrar aulas, oficinas e atividades lúdicas com o objetivo de prevenir e diminuir as doenças sexualmente transmissíveis (DST) assim como a gravidez indesejada.

Tal experiência me ofereceu um contato diário com a realidade das comunidades periféricas de João Pessoa (PB) e, particularmente, com os diversos projetos artísticos e pessoas implicadas em atividades culturais tais como: grupos de teatro, rádios comunitárias, coletivos de artesanato, grupos de dança ou associações de capoeira, todas com um trabalho social fundamental para o empoderamento dos moradores dessas comunidades.

Com o objetivo de compreender o papel social e político que a dança tinha nos bairros em que a *ONG Amazona* trabalhava, me concentrei em acompanhar aqueles projetos vinculados ao movimento e à expressão corporal. Fiz um trabalho de pesquisa sobre os grupos que praticavam capoeira, break dance, hip-hop e funk como meio de fomentar a participação e inclusão dos jovens nas atividades culturais e educativas dos bairros. Acordava de manhã cedo, pegava o ônibus até alguma das zonas periféricas onde moravam as monitoras, que me esperavam na parada mais próxima da entrada da comunidade, e juntas caminhávamos até os ginásios das associações de bairro onde eram desenvolvidos os ensaios. Com elas aprendi a dançar um pouco de forró, samba, funk e “swingueira”, além de melhorar meu português e

conhecer alguns dos valores que marcavam a realidade dos bairros.

Escrevi minha dissertação de mestrado em Cooperação para o Desenvolvimento com base nessa experiência, com o título *A dança do oprimido: uma ferramenta política para a participação juvenil e a transformação comunitária*, na qual relatei as memórias dos quase seis meses de trabalho e materializei a análise sobre a importância dos projetos artísticos como instrumentos culturais fundamentais pelo seu caráter problematizador e educativo.

Voltei à Espanha para defender a dissertação, trabalhei, organizei os trâmites burocráticos e regressei ao Brasil um ano depois. Dessa vez, me assentei na cidade de Natal com o objetivo de conhecer uma nova realidade urbana assim como os projetos culturais que emergiam no interior dos seus bairros.

Passei seis meses dando aulas de espanhol para poder custear as aulas de forró e samba na escola de dança *Evidance* e acompanhei de forma paralela os treinos de capoeira angola do grupo Egbé Angola em Natal. Quando o meu visto terminou, tive que voltar à Espanha por um tempo. Mais uma vez trabalhei, arrecadei dinheiro e voltei para o Brasil meses depois com o mesmo objetivo: ampliar a minha formação em dança, melhorar o meu português e conhecer as diversas manifestações populares do país, partindo dos distintos projetos artísticos da cidade. Nessa ocasião, dava aulas de espanhol nas tardes, e, nas noites, assistia aulas de samba, forró e bachata na escola *A2* de Natal (RN).

No final do ano de 2014 fiz a prova para o mestrado em Antropologia Social da UFRN e fui admitida com o objetivo de desenvolver um trabalho etnográfico desde a perspectiva da antropologia da dança. Objetivava retratar a realidade dos grupos de dança popular mas tinha pouco tempo para redefinir meu projeto e ainda não tinha um conhecimento amplo sobre a rede de grupos e manifestações populares da cidade.

A partir de uma importante pesquisa inicial, encontrei o Grupo Parafolclórico da UFRN, um grupo que não só praticava danças tradicionais como também desenvolvia pesquisas a esse respeito e as encenava através de processos de ressignificação específicos. Esse aspecto motivou meu interesse por unir as duas realidades que eu pretendia compreender. Se por um lado, o grupo estudava, divulgava e apresentava em forma de espetáculo as danças populares do Brasil que eu ainda conhecia pouco, também o fazia desde uma metodologia clássica de ensino-aprendizagem da dança, fundamentada em aulas, treinos e ensaios de expressão corporal e movimento, que era aquilo que eu sempre tinha realizado e que desejava expressar desde uma perspectiva etnográfica.

Nesse sentido, pesquisar desde o interior de uma companhia artística composta por

pessoas com trajetórias diversas na dança e fundamentada numa estratégia metodológica já experimentada, me permitia retratar a estrutura formal e institucional da dança com aulas de técnica avançada e balé, e, ao mesmo tempo, indagar no processo de pesquisa sobre a cultura popular a partir de um processo de pesquisa coletivo, teórico e corporal.

Para tal propósito, fiz uma pesquisa prévia sobre os trabalhos monográficos, dissertações e teses em que o grupo se constituiu direta ou indiretamente como objeto de estudo desses autores: Alves, Teodora (1995); Alves, Teodora (1997); Alves, Teodora (2003); Araujo, Paula (2004); Bezerra, Laise (2004); Lima, Analwik (2004); Lima, Daliene (2004); Medeiros, Rosie (2008), Santos, Dinarte (2002); Santos, Rita Luzia de Sousa (2005), Silva, Patrícia (2004); Silveira, Ana Paula (2000); Silveira, Ana Paula (2002); Oliveira, Acácia (2011); Oliveira, Acácia e Tiburcio, Larissa Kelly (2010); Viana, Nonato (2003).

A maioria dos trabalhos indicados abordaram a realidade do Grupo Parafolclórico da UFRN desde duas perspectivas fundamentais: uma vinculada ao estudo cénico e artístico dos espetáculos da companhia, resultado dos trabalhos realizados na área de artes cénicas vinculados ao DEART<sup>2</sup> e, de outro lado, uma perspectiva mais específica sobre o corpo e os seus processos de aprendizagem através do grupo, como resultado das pesquisas emergidas nos programa de graduação e pós-graduação do DEF<sup>3</sup>.

Dessa forma, nos estudos realizados previamente sobre a companhia, a perspectiva dos bailarinos e membros do elenco teve um lugar secundário nas pesquisas como fonte de informação, por não existir, nos trabalhos citados, uma abordagem teórica sociológica nem antropológica sobre o grupo que priorizasse as perspectivas dos dançarinos como interlocutores fundamentais.

Nesse sentido, identificamos a idoneidade de desenvolver a presente pesquisa etnográfica sobre o Grupo Parafolclórico da UFRN partindo de uma visão abrangente sobre a história, valores e espetáculos na companhia tendo como guia condutor de todo o trabalho, as narrativas e interesses citados pelos próprios bailarinos do grupo como principais conhecedores dessa realidade artística.

Da mesma forma, a necessidade de desenvolver um estudo sistemático da companhia desde a perspectiva da performance, entendida como um processo amplo que envolve as diferentes fases de criação, composição e avaliação de uma obra, radica, não só, na relevância de compreender sua reprodução dentro de um contexto cultural específico, senão também como

---

<sup>2</sup> DEART: Departamento de Artes da UFRN

<sup>3</sup> DEF: Departamento de Educação Física

instrumento para atingir alguns dos elementos que constituem a estrutura mais completa da sociedade onde a dança emerge e se transforma.

Além do seu carácter social, procuramos identificar a influência que a atividade do Grupo Parafolclórico da UFRN e os seus espetáculos têm sobre os dançarinos que compõem o elenco, por representar uma parte do total de artistas e pesquisadores que constituem os grupos parafolclóricos de todo o país, e, que apesar do esforço diário por aprender, ensinar e divulgar as danças populares, ainda não possuem espaços formais nem pesquisas suficientes para que suas vozes sejam ouvidas.

### **Objeto de estudo e questões de pesquisa**

#### *O Grupo Parafolclórico da UFRN*

Para entender em que consiste o trabalho de um Grupo Parafolclórico no Brasil e o modo em que desenvolve sua atividade artística, cultural e educativa, analisamos a realidade performática do Grupo Parafolclórico da UFRN no mesmo ano em que a companhia celebra os seus 25 anos de trajetória artística dentro da instituição acadêmica.

O Grupo Parafolclórico da UFRN foi criado em 1991 pela Professora Rita Luzia de Souza Santos no Departamento de Educação Física e sistematizado como projeto de extensão, com o objetivo de ressignificar os folguedos tradicionais e levá-los para o palco com uma nova abordagem cênica diferente daquela vivenciada no cotidiano das comunidades de origem (MEDEIROS, 2010).

O professor de dança da UFRN, Marcílio de Sousa Vieira (2014) no seu artigo intitulado *Panorama da dança na Universidade Federal do Rio Grande do Norte*, afirma que nas suas origens o grupo fazia releituras das danças e músicas do Nordeste do Brasil, estabelecendo um vínculo permanente entre os saberes populares e o conhecimento acadêmico. Entre as atividades realizadas pela companhia, destacava a realização de espetáculos, a pesquisa sobre as manifestações folclóricas, as apresentações em eventos escolares ou científicos e a participação em festivais de distinta envergadura.

No decorrer da sua experiência cultural, artística e educativa, a companhia elaborou mais de doze espetáculos diferentes e participou de diversos festivais estaduais acompanhado eventualmente por bandas de instrumentistas, tendo também atuado em eventos internacionais de folclore celebrados em países como Alemanha, Portugal, Espanha, China, México ou

Argentina.

Para entender as diversas facetas do universo da dança no Grupo Parafolclórico da UFRN e identificar as dificuldades e vantagens que proporciona ser parte do atual elenco da companhia, foi necessário seguir os passos da prática dessa arte no cumprimento diário das suas atividades e me submeter, ao lado dos bailarinos, à estrita disciplina psicológica e corporal que caracteriza a configuração e identidade do grupo artístico.

Com base no modelo de análise da performance proposto por Schechener (2006) busquei compreender, no decorrer da pesquisa, a sequência total de fases que compõem o processo de produção do último espetáculo do grupo, “Ensaiei meu samba o ano inteiro” a partir de um estudo etnográfico da performance que toma como fonte principal de conhecimento os depoimentos dos dançarinos que constituem o elenco como conhecedores fundamentais do processo.

#### *O espetáculo Ensaiei meu samba o ano inteiro*

O último espetáculo elaborado pela companhia, se intitula *Ensaiei meu samba o ano inteiro*, e está fundamentado no filme “Orfeu Negro” na versão cinematográfica de Marcel Camus e Jacques Viot (1959). A obra traz para a cena teatral um percurso histórico da evolução do samba no Brasil, como gênero musical destacado, a partir da encenação de mais de dez coreografias que abarcam elementos do batuque, do lundu, do samba de roda, do maxixe, do samba canção, do samba gafieira e do samba enredo, respectivamente. O trabalho realiza um estudo comparativo entre os elementos sociais, musicais e coreográficos abordados pela companhia mediante um processo de ressignificação, e as características do contexto histórico em que surgiram os distintos tipos de samba sobre os quais o grupo tem fundamentado o seu trabalho de pesquisa para a produção artística da obra.

Levando em consideração os antecedentes que precedem a realidade atual do samba no Brasil, o Grupo Parafolclórico da UFRN percorre, mediante a música e a dança, uma transição histórica do samba narrando o processo pelo qual o gênero foi levado do morro ao centro da cidade, apropriando-se estrategicamente de elementos e assuntos nacionais e relacionando-os com as problemáticas que afetavam à sociedade diretamente.

Nesse sentido, buscamos entender a forma em que a companhia traz para o cenário o percurso histórico sobre o samba a partir da releitura dos elementos musicais e coreográficos mais destacados de cada momento documentado. Para isso, procurei realizar uma análise

etnográfica sobre o espetáculo *Ensaiei meu samba o ano inteiro*, do Grupo Parafolclórico da UFRN, como objeto performático útil para atingir alguns dos elementos que constituem a estrutura mais complexa da sociedade onde o samba, como gênero musical e coreográfico, emerge e se transforma.

O estudo etnográfico do espetáculo *Ensaiei meu samba o ano inteiro*, do Grupo Parafolclórico da UFRN, partindo da análise das diferentes coreografias que compõem a obra, se ergue como um claro reflexo das transformações sociais e culturais ocorridas ao longo da sua história, inseridas em aspectos determinantes como a etnia e identidades das pessoas que frequentavam os espaços nos quais o samba era tocado, cantado e dançado.

A partir da análise do espetáculo, podemos identificar parte das transformações vividas pelo samba durante um longo processo de adaptação no qual o gênero, inicialmente criminalizado, foi se inserindo de forma progressiva nos diversos clubes e instituições urbanas mediante estratégias específicas de moderação e modernização tais como: a modificação instrumental das composições, a verificação do conteúdo das letras cantadas, a estilização dos movimentos coreografados ou a incorporação de normas de comportamento para cada ocasião.

O espetáculo se constitui como objeto de pesquisa por ter o samba como motivo principal da obra, considerado como uma das maiores expressões culturais da identidade nacional. O motivo pelo qual o samba legitimou-se como representante principal da música brasileira está atrelado a um longo processo de acordos e transformações políticas, culturais e sociais que lhe garantiram um lugar privilegiado entre as expressões culturais do país.

Nesse sentido, tratamos de entender o modo em que os bailarinos do Grupo Parafolclórico da UFRN entendem o espetáculo que ensaiaram durante quase dois anos, com o objetivo de trazer para o público um conhecimento amplo sobre o samba e as diversas variações vivenciadas por esse estilo. A partir de entrevistas semiestruturadas, observação participante e uma experiência direta com os atores, ensaios e apresentações no palco do espetáculo, procurei analisar o significado que os próprios bailarinos concediam ao grupo e à obra representada.

Levando em consideração os aspectos destacados no presente trabalho dissertativo, levantei inicialmente algumas questões que guiaram o meu trabalho etnográfico: em primeiro lugar, tratei de entender de que forma a antropologia da dança e da performance favorece ao entendimento das interações sociais e seus significados dentro dos grupos e as suas culturas. Em segundo lugar, busquei compreender o modo em que o Grupo Parafolclórico da UFRN, no contexto dos grupos parafolclóricos brasileiros, funciona e elabora a composição dos seus espetáculos. Em terceiro lugar, busquei analisar, utilizando a metodologia de estudo da

performance de Schechner, o processo de produção, apresentação e avaliação do espetáculo no Grupo Parafolclórico da UFRN, com base nos depoimentos dos integrantes da companhia. Por último, me questionei sobre a forma de compreender o processo histórico de transformação coreográfica do samba a partir do estudo das danças que compõem o espetáculo *Ensaiei meu samba o ano inteiro*.

Nesse sentido, minha pesquisa nasceu de um questionamento acerca da experiência vivida durante a produção do último espetáculo do Grupo Parafolclórico da UFRN, com o objetivo de entender a perspectiva dos bailarinos sobre o processo de produção da performance e o modo em que tal procedimento modifica o caráter das relações interpessoais do grupo, assim como a consciência física e intelectual dos indivíduos que interpretam a obra.

### **Abordagem teórico-metodológica**

Para entender o objeto de pesquisa apresentado foi estabelecido um marco teórico metodológico capaz de orientar a nossa dissertação e estabelecer as bases para um desenvolvimento pertinente do trabalho de campo. Nesse sentido, a importância de estudar o espetáculo performático como objeto antropológico, esteve fundamentado na hipótese de que, através das fases que constituem o processo de produção do evento podemos vislumbrar um grande conjunto de valores, normas, hábitos sociais dentro do contexto cênico como espaço de observação e reflexão de um todo cultural marcado por relações de sociabilidade.

Como resultado da chamada “virada pós-moderna” da ciência antropológica foi constituída formalmente a antropologia da performance mediante o desenvolvimento de uma nova abordagem teórica e metodológica do evento ritualístico caracterizada pela interdisciplinaridade. Como consequência, os estudos de performance experimentam, desde a década de 1980, uma crescente produção teórica que retrata o diverso campo de correntes e perspectivas disciplinares que tem se interessado por abordar o assunto.

Em oposição aos antigos estudos etnográficos sobre ritual, o foco analítico da antropologia da performance procurava, além de analisar os eventos pesquisados, entender as pessoas que os vivenciavam, os significados que eram atribuídos aos seus atos e os contextos nos quais emergiam as atividades. A nova teoria da performance permitia entender o caráter crítico, analítico e reflexivo que as manifestações integravam, assim como os processos de transformação característicos de toda performance, como resultado de uma reconfiguração constante no tempo e no espaço.

Na atualidade, a noção de performance emerge como categoria teórica fundamental dentro do campo das ciências sociais e humanas dada a diversidade de possibilidades de reflexão que oferece. A utilização crescente dessa noção teórica vem unida a um conjunto de mudanças no âmbito da produção científica relacionadas ao questionamento do caráter dominante de produzir conhecimento. Nesse contexto, os estudos de performance fornecem novos mecanismos metodológicos assim como formas de entender as possibilidades de representação e produção desses conhecimentos. Um conjunto de expressões, símbolos e materialidades, anteriormente domínio de outras disciplinas, que passam a se constituir como objeto de estudo nas ciências sociais e humanas a partir de uma perspectiva que entende o contexto performático como um processo de interpretação.

Ferreira (2012) analisa as implicações da referida virada pós-moderna da disciplina indicando o modo em que a antropologia reformulou seus mecanismos de escrita e pesquisa questionando a própria autoridade etnográfica. Nesse sentido, a ruptura com a estrutura clássica do fazer antropológico permitiu elaborar um novo modo de pensar e fazer etnografia que teve como principais precursores autores como George Marcus ou James Clifford (1986).

Em meados dos anos 80, um compêndio de artigos lançado por etnógrafos e críticos literários (CLIFFORD & MARCUS, 1986) trouxe novos questionamentos à etnografia enquanto prática textual. O projeto antropológico clássico – o saber sobre o *outro* – sofreu nesta década profundo escrutínio em todos os seus aspectos. Somadas às contribuições de Foucault, a suspeita pós-moderna das grandes narrativas (LYOTARD, 1979) e o pós-estruturalismo de Derrida formaram um caldo crítico que atingiu as ciências humanas como um todo (AGGER, 1991). (REBUZZI, 2015, p. 157-158).

Foi no transcurso da citada virada pós-moderna da antropologia, afirma Ferreira (2012), que se desenvolveu “a virada performativa” mediante a multiplicação de trabalhos na área de performance com uma nova perspectiva sobre esses eventos sociais, o corpo, as expressões, os movimentos, a oralidade ou as etnografias da fala, entre outras.

Para Bianciotti (2013), que analisa a noção de performance no fazer científico contemporâneo, um dos principais avanços da disciplina veio da crítica aos modelos científicos estruturais da antropologia moderna que entendiam os processos sociais como continuações ou desvios sobre os moldes normativos da sociedade. Tais processos são hoje entendidos em termos de performance, aceitando que, apesar dos eventos seguirem certas regras preestabelecidas, elas estão abertas a uma margem de transformação que faz com que cada evento seja único e diferente. Ao mesmo tempo, Bianciotti (2013) indica que, Victor Turner (1987) na sua “The anthropology of performance” destacou o modo pelo que Erving Goffman,

Richard Schechner e ele mesmo, contribuíram a desenvolver os estudos antropológicos da performance a partir do seu empenho por destacar a importância do processo e qualidades processuais da vida sociocultural dos grupos.

No seu livro *Performance: teoria e práticas interculturais*, Richard Schechner (2000) parafraseia a Vitor Turner quando afirma a importância de conhecer os fenômenos performáticos de uma sociedade como meio para compreender a complexidade de sua cultura. Para o autor as performances se compõem de movimentos espontâneos que unem ação e consciência simultaneamente e se recriam como espaços de interação onde são expostos os valores, significados e objetivos centrais de uma cultura.

Por sus performances las conoceráis. Las culturas se expresan más completamete en sus performances rituales y teatrales y gracias a ellas adquieren conciencia de sí mismas (...). Una performance es una dialéctica de “flujo”, es decir, movimiento espontáneo en el que acción y conciencia son uno, y “reflexividad”, donde los significados, valores y objetivos centrales de una cultura se ven “en acción”, mientras dan forma y explican la conducta (SCHECHNER, 2000, p.17).

Nessa perspectiva, E. Jean Langdon (1995) defende que no início do desenvolvimento dos estudos de performance o rito se configurou como objeto central para o estudo dos símbolos. O rito não era mais entendido como uma reprodução de atividades ordenadas e sim como uma performance com a capacidade de transformar o sujeito envolvido e a sociedade. O trabalho de Victor Turner (1967; 1974) entre os Ndembu da África, foi crucial nessa nova concepção do rito e seu caráter dinamizador nas sociedades. Como fator principal, o autor percebeu a importância de identificar os conflitos e crises próprias de todo grupo social e a capacidade do rito, como espaço resolutivo de negociação entre os sujeitos participantes.

São as brigas, as discussões, as doenças, os ritos de passagem, etc. que tomam formas dramáticas e os atores tentam demonstrar o que têm feito, o que estão fazendo e também tentam impor suas soluções ou ideias aos outros (Turner 1981). A interação social, vista assim, é uma contínua negociação entre atores, e esta visão de processo social é análoga à proposta do modelo dramático de Irving Goffman (1983). Os atores dos dramas sociais de Turner realizam seus papéis para os outros como plateia, tentando persuadi-los da sua posição (LANGDON, 1995, p.4)

Assim, as dicotomias e conflitos se erguiam como elementos próprios do processo ritualístico que podiam surgir independentemente do desenvolvimento cotidiano através de estados de confronto ou rejeição diante das normas preestabelecidas. Tais conflitos se constituíam então, como eventos nos quais a antiestrutura representava uma oposição ao estado comum do grupo dando lugar a novas possibilidades de mudança.

No final da trajetória acadêmica de Turner, o autor abandonou a terminologia de rito e drama social e incorporou a noção de “performance cultural” de Singer (TURNER, 1987). Nesse período, teve uma influência relevante sobre o pesquisador a teoria sobre a etnografia de fala, de Goffman (2003) e sua perspectiva dramaturgical da vida, assim como os trabalhos desenvolvidos por Richard Schechner (2001) e Turner (1987) sobre o teatro e sua relação com a antropologia.

O diálogo entre a experiência etnográfica de Turner (1982), e as teorias desenvolvidas nos Estados Unidos pelo sociólogo Goffman e o diretor de teatro Richard Schechner, permitiu estabelecer os fundamentos de uma teoria antropológica que abandonava a concepção tradicional de sistema social, concebido como um elemento fixo e coerente, e buscava sistematizar um estudo baseado na análise de eventos sociais atípicos, extravagantes e irrelevantes até então. Ditos contextos, surgiam das irregularidades do cotidiano como expressões espontâneas da interação entre indivíduos e grupos sociais. Como consequência, o campo da performance passou a adquirir um caráter amplo incorporando na sua pesquisa, novas realidades, gêneros artísticos, formas da cultura e interações micro da vida cotidiana como campo de experimentação e aperfeiçoamento na prática etnográfica.

Erving Goffman (2003) na sua obra *A apresentação do eu na vida quotidiana*, fez uso da metáfora teatral para definir o comportamento dos sujeitos em contextos de sociabilidade específicos. Assim, definiu às pessoas como atores dramaturgos que se inter-relacionam na vida quotidiana tentando transmitir de forma consciente ou inconsciente, uma impressão ilusória sobre si mesmos. Como teórico do interacionismo simbólico, o autor se concentrou no estudo de grupos sociais reduzidos como unidade mínima da interação humana analisando a influência dos significados e símbolos latentes nas relações sociais. Desse modo, destacou a perspectiva da identidade e a teatralização estabelecendo o termo de “dramaturgia” (palco, plateia, máscaras) como espelho da sociedade onde o etnógrafo deveria saber decifrar os papéis dos indivíduos e as suas maneiras de interagir.

Um personagem representado num teatro não é real, em certos aspectos, nem tem a mesma espécie de consequências reais que o personagem inteiramente inventado, executado por um trapaceiro. Mas a encenação bem sucedida de qualquer um dos dois tipos de falsas figuras, implica no uso de técnicas verdadeiras, as mesmas técnicas graças as quais as pessoas na vida diária mantêm situações sociais reais. Os indivíduos que realizam uma interação frente a frente num palco de teatro devem satisfazer a exigência fundamental das situações reais. Devem expressivamente manter uma definição da situação: mas fazem isto e circunstâncias que lhes facilitam criar uma terminologia adequada às tarefas de interação das quais todos nós compartilhamos (GOFFMAN, 1985, p.233).

Para o autor, toda interação social constituía uma *performace* criada para uma audiência diversa (escola, família, trabalho ou amigos) onde os indivíduos se comportavam de acordo com as expectativas dos seus espectadores. A construção da identidade particular se daria a partir de “paredes de aparência” onde a ação e a expressão seriam claramente interpretadas e onde quem não soubesse atuar seria afastado por representar uma ameaça para o elenco.

Como antropólogo e diretor de teatro, Richard Schechner (2006) fundou os Estudos de Performance a partir de uma conexão teórica e metodológica entre a antropologia e a prática da “performance” incluindo rituais, drama, teatro ambiental, demonstrações políticas, dança, música, etc. Assim, o autor ampliou o conceito de evento performático dentro de um grupo social entendido não só como um objeto de estudo, mas como uma prática artística intelectual ativa. Para o antropólogo e teatrólogo as performances requerem de um esforço prévio de preparação para depois ser expostas. No seu processo de desenvolvimento os atores se identificam se conhecem e transformam:

Performances afirmam identidades, curvam o tempo, remodelam e adornam corpos, contam histórias. Performances artísticas, rituais ou cotidianas - são todas feitas de comportamentos duplamente exercidos, comportamentos restaurados, ações performadas que as pessoas treinam para desempenhar, que têm que repetir e ensaiar. Está claro que fazer arte exige treino e esforço consciente. Mas a vida cotidiana também envolve anos de treinamento e aprendizado de parcelas específicas de comportamento e requer a descoberta de como ajustar e exercer as ações de uma vida em relação às circunstâncias pessoais e comunitárias (SCHECHNER, 2006, p.27).

Partindo dessa ideia, para o autor, os acadêmicos erram quando se concentram na análise detalhada da performance final de um grupo social sem entender a sequência completa de fases que caracterizam a produção total da obra performática. Assim, a “sequência de performance” é entendida como um sistema completo que abrange um conjunto de partes sucessivas que devem ser estudadas individualmente e de forma aprofundada: “assim como as fases da performance pública em si fazem um sistema, toda a ‘sequência de performance’ faz um sistema maior, mais inclusivo” (SCHECHNER, 2011, p.222-223).

Essas fases sequenciais podiam variar segundo o tipo de evento performático e a realidade cultural em que for desenvolvido. Por isso, o modelo de análise incorporava o estudo de múltiplos elementos contextuais que garantiam um conhecimento mais amplo das performances. Entre eles, as transformações sociais vivenciadas pelos atores e pelos espectadores, o papel da crítica, os comentários e suas repercussões.

Como consequência, o campo da performance passou a adquirir um carácter abrangente incorporando na sua pesquisa novas realidades, gêneros artísticos, formas da cultura e interações da vida cotidiana como campo de experimentação e aperfeiçoamento na prática etnográfica. Esses autores estabeleceram os fundamentos de uma teoria antropológica que abandonava a concepção tradicional de sistema social concebido como um elemento fixo e coerente, buscando sistematizar um estudo baseado na análise de eventos sociais como processos.

A partir dessas análises, afirma Langdon (1995), a compreensão dos eventos performativos deixa de ser limitada ao “teatro, concertos, palestras, como reconhecido no mundo ocidental, mas também incluem ritos, rezas, cerimônias, festivais, casamentos” (LANGDON, 1995, p. 4). Nesse sentido, as performances se configuram como manifestações artísticas e culturais limitadas por um tempo e espaço específicos onde são construídas uma sucessão de atividades das quais participam atores e plateia.

Langdon (2006) analisa a contribuição de Bauman e Briggs na abordagem analítica da performance, os quais, partindo dos estudos de folclore, sociolinguística e antropologia tiveram um papel fundamental ao apontar a idoneidade de ampliar o campo de significados para o conceito de performance entendida como evento comunicativo. A autora indica, que essa nova perspectiva da performance não diferia dos estudos clássicos em relação ao tipo de evento analisado, mas sim alterava o direcionamento do olhar científico.

Enquanto as análises mais clássicas do rito resultaram principalmente em interpretações do conteúdo semântico dos símbolos, as de performance chamam atenção para o temporário, o emergente, a poética, a negociação de expectativas e a sensação de estranhamento do cotidiano (Schieffelin, 1985). “Causar estranhamento”, suscitando um olhar não-cotidiano, e produzir momentos onde a experiência está em relevo, também são características dos atos performáticos segundo a abordagem de Bauman (1977) e Briggs (1990) (LANGDON, 2006, p.168).

Bauman e Briggs (2008) defendem que, como etnógrafos da performance, devemos trabalhar na “desconstrução de concepções ocidentais dominantes” acerca da vida social como aspecto crucial de um empreendimento mais complexo. Nesse sentido, devemos buscar formas distintas de analisar a performance, abandonar a perspectiva linear focalizada no objeto performático e entender a relação dialógica entre a performance e o seu contexto sociocultural, político e econômico.

Buscamos oferecer um enquadre que desloque noções reificadas e centradas no objeto, acerca da performatividade, do texto e do contexto – noções que

pressupõem que cada performance esteja contida em uma única e limitada interação social. Atendendo à demanda por uma maior atenção à dialética entre a performance e seu contexto sociocultural, político e econômico mais amplo, enfatizamos o modo como a padronização poética extrai discursos de certos eventos de fala em particular, e explora sua relação com uma diversidade de contextos sociais (BAUMAN, 2008, p.190)

Assim, a noção de performance passa a ser entendida como um “*modo de ação comunicativa* variável” (Bauman, 2008), ligada a outras formas de uso da linguagem que demonstram sua eficácia comunicativa na produção e reprodução da vida social. Para o autor, as performances são desenvolvidas dentro e através de contextos e eventos de fala enquanto que, elas são citadas, avaliadas ou reproduzidas pelos participantes, o público ou pesquisadores.

A compreensão da performance como ato discursivo em Bauman (2008) se relaciona com a teoria do discurso de Foucault (1970) quando afirma que em toda sociedade a produção do discurso é controlada, selecionada e redistribuída por certos procedimentos que tratam de atrelar os poderes e perigos dominando o acontecimento. Assim, se avaliamos a performance como ato discursivo, entendemos que todo evento performático é definido pelo contexto cultural e institucional no qual emerge, assim como pelos participantes e espectadores que conferem um conjunto de significados diversos ao evento.

Nesse sentido, consideramos oportuno o pensamento de Eric Wolf (2003) para entender o caráter político que determina as realidades performáticas e os sujeitos que as configuram. Para o autor, “o poder está implicado na sustentação de uma versão de significado como verdadeira, fecundada ou bela contra outras possibilidades que possam ameaçar a verdade, a fecundidade ou a beleza” (WOLF, 2003, p. 337).

O autor defende a importância de entender o evento social como um processo caracterizado pelo “fluxo da ação” a partir da elaboração de perguntas como: o que está acontecendo, por que está acontecendo, quem está envolvido, com quem, quando e com que frequência é realizado? A essas questões o autor acrescenta uma pergunta de suma importância: para que e para quem isso está acontecendo e por que não, contra quem?

No estudo específico das noções de ritual e performance, Mariza Peirano (2006) propõe como mecanismo para dominar o entendimento de tais eventos, uma versão atualizada da metodologia maussiana fundamentada nas perguntas clássicas da magia: “quem faz (magia)? Como faz? O que pensa que faz? Qual sua eficácia? ”.

Para a pesquisadora, continuar tal esquema permite “recuperar a perspectiva de que ideias não são apenas pensadas; são as ações que suscitam a prova experimental das crenças e da cosmologia” (PEIRANO, 2006, p.4). Desse modo, os rituais entendidos não só como

sequência de atividades senão como atos discursivos da sociedade revelam sentidos e perspectivas do mundo por parte de determinados grupos que constituem o verdadeiro foco de interesse para as nossas pesquisas sobre performance.

Com o objetivo de otimizar os estudos sobre performance na conjuntura do mundo contemporâneo, Mariza Peirano (2000) propõe a pertinência de desenvolver a pesquisa etnográfica a partir da análise de dois núcleos fundamentais: por um lado, a análise performática dos eventos como espaços de interação entre os sujeitos, e, por outro, a indagação nas narrativas e falas dos interlocutores através da entrevista:

É nesse contexto que proponho a comparação entre o uso de eventos, de um lado, e de narrativas (stories), de outro, arriscando introduzir uma nova dicotomia e aumentar ainda mais a lista das muitas já existentes na disciplina. Mas é impossível não reconhecer esses dois tipos ideais na antropologia contemporânea que, na verdade, correspondem a diferentes construções do objeto (...) a análise de eventos é apropriada para resumir, expandir, suportar e encorajar o conhecimento que continua a se pretender universalista, mas multicentrado nas suas manifestações (PEIRANO, 2000, p.23).

Seguindo a proposta metodológica da autora, procuramos analisar de um lado, o último espetáculo do Grupo Parafolclórico da UFRN denominado *Ensaiei meu samba o ano inteiro*, a partir da análise etnográfica das fases que compõem a produção da obra, e, de outro lado, buscamos entender a visão que os intérpretes da companhia têm sobre o próprio processo performático como elemento de transformação.

Em relação ao estudo do espetáculo, nos referenciamos no modelo proposto pelo antropólogo e teatrólogo Richard Schechner (2006), que, a partir da análise das fases do “rito de passagem” de Van Gennep (1978) (separação, transição e reintegração), desenvolveu uma técnica específica para analisar de maneira completa o conjunto de partes que ocorrem no transcurso de uma performance. A partir da experiência teatral, o autor dividiu a sequência total da performance em sete etapas que todo etnógrafo deveria analisar: “treinamento”, workshops (oficinas), “ensaios”, “aquecimentos”, performance propriamente dita, “esfriamento” e “desdobramento”.

Nessa perspectiva, o trabalho de campo etnográfico fundamentado na observação participante surge como método preciso para entender o grupo social, suas performances e com elas, sua cultura. Dita observação incorpora o olhar do pesquisado para que ao final seja esse o ponto de vista que determine, a forma em que é transmitida a realidade que estudamos. A observação participante surge como instrumento no qual “afinal pesquisadores e pesquisados

são sujeitos de um mesmo trabalho comum, ainda que com situações e tarefas diferentes” (BRANDÃO, 1999, p.11).

Alba Zaluar (2009) dialoga sobre a necessidade de levar a cabo um trabalho etnográfico fundamentado na observação participante que conceda lugar a formas de conhecimento subjetivo dentro da relação íntima entre pesquisador e pesquisado.

O trabalho de campo etnográfico, baseado na observação participante segundo esta abordagem, é o modo de conhecer a “sociedade” ou a “cultura” estudada que culmina na sua reconstituição desde o ponto de vista do nativo. Isto é importante para que os aspectos subjetivos, do psiquismo ou do “espírito nativo” sejam incorporados às regularidades objetivas da estrutura social (ZALUAR, 2009 p.563).

No desenvolvimento do trabalho etnográfico sobre o Grupo Parafolclórico da UFRN, a técnica apropriada para registrar as informações durante a observação participante, esteve constituída pelas notas de campo. O uso do caderno ou diário de campo me permitiu capturar, compilar, selecionar e revisar com rigor as informações mais relevantes para o estudo.

Assim mesmo, realizei registro audiovisual das fases que constituíram o processo de produção da performance com o objetivo de conectar essas imagens de maneira consensual com a escrita ao longo do trabalho. Nesse sentido, a câmara se constituiu como uma ferramenta indispensável capaz de capturar a intensidade das cores e velocidades que caracterizam o cotidiano do grupo no processo de produção da performance.

Seguindo com a proposta metodológica de Peirano (2000), para realizar uma etnografia adequada dentro do campo da performance, estudamos a importância de promover e esmiuçar as narrativas através das falas dos sujeitos como elementos ativos do processo de pesquisa. Nessa direção, a entrevista individual e o emprego de grupos focais se constituiu como suporte metodológico pertinente para compreender o mundo do “outro” assim como os processos de transformação experimentados.

Gilberto Velho (1977) destaca a teoria de Becker quando propõe a relevância de começar os estudos sociológicos da arte localizando as pessoas que constituem os grupos que produzem obras específicas, e, não ao contrário, como era usualmente feito, abordando em primeiro lugar a análise da obra para depois descobrir quem são os indivíduos responsáveis pela sua criação.

Nesse sentido, Becker (2008) destaca a ausência de estudos sociológicos focalizados nas pessoas que participam da performance e nas suas trajetórias individuais. Para o autor, uma obra de arte desenhada por um determinado grupo, implica uma interação entre os participantes distinguida por características únicas que confluem no que ele denomina “uma ação coletiva”. A

obra de um determinado grupo social é resultado da participação e vontade de um número elevado de pessoas que a partir do cumprimento de uma sucessão de etapas, alcançam a realização final de uma obra de arte.

Nesse sentido, a organização social e os produtos artísticos que eles geram não são apenas conceitos, mas também descobertas empíricas, motivo pelo qual para entender qualquer ação coletiva é preciso conhecer com exatidão “quem são as pessoas que se unem para produzir que tipo de evento” (BECKER, 2008, p.51).

Para tal propósito, o autor recomenda elaborar uma análise geral das atividades que constituem todo processo de produção de uma obra, desde a concepção da ideia inicial até a repercussão final da mesma. Essa distribuição de tarefas é resultado de um processo de discussão prévio no qual as responsabilidades são definidas e atribuídas aos membros do coletivo.

Com o objetivo de entender as diferentes etapas performáticas e particularmente, os ensaios e treinos da companhia como espaço privilegiados de sociabilidade e análise, a obra de Wacquant (2002), se constituiu como uma referência crucial para a minha pesquisa etnográfica enquanto que, a partir do cotidiano dos treinos de um grupo de boxe, o autor desenvolve uma antropologia “não somente do corpo, no sentido de objeto (o inglês fala of the body), mas também a partir do próprio corpo como instrumento de investigação e vetor de conhecimento (from the body)” (WACQUANT, 2002, p.12).

Como pesquisadora em um grupo de dança, compartilhei o entorno intersubjetivo com os bailarinos e interlocutores da pesquisa, aceitando a responsabilidade de deduzir que, tal como afirma Le Breton (2010), o “modo semântico de atenção” significa não só prestar atenção em campo ao nosso corpo e com o nosso corpo, mas dar uma atenção diferenciada para os corpos dos outros e suas diversas formas de posição e movimento. Nesse sentido, os modos em que damos atenção “a” e “com” os nossos corpos, não são escolhas de caráter arbitrário ou biológico, tal seleção é determinada pela realidade cultural na qual os nossos corpos se inserem.

O corpo, entendido como uma estrutura simbólica redefinida constantemente pelas diversas forças culturais que o delineiam, é percebido segundo o autor, em sociedades tradicionais e comunitárias, como um elemento de imersão no coletivo que liga a energia do grupo, enquanto que em sociedades individualistas, o corpo é uma unidade que determina os limites e diferenças entre as pessoas, quer dizer, “onde começa e acaba a presença do indivíduo” (LE BRETON, 2009, p. 30).

Com a finalidade de potencializar a participação do corpo no processo de pesquisa, meu

objetivo em campo consistiu em desenvolver uma experiência ampliada que me permitisse entender o complexo coreográfico das danças que estavam sendo praticadas dentro do grupo. Assim, se, por um lado, se fez fundamental realizar uma escuta aprofundada sobre os modos de realização e sentidos de ser dessas danças, atribuídos pelos dançarinos do Grupo Parafolclórico da UFRN, de outro lado, se fez evidente a necessidade de apreender o repertório completo de movimentos, me convertendo gradualmente, em pesquisadora-dançarina a partir da mobilização cinética e reflexiva de maneira simultânea.

A performance, e em particular a dança, pode ser descrita através da palavra de uma maneira correta que nos aproxime fielmente aos movimentos, gestos e detalhes expressados com o corpo, no entanto, a dança por ser “a mais efêmera das artes”<sup>4</sup>, onde os corpos se mexem a velocidades inimagináveis como principais vetores de transmissão de emoções, precisa de uma abordagem audiovisual que faça chegar ao espectador de maneira integral o conjunto de elementos que compõem a expressão artística. Nesse sentido, a câmara fotográfica, nos ensaios e apresentações do grupo, se constituiu como ferramenta indispensável capaz de capturar o deslocamento rápido e constante dos corpos e o desenho que estes construíam no espaço através do movimento.

Partindo dessa perspectiva, realizei alguns registros audiovisuais das fases do processo de produção do espetáculo e tratei de conectar as imagens de maneira consensual com a escrita detalhada ao longo do trabalho com o objetivo de proporcionar ao leitor uma ideia completa dos elementos contextuais que caracterizaram cada parte da pesquisa. Da mesma forma, usei as imagens e arquivos audiovisuais registrados e fornecidos pelos próprios membros da companhia, assim como as fotografias realizadas por profissionais que acompanharam pontualmente o trabalho do grupo, e que disponibilizaram o material registrado para a divulgação do elenco e seu último espetáculo.

Nesse contexto, Becker (2007) insiste na pertinência de selecionar com cuidado, e não ritualisticamente, os dados que vamos procurar registrar e incluir em nossa pesquisa. Devemos tratar, segundo o autor, de usar com sistematicidade o que reunimos para assim, evitar as “armadilhas” que as categorias tradicionais propiciam. Por isso, ao longo do trabalho etnográfico fundamentado na observação participante, entrevistas, registro audiovisual e pesquisa de arquivo, aprendi a questionar e contrastar o que as distintas fontes de informação me forneciam. Se por um lado foi preciso avaliar e refletir com certa distância as informações

---

<sup>4</sup> NUNES, Ana Paula. Cinema e dança – Uma constante negociação entre duas linguagens. Universidade Federal Fluminense – UFF AP NUNES, GTH da Mídia Audiovisual - VI Congresso Nacional de História, 2008 - ufrgs.br

recolhidas durante o trabalho de campo, também assumi o princípio de que são os nossos informantes e suas fontes de documentação, as contribuições mais valiosas com as que o etnógrafo conta, pois esses os maiores conhecedores da realidade em que agem e se desenvolvem.

### **Estrutura do trabalho**

Em síntese, o trabalho aqui apresentado está estruturalmente organizado em cinco partes com suas subseqüentes divisões, sendo a primeira essa introdução que apresenta e explicita a problemática que será discutida posteriormente, seguida por três capítulos e uma reflexão final sobre a temática.

No capítulo primeiro, fazemos uma análise geral sobre a história da antropologia da dança como disciplina potencialmente útil pelo seu caráter interdisciplinar e a sua versatilidade. Estudamos as principais teorias e autores que, de maneira direta ou indireta, colocaram a dança no centro das suas pesquisas como reflexo de processos mais complexos da organização social e cultural dos grupos. Nesse sentido, analisamos brevemente a história da dança e, mais especificamente, dos sistemas de anotação e registro que desde o paleolítico, aparecem como forma de fixar o movimento dos humanos com o objetivo de comunicar, reproduzir ou aprimorar as possibilidades expressivas do corpo. Com o objetivo de aproximar o objeto da presente pesquisa, analisamos o modo em que a dança popular no Brasil foi se consolidando em teatros, instituições e companhias do país a partir de todo um movimento cultural que buscava estilizar e aprimorar as manifestações tradicionais para transportá-las ao universo do espetáculo. Concluimos o primeiro capítulo com o estudo historiográfico da introdução e consolidação da dança na Universidade Federal do Rio Grande do Norte como resultado da transformação curricular da instituição que deu lugar ao surgimento de disciplinas, projetos de extensão, grupos e companhias artísticas diversas que contribuíram para a valorização e desenvolvimento do universo da dança no âmbito universitário como centro principal de conhecimento.

No capítulo segundo, buscamos entender o significado do termo *Parafolclore* a partir do estudo das origens do conceito, as causas que geraram o surgimento das primeiras companhias com essa nomenclatura e as características e singularidades que esses grupos possuem em relação aos grupos folclóricos tradicionais. Nesse sentido, analisamos o modo em que se constituíram os primeiros grupos parafolclóricos do Brasil com o propósito de

reivindicar e resgatar a prática das danças populares, mediante um processo de ressignificação e espetacularização dos elementos folclóricos.

No segundo tópico do segundo capítulo, estudamos a história, origem, características e valores que tem permitido consolidar a atividade artística do Grupo Parafolclórico da UFRN com 25 anos de trajetória dentro da instituição acadêmica. Buscamos entender, desde a perspectiva dos membros da companhia, o conjunto de princípios teóricos e metodológicos que regem o funcionamento do grupo, destacando as características estruturais e organizativas do coletivo e compreendendo o modo como as obras são criadas e reelaboradas a partir de um processo particular de pesquisa teórica e corporal sobre as danças praticadas.

Na última parte do segundo capítulo da pesquisa, abordamos o processo que caracteriza a produção dos espetáculos dentro da companhia, a partir da experiência como pesquisadora e dançarina, durante os dois últimos anos em que foi concebido, apresentado e avaliado o espetáculo *Ensaie meu samba o ano inteiro*. Com esse objetivo, analisamos a trajetória completa da produção artística da obra, a partir do estudo das distintas fases que precederam e sucederam a estreia do espetáculo, como instrumento metodológico capaz de mostrar a realidade performática no seu sentido mais complexo.

No capítulo terceiro, realizamos uma breve análise sobre a história do samba e os fatores que o fizeram se constituir como gênero musical e coreográfico principal do nacionalismo brasileiro. Nesse sentido, o espetáculo *Ensaie meu samba o ano inteiro*, se ergue como espelho de uma complexa transformação histórica que levou o gênero do samba, amplamente estigmatizado pelo seu caráter negro e ritualístico, a uma valorização progressiva nas diferentes esferas da sociedade, o que lhe garantiu um lugar privilegiado no nacionalismo cultural brasileiro.

Nesse sentido, exploramos os depoimentos dos principais interlocutores da pesquisa (Judson, Lúcia, Priscila, Isabel e Beatriz)<sup>5</sup> sobre o modo em que percebem o argumento da obra e a forma em que o espetáculo foi criado a partir de um longo processo de pesquisa, ensaio e identificação das diversas coreografias e músicas que a compõem. Por fim, elaboramos uma análise coreográfica e musical das principais cenas do espetáculo partindo da sequência histórica de fatos que marcaram a evolução dos diferentes subgêneros do samba no país. Desse modo, vislumbramos o modo em que as músicas e as danças estiveram influenciadas pelos diversos processos políticos, econômicos e sociais que se misturaram no desenvolvimento do meio urbano desde as primeiras décadas do século XX no Brasil.

---

<sup>5</sup> Todos os interlocutores autorizaram e preferiram a utilização dos nomes verdadeiros durante o trabalho.

**1. A DANÇA COMO OBJETO DE ESTUDO ANTROPOLÓGICO:  
TECENDO ALGUNS CONCEITOS**



*Figura 1*

## **1. DANÇA COMO OBJETO DE ESTUDO ANTROPOLÓGICO: TECENDO ALGUNS CONCEITOS**

Eles dançam a sua alegria e o seu sofrimento; eles dançam o amor e a raiva; eles dançam para chamar a prosperidade e para afastar a calamidade; eles dançam religiosamente e para passar o tempo (G. Gorer, em 1935, sobre a África Ocidental).

### **1.1 História da dança e os sistemas de anotação do movimento**

A dança é uma manifestação presente de forma diversa em todas as sociedades e, nesse sentido, se ergue como motivo de interesse evidente para a disciplina antropológica. Contudo, o estudo sistemático da dança demorou a se constituir na literatura antropológica, aparecendo sempre como um aspecto secundário vinculado a outros temas mais amplos como o ritual, a religião ou o folclore.

Apesar da antropologia da dança parecer uma área de estudos relativamente recente por não ter assumido um lugar notável nos programas de Ciências Sociais ou não ter tido uma presença sólida em eventos científicos da área, a dança tem se configurado como um assunto frequente e primordial na análise de distintas realidades culturais pela sua versatilidade.

A dança, como objeto de estudo antropológico, responde às necessidades de diversas disciplinas assumindo assim um carácter aberto e flexível que lhe permite estar em constante contato com outras áreas teóricas e metodológicas. É por isso que, nos últimos dez anos, a dança tem surgido como objeto relevante do pensamento antropológico a partir do diálogo constante com outras disciplinas que a abordam desde perspectivas diversas. No sentido em que, na atualidade, a antropologia como ciência mais geral também reconhece a necessidade de um fluxo constante entre saberes que facilite a construção de um conhecimento amplo e interdisciplinar sobre os novos objetos e sujeitos de pesquisa, entender o modo em que a dança se relaciona com as outras áreas para desenvolver uma epistemologia própria nos permite refletir sobre as distintas possibilidades com as que conta o método etnográfico e a teoria antropológica para o seu enriquecimento disciplinar.

Ao longo da última década, a dança como unidade de reflexão acadêmica tem encontrado respaldo em encontros científicos nas áreas de literatura, história, ciências sociais, educação física, etnomusicologia, teatro, dança, performance e artes, no Brasil e em outros países. Por isso mesmo, compreender como a abordagem antropológica da dança se dá ao longo do tempo significa também refletir sobre os caminhos da prática etnográfica e sobre o desenvolvimento

da teoria antropológica (GONÇALVES; OSORIO, 2012, p.13).

Nesse contexto, os estudos antropológicos da dança assumem caminhos diversos a partir do entendimento das relações culturais que se constituem dentro dos espaços de dança ou performance. Do mesmo modo, analisa a correlação entre os estados emocionais e corporais e procura entender o caráter coletivo da manifestação nos seus múltiplos sentidos. Dessa forma, a antropologia da dança, amplia a reflexão para aquelas pesquisas que identificam a expressão como um meio fundamental para o entendimento de certas teias de relações e significados construídos em espaços diversos de sociabilidade. Na mesma perspectiva, cabe aos estudos antropológicos da dança entender o modo em que a expressão em questão amplia os sentimentos de identidade e pertencimento em determinados grupos sociais e se constitui como meio de intervenção ou conciliação social, cultural e política.

Antes de indagar as principais teorias e metodologias que permitiram que antropologia da dança se configurasse como disciplina independente vamos analisar algumas das definições da dança como uma das artes cênicas mais antigas junto com a música e o teatro.

Alguns conceitos, como o de dança, não podem ser literalmente traduzidos das línguas e categorias ocidentais aos sistemas e conceitos de movimento que outras culturas realizam. Em primeiro lugar, devem ser considerados os conjuntos de valores culturais de cada grupo para aplicá-los dentro de um nível específico de interação em uma sociedade particular. Nesse sentido, defende Kaeppler (2003), para compreender o modo em que tais categorias são compreendidas e materializadas devemos entender de forma abrangente o modo de vida do grupo que dança assim como as atividades e relações de sociabilidade que se produzem no interior do coletivo:

El concepto cultural que nosotros denominamos como “danza” está muy lejos de ser un concepto universal. Los sistemas de movimiento estructurado sólo pueden comunicar algo a quienes cuenten con la “competencia comunicativa” de esta forma social específica de una sociedad o grupo. La danza puede considerarse como un “artefacto cultural” —una estructura cognitiva— que existe dentro de una relación dialéctica con el orden social. Las diferentes relaciones entre la danza y el orden social constantemente se están modelando, modificando y rediseñando mutuamente con el paso del tiempo. La danza cuenta con dimensiones dinámicas que ayudan a impulsar a la sociedad a lo largo de los caminos del cambio (KAEPLER, 2003, p. 95).

Partindo da ideia de que a dança não pode ser definida como uma noção absoluta que abarque os múltiplos sentidos que assume em cada contexto onde é desenvolvida, ela pode ser entendida como produto do pensamento e a ação cultural de um determinado grupo em um

espaço e tempo concreto, cujo conceito e forma se transforma como resultado das mudanças estruturais mais amplas.

Nessa perspectiva, Dallal (1976) entende a dança como produto dos princípios que regem o total de práticas e funções de um grupo determinado, um conjunto de atividades que existem de maneira prévia ou paralela ao próprio fato de dançar. São essas condições as que estabelecem as possibilidades e limites do movimento assim como as formas estruturais que configuram a dança no seu sentido mais abrangente.

La danza es un fenómeno “alcanzado”, dueño de fases y etapas sobrepuestas. Inherentes a ella se señalan acontecimientos “poseedores” de historia, localizables. Como sucede en el ámbito de otras expresiones artísticas, sociales, culturales, la danza, desde esta perspectiva, es un corpus armónico que se desarrolla a partir de un sentido esencial que le da vida, que la obliga a ser dentro de los parámetros que establecen otras actividades y prácticas anteriores y/o simultáneas a ella. Esta circunstancia “organiza” tanto los movimientos corporales como los diseños que los grupos realizan durante la actividad (DALLAL, 1976, p. 142).

A dança, e tudo o que é gerado no interior da sua prática, não pode ser analisada de forma isolada sem considerar o conjunto de fatores sociais que a delimitam, enquanto que essa expressão se constitui como produto artístico, mas também como fenômeno social simultaneamente. Nesse sentido, resulta fundamental refletir sobre a relação que uma determinada obra artística tem com as possibilidades físicas, sociais e estruturais que garante a concepção concreta da manifestação por parte de um grupo. Dessa forma, cada obra analisada deve ser entendida dentro do seu contexto histórico a partir da compreensão do vínculo entre os diferentes aspectos econômicos, sociais, políticos e culturais como recurso crucial para compreender o caráter mais global da dança.

La danza y todo lo que ocurre dentro de ella no puede estudiarse separadamente de otras esferas de lo social. Raymond Williams ha remarcado la necesidad de considerar rigurosamente las conexiones de una obra o producto artístico o intelectual, con sus condiciones materiales de producción, debido a que aquellas son simultáneamente formas artísticas y ubicaciones sociales, con toda la evidencia propiamente cultural de identificación y presentación, postura local y organización, intención e interrelación con otros, que se mueven tan notoriamente en una dirección (...). Esto implica especificar las propiedades características del producto y las condiciones singulares de su emergencia, e intentar comprenderlas en su vinculación, es decir, supone historizar las obras y sus contextos (MORA, 2010 p. 181).

Nessa linha, Bensa (1998) questiona a empiria de algumas pesquisas antropológicas caracterizadas por uma sistemática extração de dados sobre o contexto em que se enquadram

as práticas sociais estudadas. O contexto, afirma o pesquisador, “é imanente às práticas, faz parte delas. É, portanto, impossível pensá-lo em termos de estrutura estática” (BENSA, 1998, p. 46). Nesse sentido, as danças podem estar determinadas não só por contextos diversos, senão também por cenários contraditórios que se cristalizam no comportamento e ações dos sujeitos.

Dessa forma, a função que é atribuída à dança num determinado grupo social também está sujeita a um conjunto de condições históricas que garantem que uma obra seja considerada como expressão artística pelo grupo social em que surge e se transforma. Segundo Perez (2008), resulta evidente que a dança, antes de ser considerada como arte, foi desenvolvida como atividade social com ocupações e missões diversas, admitindo que para ela adquirir essa posição cultural, a sociedade na qual se reproduz precisa dispor de um conjunto de condições mínimas.

No es claro que la tragedia griega original, las pinturas de las cavernas o los himnos órficos o gregorianos hayan sido considerados “artísticos” por sus creadores. La tendencia a atribuirle a los seres humanos una vocación artística innata, poco menos que genética, no obedece sino a la manía naturalista de extender de manera anti histórica las características usos y costumbres de los seres humanos actuales a los de cualquier otra cultura o época. Cuando uno nota que el modelo de esos “seres humanos en general” que se extiende no es sino el de la cultura europea, ese naturalismo huele además simplemente a imperialismo cultural (PEREZ, 2008, p.28).

Nesse sentido, resulta relevante a afirmação de Perez (2008), ao defender que são escassas as culturas que têm dançado com objetivos claramente artísticos e aquelas que o fizeram, foi segundo o autor, devido ao cumprimento de um conjunto de condições muito concretas e excepcionais. É responsabilidade do olhar etnocentrista do espectador ou pesquisador, atribuir esse significado artístico às danças observadas em outras culturas e contextos.

Dita hipótese é sustentada sobre o suposto de que a autonomia da arte, e, particularmente da dança, precisa da permanência de excedentes no âmbito material e cultural de um determinado grupo social. Resulta complicado, assegura Soto (2008), falar de arte em sociedades onde a população dedica todo o seu tempo de existência à procura e produção de alimentos como meio de subsistência. Isso não quer dizer que nessas sociedades os indivíduos não dancem, toquem ou criem diferentes objetos artesanais, significa que o sentido fundamental dessas atividades não é o de produzir arte, apesar de que espontaneamente tenha sido atribuído desde outros contextos, um caráter sensível, estético e formal a tais manifestações.

Nessa perspectiva, resulta necessário analisar cada ação humana em relação ao sentido que historicamente teve para os seus indivíduos com o objetivo de não cair na atribuição

infundada de significados próprios sobre as práticas culturais alheias. A maioria dos estudiosos da história da dança concordam em que somente nas sociedades agrícolas com um alto grau de estratificação, em que as religiões e as unidades políticas tinham alcançado um considerável nível de desenvolvimento, a dança conseguiu adquirir a categoria de prática artística.

Nesse sentido, Perez (2008), cita algumas das poucas sociedades nas quais a dança foi apreciada como arte: “el Imperio Romano desde la época helenística, el Islam desde el siglo X, en los reinos chinos e hindúes probablemente después del auge y la retirada del budismo y, por último, en la transición de la cristiandad europea a la sociedad industrial, entre los siglos XIII y XVII” (PEREZ, 2008, p.28).

Levando em consideração esses princípios antropológicos, nos perguntamos acerca dos fatores que têm motivado os seres humanos a dançar antes de que o movimento harmonizado fosse considerado como arte. Nesse sentido, vimos que alguns autores rejeitam a ideia romântica de uma força natural que justifique o impulso inato de dançar assim como alguma motivação ritualística ancestral da qual resulte espontaneamente o baile. O mais provável, como defende Perez (2008), é que na pré-história as sociedades nômades utilizaram a dança como meio de preparação e disciplinamento do corpo com o objetivo de habituar o físico humano aos ritmos das atividades que organizavam e protegiam a vida social e cultural dos agrupamentos.

Lo que creo es que las sociedades pre-agrícolas y agrícolas usaron la danza como forma de apresto y disciplinamiento corporal, para integrar a los seres humanos a los ritmos requeridos por el trabajo productivo, y a las actividades anexas que lo protegían y lo apoyaban, como la religión o la guerra. La danza sirvió como medio educativo y congregador, sirvió para formar y reforzar lazos sociales, para invocar el favor de los dioses o, al revés, para mantener las disciplinas laborales que requiere la esclavitud y la servidumbre invocando ante ellas la autoridad de los dioses, cuyos deseos suelen ser curiosamente similares a los de las clases dominantes (PEREZ, 2008, p. 30).

Resulta arriscado tratar de definir quando, como e por que o homem dançou pela primeira vez na história da humanidade. Alguns teóricos têm identificado nas imagens gravadas nas cavernas de Lascaux (França) ou na Caverna de Cogul (Espanha), uma prova clara do que são consideradas as mais antigas figuras da dança datadas no Paleolítico e o Mesolítico (cerca de 8300 A.C) (Portinari, 1989).

No entanto, depois de décadas de discussões, pesquisadores como Bourcier (2001) coincidem em reconhecer a dificuldade para deduzir informações empíricas sobre a arte dos movimentos rítmicos do corpo durante a pré-história com base nos desenhos das cavernas, por

ser um período consideravelmente estendido, constituído por longos episódios e culturas diferentes cujos documentos históricos se mostram ambíguos e estão dispersos pelo mundo.

Sem embargo, segundo o mesmo autor, as grutas onde aparecem evidências datadas da época paleolítica, se mostram como santuários de sepultura ritual devido a que têm sido encontrados crânios de animais salpicados com tintura ocre. Tal descobrimento leva os pesquisadores a acreditar que os seres humanos da pré-história, predadores que viviam da caça, da pesca e da colheita, veneravam os animais capturados a partir de algum tipo de rito. Por isso, afirma Bourcier (2001, p.4) que “não se deve excluir a priori a ideia de uma dança religiosa que nenhum documento atesta expressamente”.

A partir do período neolítico, a condição do ser humano se transforma de maneira drástica: os grupos se transformam de predadores a produtores, descobrem a prática da agricultura e a criação de animais. Progressivamente, o ser humano consegue acumular reservas de alimentos e, como consequência, se estabelece por períodos mais longos em terrenos férteis. Como resultado desse complicado e longo processo de transformação, defende Bourcier (2001), a população experimenta um crescimento considerável e começa a se organizar em coletivos mais complexos do que as famílias, com o objetivo de guardar, sustentar e dividir os alimentos e utensílios acumulados. Tais agrupamentos, segundo o autor, adquirem pela interação e a convivência uma série de características comuns determinadas pelo entorno que proporcionam certa identidade a cada grupo em função da disponibilidade, uso e veneração dos recursos naturais mais próximos. A iniciação do culto religioso como atividade social poderia ter sua origem mística nesse momento da humanidade no qual a dança constituiria um dos elementos característicos do rito.

Temos duas consequências: a população vai aumentar, e por possuírem bens e serem obrigados a protegê-los, os homens vão se organizar em grupos mais poderosos do que a família. Nascem as cidades, diferentes umas das outras e até rivais, cada uma com sua personalidade própria, suas próprias divindades protetoras, com frequência um animal simbólico, um totem. Como é normal, os ritos religiosos personalizam-se em cada grupo à medida que este descobre sua identidade. Cada grupo terá, portanto, sua ou suas danças próprias (BOURCIER, 2001, p. 9).

No ensaio *Pontos de Contato revisitados* Schechner (2013)<sup>6</sup> sustenta que a cultura é “originalmente performativa”. Segundo o autor, os primeiros indivíduos homo sapiens já eram

---

<sup>6</sup> Em *Pontos de Contato revisitados*, Schechner (2013) realiza uma reavaliação das características comuns entre o pensamento antropológico e teatral que duas décadas antes tinha analisado no primeiro capítulo do seu livro *Between Theater and Anthropology* (Entre o Teatro e a Antropologia) publicado em 1985.

caçadores-coletores posto que, apesar dos agrupamentos não terem desenvolvido assentamentos fixos, tampouco vagavam de forma aleatória. Em teoria, cada grupo teria um circuito específico, determinado pela abundância de vegetação sazonal assim como pelas possibilidades de caça. A partir da análise das primeiras pinturas rupestres, Schechner (2013) defende que haveria indícios de que grutas com condições físicas, climáticas e sonoras específicas, assim como locais situados ao ar livre, fossem usados como centros cerimoniais durante períodos prolongados de tempo.

A arte rupestre traz evidências desses centros, mas talvez houvesse também locais ao ar livre, há muito tempo esquecidos. O nível cultural desses primeiros europeus modernos – pelo menos em termos de pintura e escultura – era muito alto: as obras-primas das cavernas do Sudoeste da Europa e da arte móvel da Eurásia são prova suficiente disso. Há formas extremamente antigas de arte rupestre em muitas partes do mundo, mas nada comparável a Lascaux, Altamira, Chauvet, entre outros, em termos de idade e sofisticação artística, foi encontrado alhures até hoje (SCHECHNER, 2013, p. 35).

Nesse sentido, o autor admite que essa arte não era feita com o objetivo de ser admirada, consumida ou colecionada por um público espectador e nem possuía um carácter estético determinado por padrões de beleza. A arte rupestre fazia parte de práticas rituais, celebradas em locais de difícil acesso que tinha como finalidade manifestar estados diversos de consciência ou comunicar pensamentos entre os sujeitos do mesmo bando. Além de reconhecer que efetivamente as grutas e cavernas se constituíam como espaços ritualísticos para a performance onde eram reproduzidas situações vividas ou imagens atreladas ao imaginário dos indivíduos, Schchner (2013) teoriza sobre o modo em que os conceitos e normas que regiam a performance eram ensinados e aprendidos pelos membros de um mesmo agrupamento.

Parte do grande salto cultural proporcionado pelo paleolítico foi a integração entre a narração, a dança e o canto. Este performativo era incorporado em uma forma persistente (ou tradicional) que era mantida quando se passava de um evento para outro: o estilo, se não a substância, das narrações, coreografias, melodias e ritmos era conhecido por todos, tanto criadores quanto ouvintes-espectadores (se é que havia espectadores tal como os conhecemos). As performances eram ensinadas por um grupo ou por um mestre xamã-artista para o outro. Como denota a palavra tradição, o conhecimento performático era transmitido por meio da troca cultural (SCHCHNER, 2013, p. 44).

Dessa forma, os retratos de figuras de dança aparecem impressas nas paredes das dinastias egípcias e nas vasilhas da Grécia Antiga com imagens de pessoas dançando em formas circulares. No entanto, apesar de dispor de numerosos textos e imagens sobre a celebração de danças na antiga Grécia, resulta inacessível tratar de reconstruir integralmente o que teria

constituído uma coreografia na época.

Com o Renascimento, a dança passou a ser dirigida nas cortes por mestres ao serviço da aristocracia que incluíram uma série de normas com o objetivo de adequar os movimentos ao gosto reinante. A quantidade e qualidade de festas e bailes celebrados nos palácios se configuraram como fonte de valor e ostentação que refletia a riqueza e conforto das cortes.

Nesse período, um mestre italiano, Domênico de Piacenza, escreveu o primeiro tratado de dança de que se tem notícia: *De Arte Saltandi et Choreas Ducendi* (Sobre a arte de Dançar e Dirigir Coros) que segundo Portinari (1989) foi escrito provavelmente com o objetivo de preparar as coreografias dos nobres que participariam na festa de casamento de uma figura pertencente à aristocracia da época. Além de servir como guia para outros mestres da dança, a importância do tratado consiste na sistematização dos movimentos do corpo a partir da divisão da dança em doze movimentos gerais sendo nove naturais e três acidentais:

Os primeiros referem-se a uma marcação singela, apenas cadenciando aquilo que o corpo normalmente faz. Domenico os denominou: *sempio* (simples), *doppio* (duplo), *ripresa* (retomada), *continenza* (parada), *reverenza* (reverencia), *mezzavolta* (meia-volta), *volta tonda* (volta completa), movimento (elevação) e salto (salto). Os acidentais referem-se ao que é complementar e ornamental: *scorza* (passo lateral rápido), *frappamento* (batida) e *cambiamento* (pirueta) (PORTINARI, 1989, p. 59).

Contemporâneos de Domênico de Piacenza, outros mestres e interpretes italianos escreveriam posteriormente tratados que lhes forneceria uma importante fama. Principalmente o dançarino Cesari Negri e autor do manual *Gracie d'Amore*, fundou uma escola de dança da qual surgiram importantes discípulos. O manual de Negri estabelecia os fundamentos da dança acadêmica: “55 regras técnicas e uma grande variedade de passos, entre os quais um acrobático *saut du noeud*; para treiná-lo, era preciso flexionar o pé e tocar o nó de uma corda que pendia do teto” (PORTINARI, 1989, p. 60).

Na Europa dos séculos XVI e XVII, muitos estudos da dança foram escritos em forma de descrições que, em ocasiões, eram complementadas com ilustrações exemplares. Porém, a tarefa de interpretar e esclarecer esses estudos se mostrava como um trabalho árduo para bailarinos e aprendizes pouco letrados. A primeira tentativa formal de construir um sistema de escrita que permitisse organizar as diversas posições da dança, mediante uma linguagem comum, aparece tal como detalha Trindade (2007), na década de 1700 quando a *coreografia* é incorporada como técnica capaz de traduzir o movimento.

O termo “coreografia” tem origem na palavra grega *choreia* (dança), e *graphein*

(escrita), definindo assim, a arte de criar e compor uma dança. O termo foi introduzido na corte de Luiz XIV no século XVIII, por Raoul Auger Feuillet, mestre de balé, que tinha como objetivo definir um sistema de signos gráficos capaz de transferir para o papel o repertório de movimentos do balé clássico.

O termo “coreografia” tem um contexto histórico variado, ele é derivado da palavra coreia (χορεία), uma dança grega dançada em círculos e acompanhada por canto. Derivados da palavra coreia são usados para descrever danças de círculo em outros condados: Khorovod (Rússia), Hora (Romania, Moldova, Israel), Horo (Bulgária). Paracelsus usou o termo coreia para descrever os movimentos físicos rápidos dos viajantes medievais. Raoul Feuillet e Pierre Beauchamp usaram uma adaptação da palavra coreia para descrever a notação da dança. Chorégraphie, de Feuillet (1700), ajustou o termo para um método da notação da dança e estabeleceu-se o termo chorégraphie (coreografia) para a escrita ou notação das danças (TRINIDADE, 2007, p. 205).

Na época, o choreographer (coreógrafo) servia para designar a pessoa que escrevia a estrutura formal das danças enquanto o criador e compositor dos movimentos era conhecido como “mestre da dança” (Le maître un danser). Foi só no século XX que Rudolf Laban ampliou o uso da palavra choreographie à atividade de inventar e produzir danças no seu livro *Choreographie* (1926), no qual detalhou a teoria e os princípios do mais importante sistema de notação em dança, que posteriormente seria transformado na “análise do movimento de Laban”.

O sistema de símbolos de Laban (1928) se constitui ainda hoje como uma das ferramentas mais completas e usadas na escrita da dança. No modelo de análise de Laban são introduzidas linhas verticais simétricas que devem ser lidas de baixo para cima, com a finalidade de que o estudioso possa ler claramente na partitura a parte direita e esquerda do movimento de um lado, e a parte de frente e o fundo de outro.

O sistema de anotação Laban registra o movimento de cada parte do corpo e permite distinguir entre os movimentos naturais e desinteressados como uma caminhada comum e os vários tipos de movimentos estilizados como as caminhadas intencionalmente modificadas com caráter estético. Assim, permite mostrar com rigorosidade o estilo e a qualidade dos movimentos por meio de símbolos diacríticos que mostram a flexão e extensão das extremidades, assim como acento, a dinâmica (intensidade) e o esforço de cada gesto. Finalmente, o sistema de anotação Laban permite combinar a música com os passos da dança a partir do alinhamento de símbolos da dança com os signos da anotação musical.

Cabe destacar que a diferença dos estudos históricos e antropológicos sobre música, possuidora de um sistema amplamente desenvolvido de anotação musical, e o teatro, com uma forte tradição da palavra escrita como ferramenta de registro, a dança demorou muito mais

tempo em desenvolver uma técnica específica de documentação que permitisse materializar a complexa morfologia do movimento corporal.

O campo de conhecimento em dança não dispõe de uma forma ampla de registro, seja ele escrito, como nas partituras de música, ou iconográfico, como percebemos acerca das produções em artes plásticas. Somente no século passado, com o significativo avanço das técnicas de produção e reprodução audiovisual, é que se tornou possível registrar trabalhos em dança. Contudo, no decorrer do século XX, mesmo existindo certa “facilidade técnica” em termos de registros, as danças praticadas por sujeitos oriundos das camadas populares disfrutou muito pouco desses recursos. Apenas em fins do século passado, com a difusão da rede mundial de computadores (internet), aparelhos de VHS e DVD, máquinas fotográficas digitais e aparelhos celulares que comportam a tecnologia de gravação de vídeo, é que os populares puderam, eles mesmos, registrarem suas danças (GUARATO, 2010, p. 18)

A partir do final do século XIX e no decorrer do século XX, foram desenvolvidas as primeiras formas de registro em dança por meio da “notação do movimento”. O método de escrita consistia em partituras corporais que davam forma à expressividade como o objetivo de possibilitar a reprodução de trabalhos coreográficos por intérpretes diferentes em tempos distintos. No entanto, a diversidade de sistemas de notação e a multiplicidade das práticas dançantes, historicamente, não permitiram estabelecer relações significativas com aquele sistema, tal como ocorreu na música.

## **1.2 Entre a antropologia da dança e os estudos de performance**

No Dicionário de Antropologia de Thomas Barfield (2000), o autor define a dança como o “uso criativo do corpo humano no tempo e no espaço dentro de sistemas culturalmente específicos de estrutura e significado do movimento”. Argumenta que, diversos antropólogos têm analisado de forma transcultural a dança e sua natureza cognitiva e afetiva simbólicas como elementos que diferenciam o ser humano do resto das espécies. Nesse sentido, o autor define a antropologia da dança como a “disciplina que estuda o movimento humano ampliando a pesquisa a um conceito geral de sistemas de movimento estruturados e signos de ação como forma de comunicação” (BARFIELD, 2000, p.193).

Assim, Barfield (2000) relembra as origens da antropologia da dança fortemente influenciada pela teoria alemã de *Kulturkreis* e principalmente determinada pelo trabalho do musicólogo alemão Curt Sachs (1937). Apesar desses primeiros trabalhos estarem

fundamentados em pesquisas puramente teóricas e, em grande medida, dependentes de descrições de outros pesquisadores, foram de grande relevância por levantar uma ampla descrição das danças e a sua etnologia.

Além da sua importante contribuição à organologia mediante o desenvolvimento de um sistema de classificação de instrumentos junto com o também musicólogo Hornbostel, Sachs (1937) escreveu uma das primeiras obras sobre a história da dança no seu livro *World History of the dance*. Nessa obra, o autor estabeleceu tipologias antropológicas incorporando uma análise estética dos movimentos, temas, tipos e formas coreográficas de determinados grupos sociais. Um dos aportes principais desse trabalho foi a distinção entre os movimentos masculinos e femininos, assim como a descrição das características próprias de cada um dos fatores econômicos, sociais e de personalidade que os determinavam.

Nas primeiras décadas do século XX os estudos das danças rituais e autóctones concebiam a dança como uma atividade socialmente organizada, vinculada a atividades que apoiavam os costumes e hábitos da comunidade ou como uma atividade que surgia de maneira sistemática e paralela às formas de trabalho do ser humano. Assim, os historiadores que na época se especializaram no estudo das danças “primitivas”, entendiam a dança como expressão de formas de vida estruturadas onde a criatividade formal era resultado das necessidades e impulsos do indivíduo e o grupo social ao que pertencia. Nessa perspectiva, a dança se constituía como um *corpus* harmônico nascido do suposto sentido essencial da prática inserida em outras atividades que surgem antes que ela ou de maneira simultânea.

No trabalho de Alberto Dallal (1995), o autor afirma que essa perspectiva historicista da dança negava implicitamente outra noção teórica do fazer da dança: a dança como linguagem. Nesse sentido, no estudo da dança como linguagem, os conceitos são elementos auxiliares que conduzem ao objeto de estudo. Esse processamento consciente dos elementos resulta natural, segundo Dallal (1995), pela inata tendência da mente a “isolar” seu objeto de estudo para poder dar uma explicação aprofundada.

La distancia que existe entre el lenguaje y la expresión delimita ejes cualitativos (nunca cuantitativos) para el examen metodológico de un objeto de estudio dado. En las consideraciones que fundamentan a la noción “danza como lenguaje”, el tiempo y el espacio, por ejemplo, existen como categorías adjudicables al fenómeno, como unidades implícitas a la experiencia. Sin embargo, las teorizaciones sobre los elementos vinculados a la “danza como expresión” no fueron “extraídos” de la actividad misma sino “anexados” durante el proceso de experimentación (DALLAL, 1995, p. 142-143).

Na mesma linha, Alan Lomax (1959) contribuiu para a antropologia da dança a partir de uma perspectiva comparada global. No entanto, a análise do folclorista norte-americano ampliou o estudo do movimento fundamentado no “esforço-figura” dos dançantes explorando o balanço do torso em duas e três diferentes dimensões. Nesse sentido Alan Lomax concebe a pesquisa dos estilos de dança como uma conduta comunicativa estandardizada que funciona como uma estrutura de sustentação e transmissão da cultura. No desenvolvimento das análises corporais, o autor compreende a dança como um sistema de comunicação que envolve um sistema de correlações com os fatores sociais e culturais.

Exponen que cada cultura conocida tiene alguna forma altamente redundante de actividad física reconocible como danza y así la rítmica de la música puede ser derivada de la danza y que los compases más repetitivos en una canción son transferidos desde los patrones métricos de la danza. La canción puede entonces ser definida como un “discurso danzado”. Es por esto, que si uno busca evocar la significancia del compás musical, uno debe mirar desde la canción al estudio del ordenamiento rítmico de la actividad física y de la danza (LOMAX, 1968, p. 221).

Portanto, a dança era considerada primeiro como uma representação e acentuação do padrão cultural e só de maneira secundária, como uma linguagem individual e expressiva. A partir da medição da frequência desses rasgos cinemáticos, Lomax (1968) e sua equipe, produziram um conjunto de filmes ainda com pouca qualidade e profundidade que classificava e associava um perfil de movimento para cada cultura examinada. Consequentemente, os primórdios da antropologia da dança como subdisciplina independente podem ser situados entre as décadas de 1960 e 1970, apesar da dança ter sido um objeto de interesse bastante presente na antropologia desde o início da disciplina no final do século XIX.

Ana Sabrina Mora (2010), na sua tese doutoral, analisa os diferentes enfoques e perspectivas que surgiram na antropologia da dança desde os primórdios da disciplina. Nesse sentido, a autora destaca que os primeiros estudos etnográficos sobre o assunto incluíram descrições das danças como parte de outras práticas que representavam o verdadeiro foco das pesquisas tais como, o ritual, a magia, o folclore, o teatro, a música ou a religião. No entanto, entre esses estudos, foram realizadas pesquisas que trataram a dança de alguns grupos sociais como objeto central. Nessa linha, a autora destaca “os trabalhos de Hanna (1979a) e Grosse (1909) sobre a função da dança, os estudos de Marett (1914) sobre a religião dançada e as descrições da dança em Guadalcanal feitas por Hogbin (1914)” (MORA, 2010, p. 103).

Entre os “pais fundadores” da antropologia, Mora (2010) destaca os trabalhos de Tylor, Radcliffe-Brown, Evans-Pritchard, Malinowski e Boas como autores relevantes que levaram

em consideração as funções sociais da dança nas suas etnografias apesar de ter outorgado pouca atenção à especificidade do movimento e a expressão corporal. Mesmo que nas pesquisas iniciais os autores não prestassem atenção aos mesmos elementos que hoje se constituem como foco da antropologia da dança, alguns dos antropólogos clássicos já se interessaram por essa manifestação como fator cultural principal das sociedades que estudavam.

Como indicado anteriormente, um dos primeiros autores em perceber a relevância da dança como objeto de estudo para o conhecimento antropológico foi Franz Boas (1927) que, na sua obra *Arte Primitiva*, elaborou um estudo amplo sobre diversas manifestações artísticas fruto de identidades sociais construídas sob processos mentais únicos e acontecimentos históricos específicos. A dança, junto com a literatura e a música, foi definida por Boas (1927) como a “arte do tempo” onde o ritmo é pensado como traço estético determinante nessa forma de expressão.

Nessa categorização o autor, concebia a arte como um campo autônomo e privilegiado de investigação antropológica, mas ainda prestava pouca atenção à análise da especificidade dos movimentos. Como desdobramento da centralidade ocupada pela arte, a atenção do antropólogo voltava-se não só aos significados simbólicos veiculados pelas expressões artísticas, mas também para os seus aspectos técnicos e formais. Ao tratar a dança como uma forma de arte, Boas ampliou as formas de compreender sua manifestação nas “sociedades primitivas”, enfatizando seus aspectos técnicos e não só os significados conscientemente veiculados.

No capítulo “Literatura, música e baile”, Boas (1947) definiu as três formas de arte e a relação que cada uma tinha sobre a realização e criação das outras. Assim, enquanto a poesia podia ser cantada e adornada por arranjos musicais, a música levava à execução espontânea de movimentos corporais que se transformam em danças orquestradas.

[...] la exictación causada por el canto da lugar a movimientos que están relacionados con el ritmo de aquel, de modo que, en este sentido, la danza está condicionada por la canción. Entendemos aquí por danza los movimientos rítmicos de cualquier parte del cuerpo, el balanceo de los brazos, el movimiento del tronco o la cabeza, o los movimientos de las piernas y los pies. Las dos formas de expresión están mutuamente determinadas (BOAS, [1927] 1947, pág.334).

Além do reconhecimento dos aspectos simbólicos e expressivos da dança, uma das principais contribuições de Boas (1947) para a disciplina foi seu trabalho sobre a dança indígena da costa noroeste de Norte América (1944), onde estabeleceu os fundamentos para uma análise

da dança ampliando o enfoque da diversidade e variabilidade cultural.

A partir dos trabalhos etnográficos realizados entre os Kwakiutl, Franz Boas constatou que, a cultura podia ser entendida como uma criação constante que configurava a identidade e a estrutura das sociedades; a personalidade humana assumia então um caráter ativo capaz de mudar tais categorias concluindo assim, que o ser humano e a cultura são elementos flexíveis em termos adaptativos pelos quais era possível identificar múltiplas pautas culturais.

Na Grã-Bretanha, os antropólogos funcionalistas se caracterizaram pela análise da dança como um elemento reforçador dos sentimentos comunais (RADCLIFFE-BROWN, 1922) e como um espaço de libertação dos conflitos e tensões da sociedade Evans-Pritchard (1928). No Dicionário de Antropologia de Thomas Barfield (2000) encontramos a afirmação de que tal caráter funcionalista predominou na literatura antropológica até a década de 1960 a partir da identificação e registro das diversas funções da dança nas sociedades.

No seu estudo antropológico sobre os ilhéus andamaneses, Radcliffe-Brown (1922), reconheceu a relevância do estudo da dança entre os habitantes de Anaman como mecanismo para reforçar os laços comunitários. Nesse sentido, relacionou a expressividade da música e da dança com a centralidade da ação de uma “força moral” na sociedade. Para o autor, a dança ocupava um papel determinante dada a sua capacidade para unir os sujeitos da comunidade gerando uma solidariedade interpessoal através do seu potencial comunicativo. Gonçalves e Osorio (2012) afirmam que, Radcliffe-Brown (1922) ao conceder à dança a mesma natureza da canção observou que “o caráter essencial de todas as danças é o ritmo e que a função primeira da natureza rítmica da dança é permitir que um número de pessoas se junte nas mesmas ações e acione seus movimentos como um só corpo” (GONÇALVES e OSORIO, 2012, p.4). Desse modo, Radcliffe-Brown (1922) fez uma associação fundamental entre as atividades corporais e os sentidos da visão, a audição e às atividades mentais, que, para o autor, eram experimentadas tanto pelo sujeito de maneira individual, como pelo coletivo que dançava.

A dança era compreendida como uma forma de expressão com funções específicas para a organização da estrutura social de determinados grupos. As explicações de caráter funcionalista da dança como instituição social prevaleceram na bibliografia antropológica até a década de 1960. Nesse sentido, a dança funcionaria como mecanismo de evasão dentro das culturas ajudando a desbloquear sentimentos, pensamentos e impulsos.

Um exemplo dessa hipótese é o trabalho etnográfico realizado por Evans-Pritchard (1928), entre os Azande. O autor procurou descrever o significado prático das danças concluindo que, entre outras funções, a chamada dança da cerveja se constituiria como forma

ritualística configurada por uma série de movimentos com conotação sexual que permitiria canalizar o instinto agressivo do homem, evitando assim o surgimento de conflitos interpessoais.

Ainda na mesma linha, Margaret Mead (1928), vislumbrou nas danças de Samoa, um canal através do qual as crianças se liberavam da dependência dos adultos. Outra via de compreensão ultrapassava a busca pela função ou expressão dos movimentos. Na sua obra *Adolescencia, sexo y cultura en Samoa* [1928] Margaret Mead dedicou um capítulo completo ao papel da dança na sociedade estudada afirmando que tal atividade era a única na qual participavam indivíduos de ambos sexos e de quase todas as idades configurando-se assim, um campo privilegiado para desenvolver um estudo sobre a educação em Samoa. Na sua obra define a dança como: “una atividade sumamente individual montada en una armazón social” (IDEM, 1993 [1928], p. 115), mas como os outros pesquisadores da época, apesar de ter realizado uma aprofundada descrição dos movimentos e gestos que caracterizavam as danças no ritual, a autora não examinou com maior detalhe o significado do termo em questão.

Mead (1928) fez um estudo amplo do ritual fornecendo múltiplos dados descritivos sobre o modo em que a dança era especificamente desenvolvida, a organização dos participantes, a execução e composição musical ou o uso de instrumentos específicos. A autora descreveu também as formas em que os atores realizavam suas intervenções nas festas e o modo em que os adultos transmitiam para os mais jovens os movimentos incluindo o significado de tais gestos e o seu caráter social.

La significación de la danza en la educación y socialización de los niños samoanos es doble. En primer lugar, compensa efektivamente la rigurosa subordinación en que se encuentran de ordinario los niños. Aquí las admoniciones de los mayores: “Siéntate y quédate callado”, se convierten en “Levántate y baila”. Los niños constituyen verdaderamente el centro del grupo, en vez de sus apéndices apenas tolerados. Los padres y parientes distribuyen generosos elogios, lo que constituye una manera de acentuar la superioridad de sus niños sobre los de sus vecinos. [...] La segunda influencia de la danza consiste en que reduce el umbral de la timidez. (...) La presencia del público se considera inevitable, y el niño realiza por lo menos un mínimo de esfuerzo para afrontar las exigencias, poniéndose de pie y registrando un determinado número de movimientos (MEAD, 1993 [1928], p. 120-121).

Nesse sentido, o principal interesse da antropóloga na observação das danças se fundamentava no conhecimento da educação e a vida social em Samoa dando ênfase ao modo em que a dança era transmitida na comunidade e as funções sociais que tinha como forma de cuidado da saúde, meio de organização social e processo de socialização das crianças.

Gonçalves e Osorio (2012) no seu artigo *História da antropologia da dança* destacam a relevância da pesquisa etnográfica realizada pelo casal Margaret Mead e Gregory Bateson em Bali entre os anos de 1936 e 1939 onde, segundo as autoras, trataram de ultrapassar a busca pela função ou expressão dos movimentos a partir de uma compreensão mais ampla dos rituais. Nesse sentido ressaltam a importância, tanto para a antropologia da imagem como para a antropologia da dança, de um dos primeiros filmes etnográficos produzido pelo casal. Em *Trance and dance in Bali* (1952), também conhecido como *Learning to dance*, Mead e Bateson conseguiram retratar em imagens, diversas formas do trance e da dança nos rituais religiosos de Bali assim como os processos de transmissão dessas destrezas.

Os movimentos do corpo na dança, explorados no filme *Learning to dance* produzido pelo casal, são praticados por todos desde a infância e executados como uma extensão dos movimentos daqueles que os ensinavam. Essa forma de lidar com o corpo, mais do que um aprendizado mecânico, ajustava-se ao que seria um dos traços do *ethos* balinês – aquele que valorizava a visualidade e o uso dos sentidos (GONÇALVES; OSORIO, 2012, p. 15).

Desde uma perspectiva sociológica, Marcel Mauss (1934) em sua obra sobre as “técnicas corporais” demonstrou a importância da ação corporal como meio de comunicação entre o sujeito e a sociedade destacando a necessidade de incrementar os estudos sobre essa temática como área ainda sem cultivar. Era necessário, segundo o autor, compreender as técnicas corporais mais frequentes em cada sociedade por ser o corpo “o primeiro e o mais natural instrumento do homem” (MAUSS, 1934, p. 217). Não só um instrumento, mas o objeto e meio técnico de todo ser humano com o qual se expressa e relaciona com os outros. Para o autor, os movimentos e gestos são “fatos sociais totais” determinados, transmitidos e apreendidos de maneira tradicional e diferenciada em cada grupo social.

Chamo de técnica um ato tradicional eficaz (e vejam que, nisto, não difere do ato mágico, religioso, simbólico). É preciso que seja tradicional e eficaz. Não há técnica e tampouco transmissão de suas técnicas e muito provavelmente por sua transmissão oral (MAUSS, 1934, p. 217).

Nesse sentido, para Mauss (1934), a dança teria a capacidade de transmitir sinais através de um código comum entre os dançantes que faziam parte do ritual assim como entre os dançantes e o público que presenciava a execução de movimentos.

Foi justamente o aspecto comunicativo da dança que ocupou o centro das pesquisas de Gregory Bateson (1954), em seus *Metalogues*. Nesse trabalho, o autor publica um capítulo intitulado “Por que um cisne? ”, no qual o antropólogo mantém um diálogo com sua filha sobre

a relação entre um cisne e uma dançarina. Para Bateson (1954), o fator que impede distinguir esses dois objetos, cisne e bailarina, está vinculado a ideias previamente estabelecidas sobre os dois elementos comparados e questiona se tal associação é de caráter metafórico. Assim, indaga os conceitos de metáfora e sacramento no balé afirmando que a diferença entre os termos não pode ser fundamentada unicamente no tipo de ação do bailarino nem na forma em que a dança é percebida pela plateia. Para o autor, finalmente o que simula, o que não simula e o real são entrelaçados como parte de um mesmo significado posto que seu sentido verdadeiro se encontra justamente nessa relação comunicativa que resulta numa metamensagem específica.

Mora (2010) destaca a influência do trabalho de Boas em torno da temática da dança continuada pela chamada “escola boasiana” onde coincidiram uma série de autores interessados pelas artes que ao mesmo tempo, compartilhavam ideias progressistas. Herskovits, desde uma postura intelectual ativa e crítica, pesquisou as relações entre a música dos povos africanos e as manifestações dos afro-americanos e realizou um trabalho de registro audiovisual das danças.

Merriam foi outro autor importante na etnomusicologia norte-americana desde a década de 1950 e mostrou que tanto a música quanto a dança deviam ser consideradas dentro do contexto social particular onde surgem, influenciando nas posteriores investigações sobre dança de Joann Keali’inohomoku e Anya Royce.

Nos Estados Unidos, foi Franziska Boas, filha de Franz Boas, quem desenvolveu uma importante pesquisa sobre dança e antropologia. Como bailarina, percussionista e antropóloga, Franziska Boas procurou aplicar os métodos e teorias das ciências sociais ao estudo da dança a partir da publicação de importantes seminários na cidade de Nova York em 1940, quando as pesquisas ainda eram muito limitadas.

Segundo Mora (2010), as palestras e discussões de Franziska Boas (1944) sobre a temática evidenciavam a escassez de estudos sobre a dança com marcos analíticos próprios das ciências sociais. A autora destaca que, em 1958, Franziska Boas escreveu uma carta dirigida a Gertrude Kurath, na qual manifestava seu interesse pela consolidação de uma Etnologia da Dança que definia como o estudo das formas de expressão culturais e sociais através do meio da dança ou o estudo de como a dança funciona no interior de um contexto cultural (Boas, 1958).

Su interés se basaba en buscar enriquecer sus producciones como coreógrafa y bailarina; de hecho, ella utilizaba materiales coreográficos de distintas procedencias en sus coreografías, siempre “desde el punto de vista de la danza creativa del presente”. Es interesante que dentro de los objetos de estudio de la Etnología de la Danza incluía las danzas escénicas “occidentales”,

proponiendo que “sería interesante trazar relaciones entre el folklore, el ritual y el movimiento moderno del siglo XX, particularmente en los aspectos rituales de la Danza Moderna de los años veinte, y lo que ha sido de eso ahora” (Kurath (1960) Apud MORA, 2010, p. 105).

Como resultado desse importante trabalho, diversos profissionais da dança como coreógrafos, bailarinos e pesquisadores da área mostraram grande interesse pela recente Etnologia da Dança que contemplava duas possibilidades fundamentais: ampliar o repertório de passos e movimentos nas composições coreográficas tomando como exemplo as danças de outras populações e, ao mesmo tempo, registrar a prática de danças antigas de grande valor coreográfico, histórico e cultural.

Tal processo teve lugar no final do século XIX e primórdios do Século XX quando a dança tinha sido transformada em uma arte extremamente virtuosa e desumanizada que demandava a inclusão de elementos das danças “exóticas” na construção do que posteriormente se constituiria como a dança moderna.

Nesse sentido, Campos (2014) analisa o modo em que os dogmas que estruturavam os conceitos de estética e técnica foram questionados de repente não só na dança, como nas artes em geral, nas ciências, nas sociedades ou nas religiões:

As artes tiveram que descobrir uma nova linguagem para expressar as necessidades e sentimentos do século XX. As regras da linguagem tradicional da maior parte delas tinham sido elaboradas e codificadas no Renascimento; a arte moderna começou, portanto, colocando em questão os postulados estéticos do Renascimento. Aconteceu o mesmo com a dança moderna: o balé clássico tivera origem nas necessidades de classe feudal decadente e tinha se desenvolvido em resposta às aspirações da nova aristocracia formada no Renascimento. No início do século XX, e mais ainda depois da grande ruptura causada pela Primeira Guerra Mundial, os bailarinos, para exprimir sua época e a si próprios, tiveram que criar novos meios de expressão: a grande mutação do século não podia se expressar numa língua morta (CAMPOS, 2014, p. 148).

Isadora Duncan, Ruth Saint-Denis e Ted Shawn constituíram a primeira geração de dançarinos, coreógrafos e pesquisadores que na busca pelo desenvolvimento de uma nova dança moderna, reivindicaram a obrigatoriedade de estudar as danças de culturas não ocidentais como forma de ampliar as possibilidades do movimento corporal no universo da dança.

Particularmente Ted Shawn (1929) identificou que “deveríamos enviar bailarinos treinados junto com técnicos a todos os países onde as danças nativas são ainda verdadeiras e intactas” (Kurath (1960) Apud Ted Shawn (1929)). No entanto, a ideia de Shawn não foi plenamente realizada devido à dificuldade para conseguir recrutar bailarinos e técnicos

corretamente treinados que reunissem uma formação complementar nas áreas de dança moderna, clássica e folclórica simultaneamente.

Dessa maneira, o início do estudo antropológico atual sobre a dança ficou plenamente influenciado pelo artigo de Gertrude Kurath (1960), no qual a etnologia da dança se caracterizaria “não como uma descrição ou reprodução de uma das suas facetas em particular, mas como um enfoque tendente a situar essa manifestação em contexto com a vida humana” (BARFIELD, 2000, p. 194).

Tendo como referência uma adaptação de teorias e métodos, fruto da sua ampla pesquisa sobre as culturas norte-americanas, Kurath (1960) desenvolveu importantes estudos sobre o folclore europeu e manifestou um forte interesse pela música e a dança em termos de estrutura e difusão. A pesquisadora definiu o estudo etnográfico da dança como um método adequado para compreender o lugar que tal linguagem ocupava na vida dos indivíduos.

No livro publicado como resultado do III Simposio Internacional de Corpus celebrado em Lima e intitulado *Cuerpos y Folklore(s): Herencias, construcciones y performances*, Silvia Citro (2010) propõe uma breve genealogia das principais perspectivas de estudo sócio antropológico sobre as danças produzidas a partir de 1970. A autora destaca que, no final da década de 1960 e início de 1970, o antropólogo inglês Alfred Gell (1985) desenvolveu um importante trabalho de campo em um distrito da província de Sepik, na Nova Guiné, no qual analisou o conjunto de danças rituais Umeda concluindo que o entendimento de cada cultura integraria uma série de performances motoras que revelariam a mensagem clara sobre o que era a dança para eles. Para Gell (1985), todas as danças Umeda eram variantes de um mesmo princípio, sendo, as diferenças entre elas, derivações de elementos daquilo que não podia ser considerado como dança.

Como conclusão, o autor argumentou que os limites que distinguem os movimentos do corpo daquilo que era ou não dança, não seriam ditados pelo movimento em si, mas pelo “estilo” das coreografias. O “estilo” seria o aspecto da dança que a separaria do “mundo que não dança” (nondance world). O “significado” seria o aspecto da dança que a traz de volta ao “mundo que não dança” (GELL, 1985, p. 190).

No contexto urbano, a antropologia da dança inicia seus estudos na década de 1950 entendendo essa manifestação como um meio de interação e transformação social. Particularmente, Clyde Mitchell (1956) analisa pela primeira vez a dança tribal kalela como meio para entender o tribalismo na cidade e as características das relações sociais entre as diferentes classes sociais da Rodésia do Norte. A dança se configura, na concepção de Mitchell

(1956), como um mecanismo criativo dos africanos das zonas rurais para superar o contexto de opressão e desigualdade. A pesquisa do autor evidenciava a prevalência de um sistema de prestígio nas cidades fundamentado nos valores do estilo de vida europeus como modelo a ser reproduzido. Como consequência e de forma paradoxal, a dança era nitidamente tribal enquanto o idioma das canções e a vestimenta dos bailarinos eram tomados dos setores economicamente abastados da cidade. O estudo de Mitchell (1956) mostrou a forma em que a organização da sociedade era mantida através da dança sendo um meio pelo qual o tribalismo continuava vigente como uma expressão de discórdia e resistência.

Gonçalves e Osorio (2012) contrastam a obra de Mitchell (1956) com o estudo do historiador africano Terence Ranger (1975) sobre os beni-ngoma no leste da África, afirmando que no caso do último autor, sua análise sobre as danças evidenciava o seu caráter lúdico e performático enquanto no trabalho de Mitchell (1956), a reprodução das danças tribais se constituía como uma ferramenta subversiva e crítica.

A dança era uma espécie de caricatura de uma parada militar originada com o colonialismo na costa Swahili. Seu idioma era o da exibição e competição entre associações de dança rivais. Tais grupos não foram os mesmos ao longo do tempo. Historicamente, rivalizavam famílias aristocráticas ricas associadas a duas facções na cidade; depois, com a ordem tradicional desfeita, a dança tornou-se veículo para jovens homens mais ricos desafiarem os velhos patriarcas e, finalmente, a dança foi foco do desafio entre imigrantes de baixo status por reconhecimento das elites da cidade. Tal idioma competitivo permaneceu como a qualidade principal da dança, ainda que adaptado a divisões e aspirações em diferentes épocas e localidades do leste da África. (GONÇALVES; OSORIO, 2012, p. 17)

Desde uma perspectiva similar, Marshall Sahlins (2004) analisa a relação entre a história e a cultura, a partir de uma visão restaurada das escolas de dança do hula-hula no contexto turístico havaiano. Nesse trabalho, o autor critica a historiografia colonial na sua concepção da dança do hula-hula como “invenção” dos nativos em resposta à demanda turística. Para o autor, o ritual não seria uma simples imposição ideológica e nem uma reação a essa fabricação externa. A compreensão dos processos de transmissão do hula-hula contribuía não apenas para “dar lições salutares de continuidade cultural”, mas também para sintetizar a forma e a função, a estrutura e a variação como um processo cultural significativo, decorrente de uma ordem cultural específica. (SAHLINS, 2004)

Citro (2010) observa que foi na década de 1970 quando surgiram múltiplas pesquisas na antropologia da dança fundamentadas em teorias linguísticas, destacando o trabalho das

norteamericanas Adrienne Kaeppler y Judith Lynne Hanna, e a inglesa Drid Williams. Principalmente, Adrienne Kaeppler (1972) empregou o enfoque da linguística para desvelar a estrutura da dança, entendida como uma linguagem composta de «cinemas» e «morfoquinas» à raiz dos seus trabalhos de campo em Tonga.

A nova corrente de estudos antropológicos fundamentada na análise da dança desde uma perspectiva linguística ou etnocientífica, evidenciava três coincidências que seriam repetidas ao longo da história da subdisciplina: tratava-se de antropólogas mulheres que escreveram suas obras em inglês e que além de se dedicar a escrever e pesquisar sobre as danças, também as executaram e interpretaram como agentes ativos do seu estudo. Desde então, o entrelaçamento entre teoria e práxis junto com o predomínio de mulheres e a produção anglo-saxã, foram uma constante no desenvolvimento dos principais enfoques na antropologia da dança.

Citro (2010) cita a Farnell (2001) quando afirma que esses estudos de caráter estruturalista implicaram uma mudança de perspectiva que até então tinha sido fundamentalmente “observacional e empírica”, centrada no “visível” das danças. Desde a década de 1970 a antropologia da dança passou a assumir uma concepção que também atendia ao “invisível”, quer dizer, aqueles elementos de organização social, valores culturais, intenções e crenças, que de forma diversa, determinavam o significado do visível.

Nas décadas seguintes, Dríd Williams (1991) desenvolveu uma analogia linguística para a análise do movimento, denominada «semasiología», onde destacava a identificação de «signos de ação» como unidades de análise, perspectiva que tem sido aplicada à linguagem de signos dos índios das Praderas (Farnell, 1995a).

Os trabalhos antropológicos mais recentes sobre danças usam essa linguagem como veículo sobre temas teóricos de maior alcance (Giurhescu y Torp, 1991), entre eles os que respectivamente fazem referência aos movimentos diferenciais da dança segundo o gênero dos seus praticantes no norte da Grécia (Cowan, 1990), a transformação das modalidades de dança pelo impacto do turismo nas Ilhas Filipinas e em Cuba (Ness, 1994; y Daniel, 1995), y a análise do movimento à luz da Teoria do Discurso no Brasil (Lewis, 1992) (CITRO, 2010, p.34).

Os folcloristas interessados principalmente na dança tradicional da América do Norte e Europa têm aprofundado no estudo das danças para configurar e representar as identidades étnicas, nacionais e outras de caráter coletivo (Quigley, 1993). O pensamento antropológico exerceu grande influência nos estudos de história da dança (Noveck, 1990), principalmente aqueles desenvolvidos por Kaeppler (1993) sobre a dança havaiana.

Finalmente, outras vias descritivas têm influenciado a chamada “observação participante” virtude da qual o antropólogo presta grande atenção à própria experiência corporal da dança na sua metodologia vivência que têm constituído diversos trabalhos de experimentação tanto no que se refere ao estilo literário quanto à fotografia e imagem.

Por último, o desenvolvimento da tecnologia audiovisual se consolidou, desde o início da antropologia da dança e até hoje, como uma ferramenta particularmente prometedora para registrar e representar a etnografia do movimento. Nesse sentido, a possibilidade de registrar e apresentar sons, imagens e análise escrita do movimento de uma maneira integrada prevê um crescimento cada vez maior de estudos na área da antropologia da dança assim como um desenvolvimento de pesquisas cada vez mais rigorosas e abrangentes sobre a dança.

Mora (2010) sustenta que desde a década de 1980 a antropologia da dança alcançou um reconhecimento cada vez maior como área de conhecimento de maneira paralela ao processo de legitimação teórica e metodológica da antropologia do corpo. Assim, a dança como categoria universal, passou por uma problematização semelhante à que ocorreu com a etnomusicologia no que se refere à relação entre música e som, e com o teatro e a performance, no campo dos estudos de performance. Carozzi (2011) sugere que as investigações a partir da década de 1980, investiram na dança como expressão, prática, execução ou transformação de relações de poder. A autora ainda menciona que, apesar de a antropologia da dança (e do movimento) experimentar um certo crescimento nos anos 1990, os antropólogos que se dedicam mais detidamente ao seu estudo continuam sendo escassos (CAROZZI, 2011).

Como resultado de uma sucessão de debates, a antropologia da dança tem contribuído nas últimas décadas de forma distinta ao estudo do corporal em um sentido mais geral. Entre as questões mais discutidas na disciplina tem se destacado o problema referente à capacidade da dança de fornecer informações sobre outros elementos do contexto sociocultural e se essa disciplina deveria abranger a análise de todas as formas de dança incluindo aquelas desenvolvidas na realidade ocidental moderna.

Entre os principais aportes das pesquisas realizadas na antropologia da dança são de fundamental relevância as teorias sobre o corpo entendido como um lugar no qual se inscreve e esculpe o simbólico ou como um objeto adulterado por impulsos externos e internos. Nesse sentido, na dança são criadas e resinificadas identidades a partir do corpo e as suas múltiplas possibilidades. Do mesmo modo, a antropologia da dança tem questionado dimensões da experiência corporal na pesquisa etnográfica que não tinham sido anteriormente debatidas no âmbito de pesquisa acadêmica trazendo aportes relevantes para a antropologia como ciência

mais completa.

A antropologia da performance abre ainda uma nova chave de leitura em que cabe investigar os sentidos dados pela dança e o lugar crítico e surpreendente por ela promovido, mostrando-se também como importante viés analítico. Os sentidos da experiência são atualizados pela dança como performance. A performance produz “gramáticas metalinguísticas” (TURNER, 1988, p. 22) que comunicam, materializam, instauram e garantem à experiência individual novas possibilidades, significando muitas coisas, pois dependem das interações estabelecidas. O ritual e suas derivações, notadamente as artes performáticas, e aqui a estendemos para a dança, resultam das formas liminares e reflexivas que caracterizam o “drama social”, no qual as estruturas da experiência de grupo são replicadas, desmembradas, remodeladas e tornadas significativas.

### **1.3 A dança popular no Brasil: a transição do terreiro ao palco**

A História da Dança, que começa a ser escrita e divulgada no Brasil nas primeiras décadas do século XX, estava fundamentada nas narrativas de pesquisadores europeus e norte-americanos que, a partir de categorias particulares, tratavam de entender a heterogeneidade das manifestações brasileiras a partir de fundamentos teóricos e metodológicos fundamentados nos estudos sobre dança desses países. Dessa forma, a história da dança que foi gradativamente elaborada no Brasil se constituiu como resultado dos escritos importados por estrangeiros, nos quais as narrativas nacionais se constituíram como raras exceções com descrições sobre as danças populares e o folclore das diversas regiões do país.

Antes da década de 1980, o que se encontrava de consistente da escrita histórica da Dança (mundial) no Brasil era produzida em terras estrangeiras, ou por estrangeiros, exatamente como a inserção das práticas da dança clássica francesa e russa, em um país ainda dando seus primeiros passos. Os primeiros escritos chegados aqui são livros estrangeiros, assim como algumas traduções. (DA SILVA, 2007, p.22).

Nas décadas de 1940 e 1950 outros aspectos contribuíram para que os estudos sobre as danças folclóricas do Brasil tomassem relevância no universo cultural do país. Em primeiro lugar, começaram a se consolidar os trabalhos de autores de renome possibilitando a ebulição da temática dentro do cenário intelectual. Cecília Meireles, Câmara Cascudo, Gilberto Freire, Artur Ramos e Manuel Diégues Júnior são alguns dos teóricos que contribuíram de maneira fundamental no crescimento e reconhecimento dessa área de conhecimento.

O musicólogo e folclorista paulista Mário de Andrade (1928)<sup>7</sup> teve publicado seu livro *Danças Dramáticas do Brasil*, pela Editora Martins em 1959 como resultado de uma longa viagem pelo Norte e Nordeste do Brasil, onde o autor recopilou material indispensável sobre as músicas, as danças inseridas nas diversas manifestações religiosas e festivas dessas regiões, tratando de reconstituir a origem e particularidades de cada expressão. O aprofundado trabalho de pesquisa realizado pela equipe forneceu uma recopilção ampla de cadernos de campo, imagens, músicas, instrumentos ou objetos que revelaram uma parte significativa do que constituía o panorama do folclore nacional com especial ênfase nas manifestações praticadas no nordeste brasileiro.

A Missão dirigida por Mario de Andrade (1938), foi organizada pelo folclorista após ter identificado a vulnerabilidade de algumas manifestações artísticas e ritualísticas do Brasil que com a modernidade e a vida urbana começavam a deixar de ser praticadas. A pesquisa foi concebida sobre a ideia de que a mesma expedição seria reelaborada cada cinco anos para entender o modo em que as manifestações recolhidas e as pessoas que as praticavam tinham se transformado no transcurso desse tempo. No entanto, por questões políticas o projeto não foi renovado e como consequência o material recolhido se converteu em um registro exclusivo.

Na década de 1950, com o lançamento do livro *Dicionário do Folclore Brasileiro*, o historiador e folclorista potiguar Luís da Câmara Cascudo (1954) esclareceu muitas das definições de danças culturais que ainda hoje são praticadas no Brasil. O folclorista foi muito importante para a construção de uma ideia de dança brasileira, tendo em vista que conseguiu retratar uma ideia ampla de dança genuinamente nacional, com especial ênfase no estudo das danças culturais do Nordeste.

A valorização e o reconhecimento das danças folclóricas como símbolo do nacionalismo brasileiro, ampliou o interesse de intelectuais, pesquisadores, coreógrafos e bailarinos pelo estudo aprofundado das manifestações populares. Maracatu, batuque, capoeira, frevo, samba, reisado, maculelê, bumba-meu-boi e congada, entre outras, se constituíram como expressões da

---

<sup>7</sup> Com a finalidade de homenagear o importante registro fonográfico realizado pela Missão de Pesquisas Folclóricas, a Secretaria Municipal de Cultura e o SESC-SP, organizaram e difundiram parte do material sonoro e visual através do site que se constitui como objeto do nosso estudo. Na página virtual do SESC de São Paulo, que comemora 70 anos, encontramos disponíveis seis discos com as gravações feitas pela equipe de Mario de Andrade na época assim como fotografias, textos informativos e áudios fundamentais para o patrimônio cultural brasileiro. O conjunto de seis CDs traz quase trezentas faixas correspondentes a fonogramas originais de Xangô do Recife, canto indígena dos Pancararu, Aboios, repertório da Pajelança em Belém do Pará, cantos de carregadores de piano, bumba meu boi, congo, reisado, entre outras manifestações dos mais de setenta grupos que foram representados na Missão. <http://ww2.sescsp.org.br/sesc/hotsites/missao/>

cultura brasileira que incentivavam regularmente os repertórios de professores e coreógrafos. A dificuldade de levar os grupos de folclore, em estado “puro”, ao palco fez com que os profissionais da dança adquirissem novos mecanismos técnicos, estéticos e metodológicos para adaptar essas danças às normas e limites da teatralização. No entanto, como afirma Portinari (1989), esse fenômeno não teve lugar unicamente no Brasil senão que muitos outros países vivenciaram o mesmo processo desde as primeiras décadas do século XX: “Poloneses, russos, húngaros, senegaleses, coreanos, mexicanos, entre outros, também adaptam o folclore, estilizando-o e sofisticando-o ao organizar o repertório de companhias nacionais ou regionais (PORTINARI, 1989, p. 243-244).

A inclusão de temas africanos e indígenas nas composições teve como principal expressão na música o maestro e compositor Heitor Villa-Lobos<sup>8</sup>, máximo responsável pela descoberta de uma linguagem musical particularmente brasileira, que unia a marca dos estilos eruditos europeus com matizes das culturas regionais brasileiras e elementos das canções populares e indígenas.

Orquestradas pelas obras de Villa-Lobos, as primeiras composições coreográficas do século XX, experimentaram no Brasil, um processo paralelo ao da linguagem musical a partir da junção gradativa de passos do balé clássico com elementos das danças étnicas. Como na escrita da história da dança no país, os primeiros em introduzir temas folclóricos nos espetáculos foram coreógrafos estrangeiros que, como na literatura, no teatro e a música, reproduziam alguns dos estereótipos que estigmatizavam a figura do negro e do índio na sociedade da época.

No entanto, na medida em que os temas africanos e indígenas impregnaram os compositores brasileiros, sobretudo a partir de Villa-Lobos, surgiu uma vertente paralela na coreografia. Os pioneiros foram estrangeiros: Veltchek, Lindber, além da matriarca Oleneva. Guiaram-se pelo que se pode chamar de fontes de segunda mão: trataram o índio conforme o modelo idealizado por Carlos Gomes no *Guarani* e o negro segundo a ótica europeia do exotismo. Ainda assim, aquilo que captaram de uma realidade mestiça levou-os a um *brasilianismo* coreográfico. Predominavam as sílfides, mas o repertório também ostentava *Uirapuru*, *Batuque*, *Festa na Roça* (PORTINARI, 1989, p. 244).

Coutinho (2011) analisa o modo em que as obras dos intelectuais e os meios culturais do século XX, no Brasil, se caracterizavam por um romantismo intimista que materializava a

---

<sup>8</sup> Heitor Villa-Lobos (Rio de Janeiro, 5 de março de 1887 — Rio de Janeiro, 17 de novembro de 1959) foi um maestro e compositor brasileiro.

tentativa falida de desvincular sua história do passado colonial a partir da mitificação forçada da figura do índio e a consequente cobertura disfarçada da posição inferiorizada do negro e do mulato.

O indianismo -voltado contra o elemento colonial encarnado pelo português- ocultava na verdade, um desprezo pela realidade social concreta do então presente brasileiro, pelo elemento popular encarnado na figura do escravo negro. Transformando o índio no autêntico representante da nação brasileira, o indianismo ressaltava o seu valor ideal- expressão através das deformações de um subjetivismo romântico- em oposição, a mesquinha e prosaica realidade da época; mas ao mesmo tempo, cumpria uma função social claramente escapista, ao deixar na sobra as contradições sociais concretas do Brasil de então (COUTINHO, 2011, p. 93).

No entanto, Portinari (1989) que foram raríssimos os casos de profissionais do espetáculo que tiveram contato direto com as comunidades indígenas ou visitaram alguma reserva no Brasil, com exceção da bailarina Felicitas Bauer Barreto, que, na década de 1940, dedicou-se a conhecer as danças indígenas in loco, convivendo com várias tribos e registrando os movimentos das suas danças. A artista e pesquisadora “divulgou o resultado de suas observações em espetáculos, conferências e três livros: Danças dos Índios Brasileiros, Danças do Brasil e Um continente, um Povo” (PORTINARI, 1989, p. 246).

As danças dos índios, o candomblé, as danças de orixás e as práticas rituais afro-baianas foram reinterpretadas através de um novo olhar técnico e estético que buscava transportar as expressões corporais mais íntimas do ritual ao mundo do palco e ao espetáculo. Particularmente, a primeira página da história oficial da dança folclórica teatralizada foi apresentada na inauguração capital da cidade de Brasília a partir da obra *Descobrimento do Brasil (1960)* “em coreografia de Leskova e Feodorova, uma superprodução com música de Villa-Lobos (PORTINARI, 1989, p. 244).

Santos (2014) analisa o processo pelo qual foram estabelecidas as primeiras escolas de dança no país, sendo as cidades de Rio de Janeiro e Bahia as pioneiras em introduzir cursos específicos de dança popular até então isolados em espaços marginais ou ritualísticos. Assim, a autora aponta para a relevância das primeiras criações artísticas dos centros de formação em dança que manifestavam uma autêntica reflexão sobre a cultura popular através de uma interpretação atualizada das danças tradicionais:

A dança cênica profissional da Bahia desenvolveu-se no cenário nacional e internacional após a consolidação da dança folclórica e do balé clássico. As primeiras produções coreográficas da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia refletiam uma autêntica cultura local, abordando tanto as

manifestações populares tradicionais, recriadas sob uma nova ótica, como as produções de vanguarda de cunho universal – balé moderno (SANTOS, 2014, p. 66-67).

Nesse sentido, a implantação das primeiras escolas de dança na década de 1960 em instituições públicas como teatros ou universidades, significou um passo fundamental para a cultura do país que via nos novos centros artísticos um instrumento crucial para o fomento e divulgação das manifestações folclóricas e, particularmente, das diferentes vertentes do baile popular.

As danças de origem africana, as manifestações populares tradicionais das culturas indígenas e ibérica começaram, a partir de 1962, a tomar forma cênica e a se profissionalizar. A capoeira foi responsável pela formação técnica da maioria dos dançarinos folclóricos da Bahia. Em 1962, surge o Viva Bahia, primeiro grupo folclórico de Salvador, coordenado por Emília Biancardi. Posteriormente, surgiram outros grupos (SANTOS, 2014, p.67).

Assim, se iniciaram as primeiras turmas de teoria da dança folclórica, seminários sobre cultura popular e aulas de capoeira misturadas com a formação em balé clássico e cursos de dança moderna de maneira condensada para alcançar uma formação completa nos dois registros: erudito e popular. Como resultado, esclarece a autora, origina-se o desenvolvimento da dança afro-brasileira no país a partir da formação de grupos folclóricos com o objetivo de evidenciar os contextos corporais das danças africanas no Brasil trazendo para o centro do debate a sua representatividade na cultura, as possibilidades de manifestações e as ressignificações das tradições.

Em consequência, defende Wondji (2010), a transferência das danças tradicionais para os teatros representou uma forte transformação da estética, a técnica e a organização diante das exigências e limites que o mundo institucional colocava em relação ao uso de figurinos aceitáveis e movimentos mais delicados. No entanto, o contato entre indivíduos e grupos procedentes de lugares diversos com suas próprias manifestações artísticas enriqueceu o patrimônio da dança influenciada por diferentes elementos e naturezas.

A transformação da dança tradicional em espetáculo trouxe uma configuração da relação entre os dançarinos e o público que agora se posicionava de frente para o cenário e era obrigado a pagar um ingresso que garantisse o salário dos primeiros dançarinos profissionais.

Os limites impostos pelo espaço (o palco) e pelo tempo haviam radicalmente transformado o modelo de base e a organização geral da dança, assim como a postura dos dançarinos aos olhos do seu próprio desempenho. Em suplemento, figurinos e movimentos eram compostos sob medida, com vistas a

satisfazerem as normas de decência urbana, produzindo como consequências novas coreografias (WONDJI, 2010, p. 737-738).

A cidade se convertia, assim, no lugar de profissionalização e posta em cena da dança que começava a constituir um símbolo relevante no nacionalismo brasileiro. As autoridades solicitavam a participação das primeiras companhias de bale folclórico em cerimônias e homenagens de renome. Dessa forma, a prática das danças tradicionais foi deslocando-se a espaços institucionais que implicavam o uso de novos mecanismos de expressão diante dos limites impostos pelo espaço e o tempo das apresentações.

Gradativamente, os processos de modernização da sociedade se aprofundaram, a televisão se estabeleceu na realidade cotidiana nacional e ao contrário do que se pensava no início do processo, a espetacularização da dança folclórica foi ganhando espaço na cidade como complexo de saberes transmitidos de geração em geração. A sociedade se modificava na cidade e com ela os ideais e o conhecimento dos sujeitos onde o folclore crescia a partir de uma adaptação constante e dinâmica que também motivava os estudos das ciências sociais e humanas.

#### **1. 4 A dança na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)**

As primeiras companhias de dança na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) surgiram por meio das iniciativas desenvolvidas por grupos de estudantes e professores ligados ao Departamento de Artes e Educação Física. As primeiras propostas que se consolidaram na universidade nasceram a partir de propostas de pessoas e projetos artísticos externos à instituição com o objetivo de introduzi-los e ampliá-los dentro da UFRN. Isso permitiu a consolidação do vínculo entre as iniciativas artísticas da cidade e o trabalho de estudo e pesquisa desenvolvido no âmbito acadêmico.

Nesse sentido, a Pró-Reitoria de Extensão Universitária da UFRN diante da necessidade de outorgar reconhecimento e apoio a ditas iniciativas incluiu a Extensão Universitária como atividade necessária para “promover a interação transformadora entre a instituição universitária e as demais instituições e movimentos sociais, mediada por processos científicos, culturais, educativos e artísticos”. (PROEX/UFRN, 2009-2010, p.6)

Desse modo, a PROEX definiu os Projetos de Extensão Universitária como propostas de atuação realizadas por membros da universidade que interagissem com a realidade social e

cumprissem um perfil acadêmico, com finalidade educativa, social, artística, cultural ou científica e que mantivessem na sua atividade um trabalho sistematizado que conciliara ensino, pesquisa e extensão.

No Edital UFRN / PROEX/NAC No 01/2012 publicado com a finalidade de selecionar e apoiar financeiramente aos Grupos Permanentes de Arte e Cultura da UFRN foi definido o conceito de Extensão Universitária, em base ao Art. 1º da Resolução No. 053/2008 – CONSEPE:

A Extensão Universitária é o processo educativo, cultural e científico que articula o ensino e a pesquisa de forma indissociável, para viabilizar relações transformadoras entre a universidade e a sociedade, a partir de um diálogo que envolva os diferentes saberes (das ciências, das tecnologias, das artes, das humanidades e da tradição), permitindo novas criações, socializações e mudanças recíprocas, com o envolvimento e inserção de alunos, professores e técnicos administrativos em experiências reais junto a diferentes grupos e populações que com elas interagem. (EDITAL UFRN / PROEX/NAC No 01/2012).

O Núcleo de Arte e Cultura da UFRN, cresce desde 1979 com o objetivo de fomentar a formação, a difusão e a articulação do patrimônio artístico-cultural da UFRN, através de um assessoramento continuado à Reitoria na gestão da política cultural da instituição e contribuir na preservação e memória do patrimônio da cidade no geral e da universidade em particular.

Nesse sentido, a Pro-Reitoria de Extensão da UFRN com apoio do Ministério da Educação emitiu um documento oficial em 2011 no qual declarava seu interesse por disciplinar o processo de registro e funcionamento dos Grupos Permanentes de Arte e Cultura considerando a necessidade de promover o seu reconhecimento, avaliar suas atividades e definir os critérios de apoio institucional. Desse modo, foram definidos os direitos e responsabilidades dos Grupos Permanente de Arte e Cultura (GPAC) que deveriam ser desenvolvidos através da realização e divulgação de atividades artísticas e culturais de forma continuada, formalizadas em Ações de Extensão, cujos processos e produtos fossem reconhecidos como academicamente relevantes pelas Unidades Acadêmicas e pela PROEX, com acompanhamento do NAC (PORTARIA N o 012/2011 – Gabinete Pró-Reitor de Extensão / UFRN Natal, 11 de Outubro de 2011).

Art. 1º – Os GRUPOS PERMANENTES DE ARTE E CULTURA DA UFRN são integrados por docentes, técnicos administrativos, discentes e participantes externos que desenvolvem atividades artísticas e culturais de forma continuada, formalizadas em Ações de Extensão, cujos processos e produtos são reconhecidos como academicamente relevantes pelas Unidades Acadêmicas, da área de conhecimento

específica, e pela PROEX, com registro e acompanhamento do NAC, e que possuam as seguintes características:

I. Realizem atividades principais centradas no desenvolvimento e na exploração de linguagens artísticas;

II. Desenvolvam atividades de extensão em interação com o ensino e a pesquisa, de modo a contribuírem com o processo de formação acadêmica e de integração universidade-comunidade;

III. Contemplem em seu elenco, prioritariamente, a comunidade interna, podendo ter a participação de pessoas da comunidade externa como colaboradoras voluntárias das ações;

IV. Destinem parte de suas atividades à disseminação de sua produção junto à comunidade e/ou segmentos sociais (bairros periféricos, escolas públicas, entre outros). (PORTARIA N o 012/2011 – Gabinete Pró-Reitor de Extensão / UFRN Natal, 11 de outubro de 2011).

Em um artigo intitulado *Panorama da dança na Universidade Federal do Rio Grande do Norte*, Marcílio de Souza (2014) afirma que as primeiras companhias de dança na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) surgiram justamente a partir de projetos de extensão ligados a seus Departamentos de Artes e de Educação Física. O autor relata a forma em que surgiu a primeira proposta nessa área desenvolvida na década de 80 no Departamento de Artes da UFRN e vinculada ao Núcleo de Arte e Cultura. A primeira companhia em introduzir a dança na universidade foi o grupo Panã-Paná dirigido pelo professor Roosevelt Pimenta a partir da colaboração de artistas locais e bailarinos da cidade.

No entanto, não foi até a década de 1990 que a dança conseguiu ganhar um espaço significativo no âmbito acadêmico. No citado período foi incrementada a produção em dança na UFRN em diversos estilos e se consolidaram vários grupos artísticos assim como uma agenda continuada de espetáculos dentro e fora da UFRN concebidos tanto no Departamento de Educação Física como no Departamento de Artes.

A dança na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) surgiu de projetos de extensão ligados a seus Departamentos de Artes e de Educação Física. A UFRN tem como tradição estimular projetos de extensão, voltados à promoção e produção da cultura, entre os quais, destacamos os grupos permanentes Gaya Dança Contemporânea, Grupo de Dança da UFRN, Grupo (Con)Tatos de Improvisação, Grupo Cruor, ainda em atividade; os grupos já extintos Panã-Paná, Grupo dos Meninos e RodaViva Cia. De Dança, ligados ao Departamento de Artes; e o Grupo Parafolclórico da UFRN, ainda em atividade, ligado ao Departamento de Educação Física (VIEIRA, 2014, p. 130).

Entre os fatores que possibilitaram a valorização da dança como área fundamental de

estudo dentro da UFRN foi a inclusão de disciplinas específicas de dança no departamento de Educação Física e no Departamento de Artes e o desenvolvimento de projetos artísticos com dança a partir do trabalho com escolas públicas e a participação da comunidade.

A partir dessa iniciativa, diversos grupos artísticos e culturais puderam desenvolver seus projetos com dança dentro e fora da UFRN graças ao apoio institucional da PROEX e a orientação do NAC. A dança, em particular, viveu um momento importante de valorização e ressurgimento dentro da universidade a partir da criação de grupos, projetos e apresentações de diversas vertentes da dança. Nesse sentido, os grupos e companhias artísticas foram e ainda são constituídas por alunos, professores, funcionários da UFRN e parte da comunidade externa à instituição.

Os primeiros grupos surgidos nessa década de esplendor dentro da universidade se constituíram com uma clara finalidade artística, mas também com objetivos puramente educacionais. Assim, em 1990 foi criado o Grupo de Dança da UFRN, sob a direção do professor Edson Claro e, em 1991, nasce o Grupo Parafolclórico da UFRN, objeto do nosso estudo, sob a direção da Professora Rita Luzia de Souza Santos.

O primeiro, Grupo de Dança da UFRN, buscava interpretar a dança a partir de uma linguagem contemporânea baseada em técnicas próprias do Jazz e a Dança Moderna. O segundo, o Grupo Parafolclórico, se desenvolveu com o objetivo de outorgar uma transcendência artística à cultura popular, buscando uma ligação constante entre o popular e o erudito que conseguisse promover uma maior identificação da comunidade acadêmica com as raízes da cultura brasileira, tornando-as mais acessíveis ao grande público mediante técnicas de dança concretas.

Além de fomentar a sensibilização com a dança popular através dos seus espetáculos, o Grupo Parafolclórico da UFRN teve um papel crucial na consolidação da dança popular como disciplina dentro da universidade. Para incluir o ensino teórico e prático dos folguedos tradicionais, professoras, alunos e pessoas externas à instituição iniciaram um processo de luta pelo reconhecimento e valorização da cultura popular com a finalidade de aproximá-la aos jovens da comunidade acadêmica através de uma abordagem cênica diferente daquela vivenciada no cotidiano das comunidades onde tiveram origem as danças.

Na pesquisa de Vieira (2014), o autor afirma que o grupo fazia nas suas origens releituras das danças populares do Nordeste do Brasil, estabelecendo um vínculo permanente entre os saberes populares e o acadêmico. Entre as atividades realizadas pela companhia, destaca a realização de espetáculos, as pesquisas sobre as manifestações folclóricas, as apresentações em

eventos escolares ou científicos e a participação em festivais de distinta envergadura.

Partindo da investigação das manifestações populares, o grupo teve desde o princípio como proposta fundamental, a releitura dessas expressões mediante a resignificação das mesmas no espaço cênico, não descaracterizando o elemento tradicional trabalhado e tratando de preservar seus traços essenciais.

O Grupo Parafolclórico da UFRN busca nas manifestações do povo, pelo viés das pesquisas, o material para construir suas expressões e a ele devolve em forma de aulas, cursos, seminários e espetáculos abertos ao público, através da linguagem da dança cênica, possibilitando o diálogo entre universidade e sociedade. Sendo assim, tal grupo investe no conhecimento, vivência e apreciação dos saberes tradicionais como possibilidade de valorizar, divulgar e atribuir outros sentidos às manifestações culturais do nosso país, em especial a dança popular. (VIEIRA, 2014, p.134)

Da mesma maneira que o Grupo Parafolclórico, as companhias de dança ligadas à UFRN foram formadas a partir de iniciativas que se constituíram como projetos de extensão dos dois departamentos mais interessados em incluir a dança como linguagem artística, pedagógica e estética. Nesse contexto institucional, a dança assumia também um perfil investigativo que promovia a inclusão de estudos e pesquisas formais na área de dança a partir de projetos iniciados por professores dos departamentos citados.

Para a obtenção de tais resultados foi de crucial importância a realização de cursos e oficinas destinadas a professores que atuavam com a dança na rede pública de ensino e a realização de festivais de dança organizados com a participação de alunos da rede pública e privada de ensino nas disciplinas de Dança Educacional e Dança do Departamento de Educação Física. Outro dos fatores fundamentais no reconhecimento e valorização da dança dentro da UFRN foi a implantação do Curso de Dança na modalidade de Licenciatura no Departamento de Artes no ano de 2009 como desdobramento das mudanças na legislação posterior à Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional nº 9.394 de 1996.

Como era de se esperar, o trabalho dentro da UFRN teve repercussões imediatas no quadro cultural da cidade de Natal, sendo incrementada a produção em dança de maneira notável durante as últimas duas décadas. A demanda social em busca de escolas privadas de dança cresceu de maneira considerável, as produções, eventos e artistas independentes ganharam espaço no cenário artístico da cidade, a divulgação de grupos e companhias de dança locais começaram a ter presença em festivais e eventos de nível nacional e internacional e o público começou a desenvolver um interesse maior por essa arte a partir do consumo de espetáculos e projetos referentes.

Uma vez mais a importância da luta pela dança dentro da UFRN fica refletida no reconhecimento de bailarinos e coreógrafos como Gevaldo Cruz ou Alexandre Américo que durante muito tempo fizeram parte tanto do Curso de Dança como do Grupo Parafolclórico da UFRN. Isso permite observar a busca por uma aproximação constante entre a produção em dança que se realiza dentro da Universidade e os projetos artísticos que surgem fora dessa instituição a partir de um diálogo necessário para uma produção cultural, democrática e de qualidade na cidade de Natal.

Nesse diálogo, destaca-se também a existência de companhias de dança e projetos da própria UFRN que buscam uma integração permanente entre a comunidade interna e externa à UFRN com o objetivo de ampliar a produção e divulgação artística. Nesse sentido, o Grupo Parafolclórico, o Grupo Gaya, e o Grupo de Dança da UFRN constituem as companhias mais antigas da UFRN, com mais de duas décadas de existência e abordagens coreográficas diferentes.

## 2. O GRUPO PARAFOLCLÓRICO DA UFRN: 25 ANOS DE HISTÓRIA



*Figura 2*

## 2. O GRUPO PARAFOLCLÓRICO DA UFRN: 25 ANOS DE HISTÓRIA

As lembranças são sempre reações físicas. A nossa pele é aquilo que não esquece. Os nossos olhos são aquilo que não esquece. O que ouvimos ainda ressoa dentro de nós. [...]. Não, isso não quer dizer que o corpo lembra. O próprio corpo é a memória. O que tem de ser feito é o desbloqueio da memória corporal (Grotowski, p. 212-13, *apud* Laster, 2012). (SCHECHNER, 2013, p.58).

### 2.1. Os grupos parafolclóricos na prática das danças populares

Antes de analisar o termo parafolclore e as características que definem a atividade dos grupos definidos com essa nomenclatura, resulta pertinente realizar uma breve explanação teórica acerca do conceito de “danças populares” que subsidia epistemologicamente o trabalho realizado por essas companhias no Brasil. Cabe destacar que, “cultura popular” é uma expressão que abarca diferentes usos, noções e conceitos surgidos de seus múltiplos contextos de aplicação. É nessa perspectiva que vislumbramos a necessidade de entender quais os diferentes sentidos e significados atribuídos a esses conceitos ao longo da história pelos grupos que, desde pontos de vista diversos, alimentam a prática das manifestações populares.

Ao trabalharmos com temáticas que remetem ao ser humano e seus fazeres corporais, há uma necessidade vital: a de especificar qual o sentido atribuído a um conceito que atravessa séculos e que surgiu como recurso de distinção social, tendo em vista que os conceitos concentram particularidades convergentes entre grupos sociais que alimentam práticas, crenças e hábitos que lhes são familiares. Existem também alguns conceitos do senso comum que exercem função de controle social e que não podem ser aplicados sem análise crítica (GUARATO, 2014, p.62).

A cultura popular e suas danças no contexto rural ou urbano, são originadas e modificadas mediante relações diversas e plurais, que nos impedem analisar a “dança popular” como um termo singular e uniforme. A admissão de um conceito específico obriga a fixar a manifestação em um determinado cenário marcado por um tempo e lugar específicos. Nesse sentido, o conceito de cultura popular hoje não perpetua uma perspectiva única das expressões sociais, senão que comporta uma multiplicidade de sentidos e significados vinculados às distintas implicações práticas que o influenciam.

Tradicionalmente, a nomenclatura de “cultura do povo” foi incluída em debates políticos

que pretendiam estabelecer diferenças evidentes entre a cultura erudita e aquela surgida no interior da sociedade não letrada. Um conjunto de relações em que: “O povo interessa como legitimador da hegemonia burguesa, mas incomoda como lugar do inculto por tudo aquilo que lhe falta” (CANCLINI, 2003, p. 208).

Nesse sentido, o conceito de cultura popular possui em sua historicidade o acometimento de ter sido construída como elemento de distinção entre grupos sociais, “[...] produzido como categoria erudita que visa a definir e a descrever produções e comportamentos situados fora da cultura erudita [...].” (CHARTIER, 1995, p. 141).

Assim mesmo, as danças populares que temos como “tradicional”, foram notadamente reformadas no período moderno, a partir de um complexo processo que tratou de mudar certas atitudes e valores da população, segundo a hipótese de que era preciso “suprimir, ou pelo menos purificar muitos itens da cultura popular tradicional [...] inclusive, todas as danças sofreram ataques na tentativa de “purificar” aquilo que era feito pelo povo quando exposto aos “letrados” (BURKE, 1989, p. 232-233). Nesse sentido, as danças populares viveram um processo de organização, sistematização, racionalização e hierarquia da estrutura anterior adaptando as manifestações aos paradigmas de tempo e espaço impostos.

Tal como afirma Canclini (2003), o primeiro erro que devemos resolver como pesquisadores da cultura popular e as suas danças, é a tendência em aplicar o termo cultura popular tendo como referência a noção de “classe popular”, uma distinção econômica não compatível com o dinamismo e a pluralidade cultural do Brasil. Nesse sentido, o popular não pode ser encontrado nos objetos ou produtos materiais do pensamento de uma cultura, ele apresenta-se nas interações das pessoas que o praticam e os significados que elas concedem à sua atividade.

O popular não consiste apenas naquilo que culturalmente se consome ou se produz (CHARTIER, 1990), mas, principalmente, nos sentidos e valores construídos nas relações estabelecidas no cotidiano. Polissêmico e dialógico, ele se reformula e assume variados contornos, buscando interagir com e se integrar à complexidade do urbano. Nesse sentido, é incoerente atribuir ao popular um caráter essencial de resistência política (GUARATO, 2014, p.65).

Ao pesquisar as danças populares mediante a observação da atividade de um grupo que faz uma leitura concreta das manifestações em um tempo e espaço preciso, não podemos compartilhar a ideia do popular como uma realidade estagnada, original ou genuína. As danças populares não são definidas pela sua forma física e sim pela organização e práticas cotidianas que determinam o desenvolvimento do grupo social. Dessa forma, as danças populares incluem

não somente aquelas manifestações consideradas como tradicionais (congado, maracatu, bumba meu boi ou frevo), mas também aquelas que se criam e reproduzem no contexto urbano.

A dança popular no meio urbano, mesmo que, com um desenvolvimento aparentemente afastado das decisões políticas e econômicas institucionais, nunca esteve distante das relações sociais e culturais que se configuram na cidade. As culturas populares e as suas danças, se encontram ligadas ao espaço urbano, pressionando direta ou indiretamente a sociedade e o poder público, a partir de práticas que evidenciam divergências dentro das instituições responsáveis pela sua gestão ou administração. No que se refere às relações humanas inseridas na sociedade urbana, não há como afastar a dança como elemento independente e analisá-la de forma isolada. As danças populares se criam e praticam no meio social, se defrontando de forma contínua, com esferas e instituições que legitimam umas práticas frente a outras. Nesse sentido, a dança, como elemento da cultura popular, dialoga permanentemente com o discurso hegemônico dos críticos, jurados ou intelectuais que a pesquisam e avaliam desde perspectivas diversas.

Carlos Sandroni (2014), no seu artigo intitulado *Adeus à MPB*, descreve os processos históricos, sociais e políticos pelos quais a cultura popular, e em particular a música, foi adquirindo nomenclaturas diversas para designar aquelas expressões surgidas da sociedade menos instruída. Para que o conceito MPB fosse formalmente estabelecido, afirma o autor, o movimento folclórico desenvolvido entre as décadas de 1940 e 1960, como herança dos estudos iniciados por Sílvio Romero e Mário de Andrade, teve que aceitar o termo e incluí-lo nos seus estudos como definição prevalente. Particularmente, lembra Sandroni (2014), foi num congresso de folclore celebrado em 1950, onde Oneyda Alvarenga<sup>9</sup> fez a proposta de dividir os termos de “folclore” e “popular” a partir de uma definição que prevaleceu durante toda a segunda metade do século XX.

Embora considere a “música popular” como contaminada pelo comércio e pelo cosmopolitismo e reserve à “música folclórica” o papel de mantenedora última do caráter nacional, ela atribui, apesar de tudo, à música do rádio e do disco um “lastro de conformidade com as tendências mais profundas do povo”, que é finalmente o que explica o

---

<sup>9</sup> Oneyda Alvarenga (Varginha, 6 de dezembro de 1911 — São Paulo, 24 de fevereiro de 1984), foi uma jornalista, poetisa, ensaísta e folclorista brasileira. Foi aluna e colaboradora próxima de Mário de Andrade em suas investigações sobre a música popular e em sua perspectiva antropológica contemporânea. Oneyda tinha enfoque etnográfico com visão romântica da cultura popular e uma perspectiva generosa da sua autenticidade na construção de formas estéticas.

abandono da denominação “popularesca” (SANDRONI, 2014, p.3).

Desse modo, a distinção entre o popular e o folclórico deixou de ser puramente observado para passar ao plano das categorias analíticas: o folclore representava as manifestações rurais, anônimas e não-mediadas enquanto as expressões populares eram vinculadas ao meio urbano, de caráter autoral e com veiculação midiática. Nesse sentido, Sandroni (2014) defende que a incorporação do conceito “música popular brasileira”, esteve relacionada ideologicamente a um momento da história da República em que a ideia de “povo brasileiro”, cada vez mais urbano e letrado, se estabeleceu no centro dos debates, onde o papel da música e da dança tinha um valor significativo.

É nesse momento que gostar de MPB, reconhecer-se na MPB passa a ser, ao mesmo tempo, acreditar em certa concepção de “povo brasileiro”, em certa concepção, portanto, dos ideais republicanos. (Do mesmo modo que, nas décadas anteriores, gostar de folclore e reconhecer-se no folclore — mesmo à custa da transfiguração deste como na música de Villa-Lobos e na pregação de Mário de Andrade — era acreditar em outra versão do que era o povo. (SANDRONI, 2014, p.4)

No mesmo artigo, o autor reflete sobre o conceito de “popular” como uma nomenclatura capaz de se encaixar entre a noção de “folclore” e a ideia de “cultura erudita” como realidade intermédia que assumia aspectos dos dois polos da cultura. As manifestações da “cultura popular” poderiam fazer uso de elementos do folclore “rural e anônimo” e ao mesmo tempo empregariam mecanismos do saber erudito para fornecer um caráter mais estilizado às expressões tradicionais.

Nesse sentido, assim como ocorreu na música, o conceito de “danças populares” surge no Brasil nas décadas de 1960/70/80 como termo unificador, ligado à confluência dos três fatores que contribuíram para a aceitação da sigla MPB: “ela servia ao mesmo tempo como categoria analítica (distinguindo-se da música “erudita” e da “folclórica”), como opção ideológica e como perfil de consumo” (SANDRONI, 2014, p. 5).

Tomando como referência a analogia entre a nomenclatura usada para designar a música e a dança popular, na década de 1990 o termo que definia tais manifestações assumiu uma nova perspectiva vinculada ao emergente modelo mercantil que as concebia como produtos turísticos comercializáveis através da mídia. Nessa mesma década, além do processo de mercantilização e conseqüente fragmentação das manifestações consideradas populares, teve lugar um outro processo caracterizado pela diminuição da dicotomia entre a música ou dança popular, e as danças e músicas denominadas folclóricas: “Isto se deve, em grande parte, a que pessoas

envolvidas com manifestações ditas folclóricas passaram a tomar atitudes não previstas no papel que a referida dicotomia lhes atribuía” (SANDRONI, 2014, p.6).

A mídia, as empresas e instituições vinculadas à promoção e divulgação das manifestações tradicionais, tinham passado a conceder um lugar privilegiado às expressões populares enquanto relegavam às manifestações folclóricas uma posição secundária dentro dos festivais e eventos culturais. Como resposta, alguns mestres e coletivos responsáveis pela preservação dessas expressões, perceberam a importância de se inserir nesses novos espaços midiáticos com a finalidade de registrar suas obras, receber apoio financeiro ou obter visibilidade em eventos nacionais e internacionais.

É na década de 1990 que são formalmente reconhecidos os grupos parafolclóricos, com o intuito de trazer para o público repertórios de música e dança folclórica a partir da ressignificação de alguns dos elementos tradicionais com o objetivo de divulgar tais expressões num formato mais comercial de espetáculo. Além do caráter promocional, esses coletivos surgem em espaços de ensino como as universidades, com a finalidade de aproximar a pesquisa e prática das manifestações populares ou folclóricas a um público amplo.

Dessa forma, surge o debate sobre o papel que desempenham os grupos parafolclóricos em relação aos grupos folclóricos. Os primeiros e mais novos coletivos podem, por definição, praticar livremente distintos tipos de danças populares, introduzir elementos da música e a dança contemporânea ou fazer composições coreográficas diversas com fins puramente artísticos. Já os grupos definidos como folclóricos, se sentem na obrigação de aceitar alguns dos limites impostos por editais institucionais e empresariais com o objetivo de participar de eventos culturais ou ser beneficiários de certas ajudas de financiamento para a sustentação da sua atividade. Nessa perspectiva, os grupos folclóricos são pressionados a continuar realizando um único tipo de manifestação cultural e empregar os mesmos elementos clássicos (hierarquia, vestimenta, movimentos) com os quais tal expressão é reconhecida.

Assim, se na década de 1990, muitos dos grupos tradicionais se livravam do termo “folclórico” para participar dos processos de desenvolvimento e divulgação midiática adotando na sua denominação o conceito de “popular”, hoje enfrentam um novo desafio trazido pelo termo “parafolclore” e as exigências dos espaços culturais e turísticos em que ambos coletivos participam como fenômenos antagônicos, quando na verdade seus objetivos pela preservação e enriquecimento das manifestações populares são paralelos.

Nessa perspectiva, Carvalho (2010) analisa os processos estéticos, políticos e econômicos que afetam as culturas populares em praticamente todos os países latino-

americanos e o caráter dos festivais internacionais de folclore como processos que o autor denomina de “mecanismos de espetacularização”:

A “espetacularização” é um processo multidimensional. Para começar, implica em um movimento de captura, apreensão e mesmo de confinamento. Trata-se de enquadrar, pela via da forma, um processo cultural que possui sua lógica própria, cara aos sujeitos que o produzem, mas que agora terá seu sentido geral redirecionado para fins de entreter um sujeito consumidor dissociado do processo criador daquela tradição. (CARVALHO, 2010, p. 48)

Com o objetivo de alcançar um público amplo e diversificado, os eventos massivos de folclore procuram mostrar as danças mais divulgadas e conhecidas de cada território “confinando” as manifestações culturais dos grupos participantes à produtos nacionais específicos do seu país. No entanto, e apesar de que a mostra dessas manifestações seja um critério desejado, não significa que as companhias convidadas não tenham direito a trazer danças de outras localidades sempre e quando mantenham elementos “tradicionais” do folclore regional.

No artigo de Hugo Ribeiro (2003) denominado *Folclore Versus Parafolclore*, o etnomusicólogo analisa os fatores sociais que vêm pressionando os grupos autodenominados folclóricos e seus líderes no sentido das transformações, ou reforçando a significância da fidelidade a princípios e formas tradicionais de existência. Nessa linha, o autor denuncia o fato de que prefeituras e organizações privadas, depois de identificar o potencial da celebração de festivais de folclore como produtos turísticos que trazem benefícios econômicos e políticos para os patrocinadores, tem instaurado um conjunto de normas e critérios de classificação que acabam limitando as possibilidades de atuação dos grupos folclóricos e parafolclóricos que participam.

Aproveitando datas festivas e comemorações populares já sacralizadas pela tradição, as prefeituras e entidades culturais locais passaram a vislumbrar no turismo cultural uma nova forma de dinamizar a economia local, organizando encontros culturais e eventos folclóricos. Tais eventos, movidos por interesses econômicos e políticos tendem a tratar os participantes como meros objetos, passíveis de manipulações diversas, camufladas pelo desejo de manutenção da tradição folclórica (RIBEIRO, 2003, p.3).

Nesse sentido, resulta relevante a crítica que fazem autores como Carvalho (2010) ou Ribeiro (2013) a esse tipo de festivais devido às limitações impostas pelas organizações em relação aos grupos denominados folclóricos por impedir o seu potencial transformador e criativo e impedir o seu poder de decisão condicionado pelas diretrizes dos eventos. Se por um

lado, os grupos folclóricos que participam nos festivais são beneficiados com recursos financeiros, figurinos e materiais, além de ganhar visibilidade em diferentes espaços e momentos do ano, por outro são submetidos a uma série de condições técnicas e estéticas que os encaixa no termo “folclórico” e os subordina e prejudica a longo prazo.

Desde uma perspectiva crítica em relação ao modo em que a mídia apresenta e trata os grupos definidos como folclóricos, Elisabeth Acha (2010),<sup>10</sup> no artigo *Cuerpos folklorizados y estereotipos étnicos*, questiona a forma em que os corpos são mercantilizados para o turismo como exemplares de uma tradição primitiva e imutável:

El folklore, entendido como la sabiduría de un pueblo, termina desvirtuándose en la medida que “folkloricemos” los cuerpos y su naturaleza, convirtiendo a los seres humanos en objetos pintorescos y arcaicos, como cosas e imágenes y recuerdos para el turismo que se comercializan en los mercados de artesanías. Perpetuar una tradición cultural y un pasado dentro del presente implica negar la capacidad de transformación y desarrollo de un pueblo. (ACHA, 2010, p.86)

Nos festivais de folclore participam coletivos de diversas naturezas com objetivos distintos e relações diversas com o universo das danças populares. Nesse sentido, grupos parafolclóricos como o Grupo Parafolclórico da UFRN, que se definem como companhias artísticas cujo objetivo é fazer releituras das danças folclóricas e trazê-las com um caráter inovador, são menos afetados pela normativa desses eventos porque no próprio termo “parafolclórico” se pressupõe que as danças podem ser inovadas, os figurinos alterados e os dançarinos não vinculados necessariamente às manifestações representadas.

Nesse sentido, o problema principal desses festivais que colocam em uma situação de competição os grupos folclóricos e parafolclóricos, consiste na classificação discriminadora que os próprios festivais de folclore estabelecem com o objetivo de oferecer ao público duas atrações turísticas diferenciadas: os grupos folclóricos como primitivos resquícios do passado, e os grupos parafolclóricos como sinônimo de atualidade, dinâmica e beleza.

A palavra *Parafolclore* formada pelo prefixo grego *para* (perto de, ao lado de) e o termo *folclore* (cultura popular), serve para definir aqueles meios que buscam se aproximar do folclore a partir da releitura de alguns dos elementos da cultura popular mediante uma ressignificação específica das manifestações tradicionalmente praticadas. Por questões éticas, os grupos parafolclóricos tem como princípio metodológico, o desenvolvimento de um trabalho conjunto

---

<sup>10</sup> III SIMPOSIO INTERNACIONAL DE CORPUS. Cuerpos y Folklore(s) Herencias, Construcciones y Performancias, Lima, Octubre de 2010.

e continuado com aquelas comunidades e grupos que historicamente têm se empenhado na guarda das manifestações populares para que estas possam ensinar aos novos coletivos as técnicas, recursos e significados mais relevantes da cultura representada.

No Capítulo IX da Carta do Folclore Brasileiro emitida pela Comissão Nacional do Folclore em dezembro de 1995 durante o VIII Congresso Brasileiro de Folclore<sup>11</sup> reconhece os grupos parafolclóricos como grupos artísticos que apresentam folguedos e danças folclóricas, cujos espetáculos constituem recriações e aproveitamento das manifestações folclóricas.

Os grupos que apresentam folguedos e danças folclóricas, cujos integrantes, em sua maioria, não são portadores das tradições representadas, se organizam formalmente e aprendem as danças e os folguedos através do estudo regular, em alguns casos, exclusivamente bibliográfico e de modo não espontâneo. [...]. Os grupos parafolclóricos constituem uma alternativa para a prática de ensino e para a divulgação das tradições folclóricas, tanto para fins educativos como para atendimento a eventos turísticos e culturais. (I Congresso Brasileiro de Folclore, Carta do folclore, 1995, p.6).

Para as suas composições musicais e coreográficas, os grupos parafolclóricos procuram estudar as tradições folclóricas com detalhe para depois expor as experiências dos grupos folclóricos tradicionais no formato de espetáculo. Nesse contexto, as companhias artísticas em questão, se erguem como alternativa crucial para divulgar as tradições, apresentando a cultura popular em eventos, participando de projetos educativos e realizando atos receptivos para visitantes através de novas estratégias comunicacionais.

Além do carácter artístico, muitos grupos parafolclóricos atuam dentro das universidades federais do país se constituindo como instrumentos de difusão das tradições folclóricas com objetivos majoritariamente didáticos. No seu aspecto educativo, os grupos têm como função principal a divulgação de conhecimento sobre as músicas e danças populares em espaços educativos tais como escolas, institutos e associações, e ao mesmo tempo organizam atividades como oficinas, aulas e ensaios abertos para aproximar as manifestações a um público externo diversificado.

No artigo de Nakamura (2002) sobre os distintos tipos de danças do Brasil, o autor destaca os comentários que Gustavo Cortes realiza sobre o segundo item do Capítulo IX da

---

<sup>11</sup> O VIII Congresso Brasileiro de Folclore, reunido em Salvador, Bahia, de 12 a 16 de dezembro de 1995, procedeu à releitura da Carta do Folclore Brasileiro, aprovada no I Congresso Brasileiro de Folclore, realizado no Rio de Janeiro, de 22 a 31 de agosto de 1951. Esta releitura, ditada pelas transformações da sociedade brasileira e pelo progresso das Ciências Humanas e Sociais, teve a participação ampla de estudiosos de folclore, dos diversos pontos do país, e também teve presente as Recomendações da UNESCO sobre Salvaguarda do Folclore, por ocasião da 25ª Reunião da Conferência Geral, realizada em Paris em 1989 e publicada no Boletim nº 13 da Comissão Nacional de Folclore, janeiro/abril de 1993.

Carta do Folclore Brasileiro (1995) onde destaca o valor social e cultural dos grupos parafolclóricos pelo seu caráter artístico e a sua atividade educativa:

O que me parece mais importante é refletir o parafolclore como questão relacionada à arte e à educação. Por se tratar também de manifestação artística na forma e conteúdo, o artista que utilizar da projeção folclórica terá a liberdade de expressar o seu trabalho com caráter único, pois a visão da arte é específica e vai de acordo com as experiências vividas pelo seu autor. Contudo, a expressão artística deverá ter o cuidado de ser baseada em estudos que não agridam a manifestação autêntica, sendo coerente com a pesquisa realizada, sem perder a particularidade na criação do trabalho. Se a intenção da projeção folclórica for apenas copiar o fato existente, não trará nada a acrescentar em termos de arte. É importante ficar claro para o público qual o tipo de trabalho a que ele irá assistir. Assim, não haverá a ocorrência de competição entre as manifestações que já são diferentes entre si, como ficou registrado no 2a item da carta (NAKAMURA, 2002, p.1).

Nesse sentido, o parafolclore é entendido como um espaço adequado para a expressividade e criatividade dos artistas que referenciados no estudo das manifestações tradicionais adquirem liberdade para desenvolver novas técnicas e estéticas que constituam um trabalho com caráter próprio. Desse modo, no trabalho dos grupos parafolclóricos, a expressão folclórica original é tratada com a máxima cautela pelos membros das companhias, procurando não danificar de nenhum modo, a dança ou a comunidade onde é concebida, ao mesmo tempo que, procuram uma originalidade artística específica que os distingue tanto dos grupos tradicionais como dos outros grupos parafolclóricos.

## **2.2 O Grupo Parafolclórico da UFRN: história, membros e espetáculos**

Criado em 1991, o grupo de dança Parafolclórico surgiu como resultado de uma transformação na grade curricular que reconhecia oficialmente o Folclore como disciplina optativa do curso de Educação Física da UFRN. Rita Luzia Santos, professora do Departamento de Educação Física (DEF) da UFRN e atual diretora do Grupo foi a responsável pela idealização e consolidação da iniciativa. Até então existia uma demanda considerável dos alunos nas danças tradicionais e na cultura popular no geral. Foi na própria pesquisa entre alunos e docentes que empreenderam o projeto artístico que hoje se encontra com vinte cinco anos de existência.

Desde então, o grupo se constitui como projeto de extensão universitária integrado por estudantes, professores, membros da instituição em geral e algumas pessoas externas à comunidade acadêmica. O seu principal objetivo se baseia na pesquisa, promoção e experiência

de diversas manifestações populares do Brasil através de uma linguagem própria da dança folclórica.

Em 2013 e com motivo da celebração dos 22 anos de história do Parafolclórico, o Núcleo de Arte e Cultura da UFRN (NAC)<sup>12</sup> homenageou o seu trabalho a partir da publicação de um artigo que analisava a trajetória do grupo e valorizava o seu papel na comunidade acadêmica como projeto educativo difusor da memória e cultura brasileira a partir da dança no Rio Grande do Norte:

Ariano Suassuna afirma que “Diversidade é riqueza”. Com essa frase é possível traduzir o que o Grupo Parafolclórico da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) tem feito ao longo de seus 22 anos de existência: destacar a diversidade cultural brasileira. Essa ênfase está intimamente ligada à memória, uma vez que a disseminação das diferentes danças populares são fatores importantes para a preservação das tradições locais (NAC, 2013).

Ao longo da sua história e com o intuito de levar a cabo ressignificações de danças tradicionais, a companhia participou de diversos festivais de dança folclórica. A partir de uma leitura própria das manifestações locais, o Grupo Parafolclórico da UFRN divulgou seus espetáculos em vários estados do Brasil, tendo também reconhecimento internacional em países como Alemanha, Portugal, Espanha, China, Paraguai, México e Argentina.

Nesse sentido, a companhia se consolida como projeto de extensão interagindo com a comunidade acadêmica nos diferentes eventos universitários, mas também ultrapassando as fronteiras da Universidade a partir de uma permanente troca de experiências entre o âmbito acadêmico, as iniciativas culturais da cidade e da sociedade em geral.

O fato do Grupo Parafolclórico ter sido originado e mantido como projeto de extensão da universidade, centro principal de saber e conhecimento de Natal/RN, o situa na procura interdisciplinar de um conteúdo aprofundado sobre a produção das suas obras performáticas, pois tanto a direção do grupo como os integrantes estudantes de distintas áreas científicas e tecnológicas contribuem no complexo processo investigativo das suas composições. Essa busca comum em prol de composições artísticas refutadas não é o único elemento que vincula seus integrantes. A cultura popular da dança, o cotidiano dos ensaios, as relações, os códigos e o uso de uma linguagem específica constituem a cultura particular do grupo.

No mapeamento das pesquisas prévias feitas sobre o Grupo Parafolclórico da UFRN, as

---

<sup>12</sup> O Núcleo de Arte e Cultura da UFRN foi criado em 24 de maio de 1979 conforme a Resolução nº. 63/79 CONSUNI. Enquanto unidade suplementar, o NAC visa fomentar a formação, a difusão e a articulação do patrimônio artístico-cultural da UFRN, assessorando a Reitoria na gestão da política cultural da instituição e contribuindo para a memória e a preservação desse patrimônio.

autoras das diversas teses, dissertações e artigos manifestam um consenso em torno ao termo parafolclórico desenvolvida por Robatto (1994) para definir as comunidades artísticas que utilizam a pesquisa e reelaboração das danças populares para a valorização e divulgação dessas manifestações. Para o autor, os integrantes desses grupos podem ser profissionais ou não, e as composições podem experimentar adaptações cênicas e coreográficas com o objetivo de serem apresentadas em teatros e palcos. Tomando como referência a teoria de Robatto (1994), a atual professora da companhia Rosie Marie Medeiros (2008), na sua tese sobre o Grupo Parafolclórico da UFRN afirma:

Acreditamos que o trabalho desenvolvido nos três espetáculos, no que tange aos valores artísticos, culturais e estéticos transcende a denominação de Grupo Parafolclórico. (...). Porém, acreditamos que em alguns momentos, em algumas cenas que serão descritas no decorrer do texto, o grupo transcende essa denominação de grupo parafolclórico, apresentando um trabalho que Robatto (2002) denomina de composição e transformação cênica das danças da tradição através de coreografias contemporâneas. Dessa forma, quando compomos e não só recriamos, que é objetivo dos grupos denominados Parafolclóricos, as coreografias passam a ter um tratamento estético formal, com a linha artística predominante, o que ocorre em momentos desses espetáculos (MEDEIROS, 2008, p. 23)

Assim como Medeiros (2008), as diferentes pesquisadoras que tem tido como foco de estudo o Grupo Parafolclórico da UFRN, defendem a necessidade de romper com a conotação atribuída ao termo “parafolclórico”, devido a que a companhia fundamenta suas composições em outros muitos estilos e formatos estéticos para além dos tradicionais, fazendo com que sua atividade não se encaixe plenamente no conceito que a denomina.

Assim, as composições performáticas do grupo, surgem de uma fase de pesquisa previa que inclui duas perspectivas fundamentais: de um lado, o estudo artístico e teórico das manifestações tradicionais e populares que constituem o estilo selecionado para o espetáculo, e de outro, a prática da técnica coreográfica própria de outros estilos como o balé clássico ou a dança contemporânea. Com isso, se pretende apresentar um espetáculo de dança reelaborada a partir de uma perspectiva própria do folclore e uma identidade única que se configura justamente em ditos processos de criatividade e construção coletiva.

O Grupo Parafolclórico da UFRN, na vida dos bailarinos, é de fundamental importância na produção de conhecimentos diversos, na formação de valores e no exercício de relações afetivas que promovem a solidariedade, o diálogo e a responsabilidade coletiva. A música, a dança e a dramaturgia que o grupo desenvolve, além de contribuir na constituição de capacidades, habilidades e competências específicas vinculadas à arte, à dança e à cultura

popular, produzem um conhecimento relacionado com o sentimental que leva a uma ação coletiva muito particular com um efeito sociocultural duradouro entre os membros da companhia.

Dita formação em danças e manifestações populares diversas faz com que os bailarinos desenvolvam um sentimento de pertencimento enquanto sujeito ao grupo como lugar de vivência e aprendizagem, ou seja, como um espaço que possibilita a construção de uma trama de sociabilidade enraizada naquele lugar e que também define a sua identidade cultural apesar de não pertencer às comunidades onde foram originadas as expressões culturais praticadas.

### *Os bailarinos do grupo*

Dado que os ensaios, reuniões e atividades formativas do Grupo Parafolclórico da UFRN são realizados diariamente no ginásio do Departamento de Educação Física dessa instituição, os alunos do setor indicado, constituem a maior parte do elenco na atualidade. Essa característica está relacionada ao fato dos alunos de educação física terem um contato permanente com os bailarinos do grupo assim como com as professoras que ministram disciplinas sobre dança no mesmo departamento e como consequência divulgam o trabalho da companhia de maneira muito mais notória que em qualquer outro setor da universidade.

Além dos alunos do curso de Educação Física, o elenco está constituído por estudantes de história, serviço social, antropologia, direito, biologia, telecomunicações, música e dança. Isso oferece uma ampla gama de perspectivas e conhecimentos que proporcionam um carácter interdisciplinar ao grupo. Também fazem parte da companhia pessoas que se formaram recentemente ou que concluíram os respectivos cursos anos atrás.

A maioria do elenco é original do Estado de Rio Grande do Norte, com a exceção de três pessoas procedentes de São Paulo, Ceará, e eu, atual dançarina e pesquisadora do grupo, que sou de nacionalidade espanhola. As idades dos dançarinos que constituem o elenco oscilam entre os 18 e os 30 anos aproximadamente. Por outro lado, as famílias das quais procedem os dançarinos professam religiões diferentes. Muitos deles declaram que foi justamente a participação na igreja do bairro no qual vivem o que lhes proporcionou o primeiro contato com a dança a partir da inclusão nos grupos artísticos que esses centros religiosos integram. Em outros casos, a participação em grupos de dança, música e capoeira das associações e centros sociais de bairro onde moram foram responsáveis pelo atual interesse dos sujeitos pela arte e a

cultura popular.

Como analisa a professora do grupo Rosie Medeiros (2008) na sua tese, muitos dos bailarinos que fazem parte do Grupo Parafolclórico da UFRN, antes de entrar na companhia não tinham formação superior. O fato do grupo desenvolver seus ensaios, pesquisas e apresentações dentro da universidade, incentivar a busca de conhecimento na área das danças e expressões populares e promover uma forte convivência entre estudantes da instituição, mestres, doutores e pessoas externas à academia, faz com que bailarinos sem formação superior procurem ampliar a sua educação na universidade a partir desse primeiro contato com a UFRN que o grupo proporciona.

Assim mesmo, o Grupo Parafolclórico da UFRN, por ser um projeto de extensão universitária, disponibiliza para os estudantes de graduação uma quantidade de bolsas para cobrir as despesas com passagens de ônibus, lanche e com a roupa necessária para os ensaios de dança. Apesar das ajudas constituírem um incentivo financeiro relevante para o ingresso e continuidade dos estudantes de graduação, o caráter excludente das bolsas impede que as pessoas externas à UFRN ou aquelas que realizam cursos de pós-graduação possam se beneficiar dessa quantia.

*Em Mundos Artísticos e tipos sociais*, Becker (1977) classifica os grupos de artistas em quatro modalidades segundo o nível de capacitação, implicação e relação com o mundo artístico a que pertencem: o profissional integrado, o inconformista, o artista espontâneo e o artista popular. Com base nessa categorização, o Grupo Parafolclórico da UFRN se constitui como uma opção intermédia entre o primeiro e último grupo definido pelo autor. A companhia de dança a que nos referimos está composta por pessoas com uma relação muito distinta com a arte e a dança no geral e com o trabalho artístico que o grupo desenvolve em particular.

O elenco está formado, por um lado, pelo tipo de *artista integrado*, dotado de capacidades e destrezas para executar um papel específico na produção da obra, e com uma consciência plena sobre as suas responsabilidades dentro do grupo. Nesse sentido, podemos destacar como artistas integrados, os papéis das três professoras que compõem a direção, formadas estritamente para o desempenho do seu trabalho, assim como alguns bailarinos que possuem uma longa experiência no mundo da dança no geral ou com uma importante trajetória dentro da companhia em particular. Por outro lado, o grupo também está composto por bailarinos que respondem ao tipo de artista popular. Ou seja, artistas que se relacionam com o mundo da arte e o grupo com objetivos diversos vinculados ao aspecto social, cultural ou educativo que o projeto fornece.

O cooperativismo neste tipo de grupos é, segundo Becker (1977), muito mais amplo do que nos grupos integrados onde o nível de especialização dos membros divide o trabalho em papéis mais individualizados e seletos. Já no grupo formado por artistas do tipo popular, o conhecimento e destrezas que realizam os membros da companhia são similares entre si, fazendo com que desenvolvam funções equivalentes que implicam um maior associacionismo em prol do resultado final da obra.

No caso do Grupo Parafolclórico da UFRN, por estar constituído pelos dois tipos de artistas mencionados, acontece que, apesar dos papéis desempenhados pelos bailarinos terem um peso similar no desenvolvimento artístico da companhia, a presença simultânea de pessoas com diferentes níveis de vínculo com a dança e o grupo, gera pequenas hierarquias e relações de competitividade que serão detalhadas com maior profundidade ao longo das próximas páginas.

É por esse motivo, que no decorrer do trabalho etnográfico, quis criar um espaço de diálogo onde os bailarinos da companhia pudessem expressar abertamente as implicações, emoções, responsabilidades e experiências que proporcionam a eles ser intérpretes e membros de uma companhia de dança, assim como participar do preparo, apresentação e avaliação de um espetáculo performático.

Escolher um número de interlocutores e informantes reduzido que me permitisse abarcar com profundidade as informações fornecidas, foi um trabalho complexo porque todos os bailarinos se constituíam como fontes relevantes de informação, com trajetórias, pensamentos, opiniões e vivências extremamente interessantes para a pesquisa.

No entanto, com o objetivo de oferecer uma representação acertada dos interlocutores sem entrar em categorias essencialistas nem generalizações sobre o seu pertencimento ao grupo, suas relações e sua compreensão da obra performática, tive que reduzir o número de interlocutores a cinco, e o número de informantes a quatro pessoas.

Dessa forma, os interlocutores que se mostraram mais significativos para a minha pesquisa, foram Judson, Lúcia, Isabel, Priscila e Beatriz por motivos diversos que exploro a continuação. Assim mesmo, os informantes mais destacados foram: Gustavo Jéssica, Hidenberg e a diretora e criadora da companhia, Rita Luzia de Sousa Santos.

Os interlocutores citados foram os responsáveis por me proporcionarem informações amplas ao longo de toda a pesquisa sobre os diferentes elementos que determinam a realidade do grupo e o seu último espetáculo. De outro lado, os informantes indicados, me permitiram acessar a informações específicas sobre assuntos concretos que tinha abordado previamente

com os interlocutores de uma forma aprofundada.

A escolha dos interlocutores esteve relacionada a vários aspectos. Por um lado, e depois de ter realizado entrevistas com a maior parte dos membros da companhia, foram os bailarinos citados os que por ter uma experiência maior no grupo, na dança ou no entendimento da cultura popular, se constituíram como vetores fundamentais de conhecimento para o meu trabalho dissertativo.

Nesse sentido, os cinco interlocutores da pesquisa (Judson, Lúcia, Isabel, Priscila e Beatriz), possuem um mínimo de três anos de experiência na companhia. Todos eles têm acompanhado o processo de produção do último espetáculo e como consequência, tem assistido a maior parte dos ensaios semanais assim como as múltiplas apresentações em eventos locais, nacionais e internacionais que a companhia tem realizado nos últimos anos.

Nesse sentido, a alta rotatividade de bailarinos dentro da companhia e a ausência de alguns deles durante momentos determinados, fez com que me concentrasse em algumas das figuras que frequentavam com maior assiduidade e intensidade os ensaios, aulas e apresentações, sendo duas delas (Lúcia e Isabel) assistentes da direção com um papel determinante na organização e funcionamento do grupo.

Além do potencial intelectual e artístico dos interlocutores descritos, o próprio trabalho de campo e a minha trajetória como bailarina dentro da companhia, foi ampliando e aprofundando a relação com algumas pessoas que, ao mesmo tempo que mostravam seu interesse por ser ouvidas, evidenciavam, nas suas narrativas, os caminhos que o meu trabalho dissertativo devia tomar para alcançar uma representação adequada dos sujeitos, o grupo e suas relações durante o processo de produção do espetáculo.

### *Lúcia*

Lúcia possui mais de cinco anos de trajetória no Grupo Parafolclórico da UFRN. Apresentou os dois últimos espetáculos realizados pelo grupo (*Debaixo do barro do chão* e *Ensaiei meu samba o ano inteiro*) e acompanhou os processos de criação e divulgação em diferentes palcos e eventos. Participou das últimas três viagens para a China, o México e Argentina onde foram celebrados três importantes festivais internacionais de danças folclóricas. Atualmente é assistente de direção, ministra em ocasiões o desenvolvimento dos ensaios e ocupa um papel protagonista em algumas das coreografias mais importantes do último espetáculo.

A bailarina ingressou no curso de educação física da UFRN depois de ter entrado a formar parte do Grupo Parafolclórico da UFRN constituindo esse fator um incentivo declarado para ampliar a sua formação superior nesta instituição.

Lúcia se mostrou sempre prestativa no desenvolvimento da minha pesquisa, compartilhando os pensamentos sobre os diversos processos que a companhia atravessava e facilitando a minha integração no grupo como bailarina e pesquisadora. Pelo fato de Lúcia ter se formado em Educação Física e ter concluído o mestrado no mesmo departamento a bailarina assumiu ao longo da sua formação, um conhecimento amplo sobre o corpo e o movimento que enriqueceu as narrativas da interlocutora durante a pesquisa devido às reflexões sobre a relação dos bailarinos com a dança e o corpo como vetor de conhecimento.

### *Judson*

Judson é uma das pessoas mais experientes da companhia. Apesar de que, na atualidade frequenta com menos assiduidade os ensaios, a sua trajetória como bailarino do grupo começou há mais de cinco anos. Também acompanhou as últimas três viagens da companhia em eventos internacionais e participou dos processos de pesquisa e criação dos dois últimos espetáculos.

Como Lúcia, e graças à ampla experiência com o grupo, Judson me proporcionou informações muito valiosas sobre a evolução da companhia nos últimos anos, os bailarinos que tinham se constituído como figuras relevantes para a melhora do grupo e uma visão ampla sobre os valores e princípios que tem se mantido como cimentos estruturais do funcionamento interno do coletivo.

Da mesma forma, Judson se constituiu como reflexo da situação que caracteriza a trajetória de muitos dos bailarinos que entraram no grupo sem formação superior e com poucas perspectivas a respeito. O fato de ter mantido uma relação direta com a companhia, inserida no âmbito universitário, fez com que entrasse anos depois no departamento de comunicação da UFRN onde hoje em dia se encontra concluindo a graduação.

### *Priscila*

Priscila estuda o curso de graduação em biologia na UFRN e forma parte da companhia há três anos. Ela teve a oportunidade de vivenciar uma parte da composição do atual espetáculo e participar das duas últimas viagens da companhia. Assim mesmo, conviveu diretamente com

o elenco anterior de bailarinos que constituíram a geração anterior do grupo e marcaram notadamente a história da companhia assim como a realidade do atual espetáculo.

Priscila têm um papel fundamental no grupo enquanto que, informalmente, se responsabiliza pela organização, logística e burocracia da companhia. Nesse sentido, conhece com detalhe os processos internos, atividades, datas e obrigações do grupo e ajuda constantemente aos membros da companhia, na resolução de questões administrativas e institucionais.

Assim como Lúcia, Priscila mostrou, desde o início, grande interesse com a minha pesquisa sobre o grupo, me ajudando na recopilação de dados e documentos assim como no acesso a informações úteis sobre o projeto, o espetáculo e o samba em geral. A bailarina possui um papel fundamental no espetáculo atual, sendo a única cantora solista que aparece na obra, interpretando o primeiro samba canção da história musical do Brasil (Linda Flor - Ai, ioiô). Também protagoniza alguns dos personagens mais importantes do enredo com uma presença plena no palco ao longo das coreografias que constituem a obra.

#### *Isabel (Bel)*

Isabel se formou em educação física na UFRN e atualmente desenvolve o mestrado no mesmo departamento sob orientação da professora Rosie Medeiros, quem também é professora e diretora do Grupo Parafolcórico da UFRN. Nesse sentido, Isabel (Bel) vem trabalhando teórica e fisicamente as manifestações populares do Brasil desde a sua graduação, com grande ênfase no estudo dos grupos de maracatu de Recife onde atualmente realiza a pesquisa dissertativa. Assim, a bailarina e pesquisadora em danças, se constituiu como uma informante fundamental por ter esse conhecimento aprofundado sobre o folclore, a dança e as diversas manifestações populares desde uma perspectiva filosófica e antropológica do corpo.

Como Priscila, Isabel entrou passou a fazer parte da companhia há mais de três anos, e na atualidade trabalha como uma das três assistentes de direção, ministrando algumas aulas e ensaios, e participando da organização e funcionamento do coletivo. Acompanhou as últimas duas viagens da companhia e conviveu com o elenco de bailarinos mais antigos, assim como com os membros mais atuais do grupo, proporcionando uma ampla informação sobre as mudanças que caracterizaram o desenvolvimento da companhia e o espetáculo nos últimos anos. Também interpreta personagens relevantes na obra e aparece no total das coreografias devido ao seu forte compromisso com as responsabilidades do grupo e a aquisição de uma

técnica e expressão avançada em dança.

*Beatriz (Bia)*

Beatriz (Bia) é uma das bailarinas mais jovens da companhia. Com mais de três anos de experiência no Grupo Parafolclórico da UFRN, possui uma longa trajetória em dança vinculada à Escola de Dança do Teatro Alberto Maranhão, assim como a outras instituições e escolas nas quais a bailarina tem desenvolvido sua carreira artística.

Ela representa um outro setor do perfil dos bailarinos, daqueles que moram no interior, não tem plena autonomia financeira, não fazem parte da universidade e como resultado, não podem receber bolsa como alunos do projeto de extensão. Mesmo assim, a bailarina assiste há três anos, quase diariamente, aos ensaios e apresentações do grupo pela satisfação emocional e artística que a dança lhe proporciona.

Participou também das últimas duas viagens da companhia (México e Argentina) e apresentou em numerosas ocasiões o atual espetáculo “Ensaiei meu samba o ano inteiro” em palcos e eventos diversos. Pela sua habilidade e experiência na dança, assim como pelo seu compromisso imutável com a companhia, Beatriz ocupa um lugar privilegiado ao longo do espetáculo como solista e protagonista de grande parte das coreografias. Recentemente, conseguiu ingressar na UFRN e na atualidade se encontra iniciando seus estudos de dança no Departamento de Artes dessa instituição.

**BAILARINOS DO GRUPO PARAFOCLÓRICO DA UFRN (2015-2017)**



*Figura 3*



*Figura 4*



Figura 5



Figura 6



Figura 7



Figura 8



Jessica  
Dantas

Figura 9



Rayanne  
Medeiros

Figura 10



Christoph  
Kalil

Figura 11



Gabriella  
Carrifho

Figura 12



Figura 13



Figura 14



Figura 15



Figura 16



Figura 17



Figura 18



Figura 19



Figura 20

### 2.3 Caminhos percorridos por uma bailarina no Grupo Parafolclórico da UFRN

#### *A audição: processo de seleção do elenco*

Para fazer parte do Grupo Parafolclórico da UFRN é necessário submeter-se a uma audição ou teste de aptidão em dança, que é oferecida uma vez por ano na sala do ginásio do DEF, onde são realizados os ensaios do grupo. O fato de que os treinamentos e as provas de acesso sejam realizados no Departamento de Educação Física da UFRN faz com que os estudantes deste setor tenham um contato maior com o grupo e um acesso mais continuado às informações da companhia. Como consequência, a maior parte dos candidatos que se apresentam para realizar a prova de aptidão em dança são membros desse departamento.

A audição que o Grupo de dança Parafolclórico da UFRN oferece uma vez por ano, é anunciada através das redes sociais (e-mail e facebook) para toda a comunidade acadêmica. Foi assim que eu fiquei sabendo da existência do grupo e fui realizar a prova em fevereiro de 2015, momento desde o qual faço parte do elenco e desenvolvo um estudo antropológico como pesquisadora.

A prova de acesso na qual participei como concorrente, aconteceu no início do período letivo para cobrir as vagas deixadas pelos dançarinos do elenco anterior que tiveram que sair do grupo por questões diversas, que serão explicitadas posteriormente.

Antes de realizar a prova, assisti todos os vídeos que o grupo tinha disponibilizado nas redes sociais assim como o blog e a página de facebook da companhia. Me informei sobre os objetivos do grupo e o seu trabalho de ressignificação das danças populares brasileiras, incrementando cada vez mais meu desejo por fazer parte da companhia.

No dia da prova, cheguei meia hora antes da hora estabelecida, ao ginásio onde seria realizada a audição, uma vez que não conhecia esse setor da universidade. Fiquei impressionada pela opulenta estrutura dos prédios, a pista de esporte e principalmente a amplitude e condição da sala de ensaio.

Entrei no banheiro para trocar de roupa. Levei um conjunto de calça e camisa preto e cumprido próprio das aulas e provas do balé clássico às quais estava acostumada, amarrei bem meu cabelo como era exigido nas escolas de dança nas quais me formei, e me dirigi de novo ao lugar da prova.

Quando entrei na sala do ginásio vi que tinham chegado algumas pessoas que se preparavam para fazer a audição. Algumas já se conheciam e conversavam em pequenos

grupos. Também tinham chegado alguns dos bailarinos que já faziam parte do elenco, todos eles diferenciados por uma camisa preta com o nome da companhia. Me dirigi a um lado da sala e comecei a me preparar mediante exercícios de alongamento e respiração. Depois fomos chamados a fazer a inscrição numa mesa onde se encontravam a diretora e as professoras do grupo. Pensei que o melhor era falar o mínimo para ninguém identificar que eu era estrangeira, pois sabendo que o grupo tinha como foco a representação das manifestações populares brasileiras, pensei que revelar a minha nacionalidade espanhola poderia me prejudicar na hora da seleção.

Quando estava na fila para fazer a inscrição encontrei com Artur, um companheiro de dança que tinha conhecido um ano antes na escola de dança de salão A2 da qual ambos tínhamos sido alunos e monitores. Ter esse contato com ele, que tinha uma ampla experiência no universo do samba, me ajudou na prova de grupo na qual seríamos desafiados a superar ao final da audição, e que exigia um alto grau de cooperativismo.

Uma vez feita a inscrição, cada aluno recebeu um número de identificação que tivemos que usar ao longo de toda a prova. Nesse momento, as professoras explicaram brevemente os objetivos da companhia e expuseram a temática do espetáculo mais novo para o qual seríamos treinados se superássemos o teste. O samba era o foco principal da obra “Ensaiei meu samba o ano inteiro” e isso motivou ainda mais minha vontade de fazer parte do elenco para esse espetáculo.

O teste foi estruturado em quatro partes: uma parte de preparo do corpo mediante alongamentos diversos e exercícios de tonificação muscular. Uma segunda parte direcionada à avaliação do preparo físico e o controle corporal. Uma terceira parte onde foi trabalhada a técnica e a expressão corporal. E uma quarta parte criativa fundamentada na improvisação e composição coreográfica, todas elas tendo movimentos e elementos do samba como motivo principal.

Como indiquei anteriormente, eu tinha feito um curso de samba de gafieira que nada tinha a ver com o samba de roda e o samba no pé que começaram a solicitar na prova. Propunham movimentos soltos com dinâmicas rápidas e agitadas que distavam muito daquele samba a dois que tinha aprendido na escola privada, muito mais estilizado e comportado.

A primeira parte da prova, baseada no alongamento coletivo, foi bastante intensa com vários exercícios de elasticidade, força muscular, postura e domínio corporal. Na segunda fase, foram expostos uma série de passos referentes a vários estilos de dança que deviam ser reproduzidos de maneira individual e de frente para o espelho. Tratava-se de movimentos

básicos da dança para medir aspectos como a psicomotricidade, o equilíbrio e o conhecimento corporal.

A terceira fase da prova consistiu em reproduzir séries de movimentos sobre o samba, provavelmente tirados das coreografias do espetáculo, executados em diagonal e ao longo de toda a sala. Essa fase que devíamos superar individualmente evidenciava quais eram os conhecimentos prévios sobre o samba e a dança no geral de cada um dos concorrentes. Aqui seria avaliada a qualidade do movimento, a capacidade de memorizar e reproduzir as dinâmicas, o uso pleno do espaço, o ritmo, a coordenação e o estilo individual.

Quando estava na fila preparada para fazer minha apresentação, uma das concorrentes falou para mim: “Você não é daqui não, né?” Ao que eu respondi negando com a cabeça, e ela continuou: “Pois menina, solte esse cabelo, eles querem sambistas não bailarinas de balé e sobre tudo tente fazer os movimentos bem sensuais”. Automaticamente obedeci ao conselho da companheira, soltei o cabelo, ajeitei a camisa e reorganizei mentalmente a coreografia que tinha pensado fazer. Quando chegou minha vez, estava morta de medo. Nesse momento me convenci de que devia interpretar o papel de uma passista, e com as poucas referências que tinha sobre o carnaval, juntei alguns giros da dança clássica com movimentos pronunciados de quadril e ondulações dos braços e atravessei a diagonal da sala tentando transmitir a maior expressividade e confiança mediante um intenso sorriso na cara.

Por último, chegou a prova final fundamentada na criatividade e capacidade de improvisação dos candidatos. Essa fase foi dividida em duas partes: uma individual e outra em grupo. Para isso, foram apresentadas músicas de distintos tipos de samba diante das quais devíamos evocar coreografias criativas e sensíveis relacionadas ao tema proposto. Finalmente, na prova de grupo foi solicitada a composição coletiva de uma coreografia curta (oito compassos de quatro tempos cada um) durante uns cinco minutos. Essa prova foi para mim a mais complexa devido ao pouco tempo disponível para a composição da peça e o choque de interesses e ideias divergentes por parte dos integrantes do grupo do qual fiz parte. No entanto, o objetivo era avaliar a capacidade para trabalhar em equipe e o nosso potencial criativo, pelo que fui aceitando as ideias propostas e incorporando detalhes para finalmente apresentar a nossa coreografia em grupo.

Terminado o teste de aptidão, todos os concorrentes, exaustos, fomos convidados a tomar assento frente ao espelho da sala para esperar o resultado final. Conversamos sobre o nível de exigência da prova, os erros e as trajetórias individuais enquanto os bailarinos membros do grupo nos observavam desde seus lugares garantidos na companhia, e faziam comentários

entre eles.

As professoras e a diretora do grupo se reuniram separadamente para decidir o resultado final, e regressaram minutos mais tarde com um papel onde tinham anotado os números dos candidatos escolhidos. Nesse momento se situaram de frente para os candidatos e afirmaram que os bailarinos escolhidos deveriam incorporar-se imediatamente aos ensaios diários do grupo. Brevemente foram expostas as normas, direitos e obrigações dos bailarinos destacando a importância do compromisso e assistência durante os quatro dias de ensaio. “Quem já sabe que não poderá vir de segunda a quinta feira no horário das 19:00 as 21:00 horas no ensaio, não poderá fazer parte da companhia”. Falaram da disponibilidade de bolsas para alunos de graduação dentro do projeto de extensão e do direito a participar em apresentações e viagens com o objetivo de divulgar o trabalho artístico da companhia. Nesse sentido, insistiram que teríamos o privilégio de fazer uso dos figurinos e adereços dos espetáculos assim como de receber aulas, workshops e oficinas de dança, teatro e interpretação.

Expostas as questões práticas, as professoras passaram a anunciar os números selecionados entre os quais foi finalmente mencionado o meu, o que me fez sentir extremamente feliz depois de todo o esforço.

Por último, como forma de dar as boas-vindas aos novos membros do grupo, os bailarinos que configuravam o elenco e que tinham permanecido presentes na sala durante todo o processo da audição, fizeram uma apresentação parcial do espetáculo. A coreografia que naquele momento me pareceu espetacular por conter certos movimentos acrobáticos e elementos da capoeira, era o samba de roda, cheio de energia e intensidade. Aquilo mostrava o trabalho que o grupo de dança preparava e advertia o nível de exigência que seria demandado desde o momento em que o novo elenco aceitava fazer parte da companhia.

### *O pertencimento ao grupo*

Em uma entrevista com a diretora do Grupo Parafolclórico da UFRN, Rita Luzia, perguntei para ela quais eram os aspectos principais com os que os alunos eram beneficiados no seu pertencimento ao grupo. Ela enumerou quatro pontos fundamentais que mais tarde eu iria corroborar com os próprios bailarinos. Assim, a diretora Rita afirmou: “têm vários pontos que eu considero positivos”:

1. Um é que esse projeto é aberto à comunidade, então para mim é o mais

importante. Muitos alunos que vem da comunidade, que não cursam na universidade, eles quando se integram ao parafolclórico, eles ficam bastante entusiasmados, eles cursam os cursos de graduação seja nessa universidade ou em outra universidade.

2. Um outro ponto é que nossos alunos têm um intercâmbio bastante importante com os outros países, com os outros universos, outras universidades.

3. Outro ponto que eu acho importante é que ele é uma escola que forma coreógrafos, produtores, artistas, que não fica ligado somente ao bailarino, mas às várias outras atividades relacionadas ao mundo das manifestações culturais.

4. Eu acho importante também que muitos dançarinos eles terminam escrevendo as teses de mestrado, de doutorado, de pós-doutorado ligados à cultura popular e ligados ao próprio Grupo Parafolclórico, eu acho isso bastante importante. Não é só a representação da dança, mas as manifestações de um modo geral que traduz esse grupo. (Dra. Rita Luzia de Sousa, Natal, dezembro de 2016)

Começando pelo primeiro aspecto destacado pela professora Rita, fui obtendo informações dos bailarinos do grupo que certificaram a clara relação que teve sua inclusão no Grupo Parafolclórico da UFRN com o estabelecimento posterior de um vínculo formal com a universidade. Nesse sentido, participar diariamente dos ensaios e ter um contato constante com a universidade federal e os seus estudantes e profissionais do ensino, foi determinante para que alguns integrantes da companhia se interessassem por entrar na instituição e estudar algum curso de graduação. Pelo que escutei em diferentes reuniões e conversas informais, esse foi o caso de muitos dos bailarinos que saíram da companhia nos últimos anos. Sem embargo, também foi o caso dos interlocutores Judson ou Lúcia, os quais reconhecem a relevância da sua participação no grupo como incentivo para ampliar sua formação superior na instituição federal.

Lúcia, entrou na companhia em 2008, um ano antes de ser aprovada no curso de graduação de educação física. Ela relata o modo em que o grupo determinou sua carreira acadêmica na seguinte narrativa:

Eu entrei no grupo antes de entrar na faculdade, em 2008. Então eu não fazia parte de nenhum contexto acadêmico, eu entrei porque soube que ia ter audição, foi divulgado e me interessei por já fazer parte do contexto da dança. Os componentes do grupo faziam mestrado, doutorado... é um ambiente acadêmico que estimula a estudar aos componentes do grupo que não fazem parte desse meio. Então, a partir do segundo ano, em 2009, por conviver nesse meio acadêmico, entrei na faculdade. A partir daí eu comecei a fazer educação física e comecei a permear nesse campo juntando a dança com a educação física e me interessando cada vez mais com o grupo, com fazer pesquisa (Lúcia, Natal, dezembro de 2016).

Do mesmo modo, Judson afirmou que se não tivesse entrado no grupo não teria tido o

mesmo estímulo para fazer parte da universidade, pois a primeira vez que fez o vestibular não passou mas continuou assistindo aos ensaios da companhia motivando seu desejo de entrar no curso de graduação em Comunicação da UFRN.

Talvez se eu não estivesse no grupo depois de não ter passado em 2010, talvez eu teria entrado em outra universidade privada ou talvez eu fosse trabalhar em alguma coisa e não tivesse entrado para a vida acadêmica. E o grupo influenciou dessa forma porque você convive diariamente com estudantes de graduação, mestrado e doutorado e então você é meio que influenciado por aquelas pessoas (Judson, Setembro, Natal de 2016).

Por último, o fato de Rayanne estudar Educação Física na UFRN também esteve ligado à prática das manifestações populares. No caso dela, não foi diretamente o Grupo Parafolclórico da UFRN o que lhe ajudou a entrar na instituição diretamente, mas sim sua relação com o universo da capoeira. Em conversas informais e depois em uma entrevista registrada, ela me contou que ao longo da sua formação tinha sido bolsista de escolas particulares por ser atleta destacada na modalidade de capoeira nos Jogos Escolares do Rio Grande do Norte (JERN'S)<sup>13</sup>. O vínculo com a capoeira e o esporte incentivou o ingresso de Rayanne na graduação de Educação Física por ser, segundo ela, “o curso que se aproximava mais à minha experiência de vida”.

Desde então, afirmou a bailarina, vem dialogando com a capoeira como objeto de estudo tanto no seu TCC como no mestrado que desenvolve na atualidade onde continua pesquisando sobre o assunto. Da mesma forma, foi a capoeira e o contato com a professora Rosie Marie, na disciplina de “Metodologia da dança”, que determinou sua integração no Grupo Parafolclórico da UFRN.

Para Rayanne, foi na capoeira que teve “algumas experiências em dança no sentido que, a capoeira também dialoga com o samba de roda e por uma coincidência muito boa o espetáculo também tem falado sobre o samba e aí a minha proximidade nesse sentido”. Dessa forma, reconhece que ela não se sentia bailarina por não ter uma trajetória no balé clássico, mas quando soube que o Grupo Parafolclórico dialogava com “danças da cultura afro, bem como a puxada de rede, o maculelê e o samba de roda”, aumentou seu interesse por fazer parte da companhia na qual permanece até hoje.

Na atualidade são vários os bailarinos do grupo que superaram o ENEM em 2016 e

---

<sup>13</sup> JERN'S - Jogos Escolares do Rio Grande do Norte

fizeram seu ingresso na UFRN no mês de fevereiro de 2017. É o caso de Beatriz (Bia), Val, Berg ou Rani, que há algumas semanas se encontram desenvolvendo os cursos de dança e teatro no Departamento de Artes dessa instituição.

### *O contato com as manifestações e danças populares*

O segundo ponto destacado pela professora e diretora do Grupo Parafolclórico da UFRN, Rita Luzia, é a importância do contato dos alunos não somente com as danças populares, mas de um modo geral, com as manifestações culturais do Brasil pois, tal como afirma a bailarina e interlocutora Lúcia durante uma entrevista: “No grupo você não aprende só a dançar, você tem que saber, tem que sentir com o corpo aquilo que você está dançando, de onde veio a dança, quais as suas origens, sua cultura”. Na mesma linha, Judson declarou que desde que entrou no grupo começou a se interessar mais pela arte e a cultura no geral, “Depois que eu entrei no grupo, eu passei a frequentar mais eventos culturais, assistir peças de teatro e outros grupos. Passei a apreciar uma coisa maior, até mesmo entender um pouco mais do folclore e da cultura aqui do nosso estado e também do Brasil” (Judson, Natal, 2016).

Desse modo, observamos que a interlocução entre ensino, pesquisa e extensão se constitui teoricamente como um elemento fundamental das atividades desenvolvidas no grupo. Os aspectos trabalhados na sala de ensaio são potencializados nos espaços destinados à pesquisa das manifestações populares. Isso provoca o interesse de alguns alunos em procurar, no exterior da universidade, espaços, eventos e grupos vinculados ao universo da cultura popular. O contato com outras realidades artísticas e sociais retorna depois em cada bailarino mediante uma concepção mais aprofundada sobre o que fazem no Grupo Parafolclórico da UFRN retroalimentando assim a teoria e metodologia da própria companhia.

É nesse processo de pesquisa e prática das manifestações populares que os bailarinos tomam consciência da responsabilidade que os grupos têm perante a sociedade. Esse pensamento, além de ser influenciado pelas professoras, pelo o estudo dentro do grupo e pela pesquisa prática e teórica que cada bailarino desenvolve de forma particular, é também determinado pelo diálogo com as gerações mais antigas de bailarinos.

Um exemplo disso, foi a narrativa de Priscila, que com lágrimas nos olhos e a voz quase tremendo explicava como tinha se identificado com Acássia (antiga bailarina do grupo), quando escutou uma entrevista dela com a qual ficou “extremamente emocionada”.

Ela falou que, “pela cultura popular ela se sentia plena enquanto pessoa” porque ela poderia trazer aspectos do passado, da história (na dança você falar sobre a história, a economia, a sociedade) e “deixar com que essa dança fosse permanente ou pelo menos visível para as pessoas de hoje que não tiveram contato com aquela dança” (Priscila, Natal, 2016)

Nesse sentido, Priscila e outros bailarinos entendem que o estudo e representação das danças populares e tradicionais lhes permite passar por processos que envolvem não só uma transformação individual enquanto se “sentem plenas como pessoas”, mas também como um trabalho que permite mover pensamentos sobre a história, a ética e a cultura do país questionando, inclusive, estereótipos associados a determinados grupos sociais.

Maria Acselrad (2013) professora da UFPE, escreve um artigo intitulado *Nas brechas, fendas e fronteiras: desafios, potências e limites da presença das danças populares e tradicionais na universidade*. Nesse trabalho, a autora adverte dos perigos inseridos na busca dentro do âmbito acadêmico, de características universais nas danças populares e tradicionais com a finalidade educativa de transmitir um conceito amplo sobre cada manifestação.

A autora alerta do risco que correm os grupos de dança popular inseridos nas universidades, ou as disciplinas ministradas sobre a temática, de inviabilizar aspectos singulares das danças que constituem a diversidade deste campo. Nesse sentido, se faz evidente a necessidade de um contato direto dos alunos com o contexto no qual são desenvolvidas com maior intensidade essas manifestações, pois do contrário a estratégia pedagógica no ensino da dança é incompleta.

De outro lado, destaca que, dentro do contexto acadêmico do ensino-aprendizagem das danças tradicionais brasileiras tem se mostrado como desafio relevante a relativização do conceito de cultura popular e danças populares. Nos estudos de folclore e culturas populares, a concepção de “tradição” foi abordada desde uma perspectiva instrumental que relegava tais manifestações a uma suposta autoria coletiva e anônima das danças que resultavam da forçada sobrevivência de elementos do passado no contexto atual.

A idealização do tradicional, frente ao conceito de cultura popular esteve vinculada a uma série de características estéticas associadas a certas formas de expressão social fundamentadas em relações pessoais, oralidade ou hierarquias enquanto o moderno era associado com o individualismo, as relações econômicas e o processo de transformação frenético das cidades. Sem embargo, Acselrad (2013) toma como referência a Vianna (2005) quando defende que a tradição também é uma conjuntura em constante mudança que depende do grupo social que o exerce e divulga em cada contexto:

É preciso considerar que a tradição é um fenômeno movente que se transforma constantemente, a partir dos desejos e interesses daqueles que a colocam em prática (Vianna, 2005). Com base nesta perspectiva, é a sua capacidade de transformação, muito mais do que de preservação, que parece dar conta do fato de que muitas das expressões da tradição atravessam o tempo e o espaço. Isso vem caracterizar uma visão contemporânea da cultura popular, como: heterogênea, histórica e complexa (Cavalcanti, 2001). Portanto, seria um erro compreendê-la de forma isolada no espaço e perdida no tempo. (ACSELRAD, 2013, p.170).

É justamente a possibilidade permanente de transformação e adaptação dos grupos que estudam e praticam as danças populares o que lhes confere um valor singular e não a sua capacidade de resistência tão bem considerada pelos pesquisadores do passado. Nesse sentido, do mesmo modo que a aprendizagem dessas danças implica uma transformação do corpo, seu estudo aprofundado implica uma problematização permanente dos termos utilizados e um contato com outras esferas que ampliem as possibilidades das danças trabalhadas.

Nessa linha, a autora defende que é uma necessidade indispensável a responsabilidade de atualizar e refletir sobre os conceitos e saberes que são ensinados e aplicados dentro dos grupos de pesquisa de danças populares como forma de manter uma atitude ética perante a transmissão e difusão das manifestações culturais.

Para tanto, o aprendizado e a difusão de saberes no campo das culturas populares e tradicionais, não somente deve seguir princípios que apontem para uma especificidade na maneira de transmitir o conhecimento. Tal processo deve envolver uma reflexão constante por parte dos componentes da companhia que ajude a problematizar vários elementos como: a concepção do próprio corpo e os processos pelo qual é modificado, a diversidade de variações no aspecto formal e sentimental da dança, a perspectiva sobre o universo trabalhado que os participantes têm configurado ou a relação entre os pesquisadores e as realidades culturais estudadas.

Como resultado da observação participante e a escuta atenta das narrativas expostas pelos bailarinos do Grupo Parafolclórico da UFRN, tenho identificado diversas propostas dos próprios atores para melhorar o trabalho de ressignificação das danças populares dentro da companhia. Alguns dos bailarinos entrevistados fazem parte de outros grupos artísticos que trabalham danças populares específicas e outros fazem parte de companhias de balé clássico ou dança contemporânea dentro da universidade ou em escolas externas à instituição.

Nesse sentido, alguns dos interlocutores expuseram a importância de ampliar espaços de diálogo e trabalho coletivo que permitam exprimir os conhecimentos absorvidos por cada

bailarino para melhorar o processo de releitura e representação das manifestações populares, pois, como afirma Gustavo em uma das entrevistas, “tem muita gente que é muito ativa e que quer também dar um pouco de si, contribuir”.

Com a finalidade de entender e registrar um diálogo entre os bailarinos do grupo que versasse sobre o significado que cada um deles atribuía ao conceito de “danças populares” e ao termo “parafolclórico”, que define a identidade do grupo, empreguei a técnica de grupos focais compostos por três pessoas. Essa estratégia metodológica se mostrou como um espaço fundamental da pesquisa onde os interlocutores se revelaram muito mais abertos e expressivos. O fato de reunir várias pessoas na mesma sessão garantiu uma maior fluidez nos diálogos dos interlocutores a partir de uma interação constante entre os participantes que proporcionou informações muito mais próximas e sinceras do que nas entrevistas individuais.

Quando em uma das sessões, perguntei para o grupo de interlocutores acerca das diferenças entre o que fazia um grupo tradicional de danças populares e o trabalho que desenvolve o Grupo Parafolclórico da UFRN em relação ao estudo e ressignificação dessas manifestações, Jéssica afirmou: “não tem como definir o grupo Parafolclórico como um grupo de dança popular mesmo. Não é um grupo de maracatu nem de samba, não é um grupo de pastoril nem de frevo. Mas por isso o termo parafolclórico porque ele vai trazer releituras dessas danças”.

Na mesma ocasião, Priscila destacou a relevância da estética trazida pelo Grupo Parafolclórico e a importância da inclusão de elementos como figurinos, posturas e expressões vinculados a outros estilos que fazem com que “a dança fique mais dinâmica e menos pura que a tradicional”.

Se você observa uma comunidade tradicional você sabe que aquela comunidade tem uma língua, tem hábitos, hierarquias estabelecidas na própria comunidade que é muito forte e muito visível. Essa característica da hierarquia, da pureza, da coisa regrada é um pouco mais livre para o parafolclórico. E o bom é que se dá essa liberdade. Se a gente não teve experiências e não teve um professor específico da dança daquela época fica muito difícil trazer os próprios elementos daquela época, com a liberdade do Para fica um pouco mais fácil. Mas também se você não tiver cuidado para você fugir dessa zona de conforto tradicional é muito fácil também. (Priscila, Natal, janeiro de 2016)

Tal como indica Priscila, devido a que o Grupo Parafolclórico da UFRN trabalha danças que não fazem parte da realidade histórica e cultural dos bailarinos, fica difícil representar com propriedade os elementos das danças praticadas em épocas e lugares distantes. Nesse sentido, a troca de conhecimento entre a universidade e a comunidade contribuiu em momentos

específicos do processo de produção dos espetáculos, a articular o conhecimento científico e possibilitou a difusão de outras perspectivas e experiências sobre a dança.

### *Viagens e festivais internacionais de folclore*

Seguindo com os pontos destacados pela Dra. Rita Luzia de Sousa Santos em relação aos modos em que o grupo favorece o desenvolvimento pessoal, cultural, acadêmico e profissional dos bailarinos, a responsável sublinhou a importância que as viagens e participação em festivais internacionais de folclore representa para os membros do Grupo Parafolclórico da UFRN.

No início da minha pesquisa, evitei analisar o significado que as viagens e a participação em festivais internacionais de danças folclóricas tinha para os bailarinos do grupo por pensar que, o assunto seria muito amplo e desviaria o foco do meu estudo sobre a companhia e as danças trabalhadas. Sem embargo, essas experiências estão tão imbrincadas na realidade diária do grupo, nas falas e nos próprios corpos que, finalmente tive que ampliar o entendimento sobre o significado atribuído pelos bailarinos a essas viagens e o contato intercultural com os outros países através das manifestações artísticas.

A primeira viagem vivenciada pelos bailarinos mais antigos (Judson e Lúcia) que ainda permanecem no grupo, foi com destino a China em 2010. Em 2012 a companhia viajou com outro espetáculo para Espanha. Em 2014 o grupo participou de um festival no México e em setembro de 2016 a companhia esteve na Argentina, viagem que acompanhei como bailarina do elenco.

Depois de ter escutado as narrativas dos bailarinos sobre as viagens anteriores e ter participado da última experiência com destino a Argentina, chamou minha atenção o modo em que a companhia se une de forma dinâmica diante da organização logística dessas viagens internacionais.

A maioria dos bailarinos que fazem parte do grupo, não possui condições financeiras para cobrir as despesas de uma viagem ao estrangeiro apesar de que, viajar como membro da universidade para um festival cultural permite economizar algumas despesas. Mesmo assim, costear o valor das passagens e parte da alimentação das duas semanas que habitualmente duram as viagens, representa um esforço muito grande para eles. Geralmente, a direção consegue uma série de bolsas para cobrir o valor das passagens daqueles que estudam cursos de graduação dentro da UFRN, mas mesmo assim, esses bailarinos representam uma quantidade insuficiente

de atores, enquanto a que é exigência dos festivais que as companhias visitantes estejam formadas por elencos numerosos.

Pelo observado no trabalho de campo, o grupo recebe vários convites dos distintos festivais de danças folclóricas que são celebrados em diversos países do mundo anualmente. As ofertas são expostas pelas professoras em uma reunião no início do ano, para sopesar com os bailarinos as opções mais plausíveis. Uma vez votado o destino da viagem, os dançarinos se dividem por comissões para arrecadar dinheiro com o objetivo de distribuir posteriormente tanto o valor das bolsas disponibilizadas como os recursos acumulados através de diferentes estratégias.

Sem entrar em mais detalhes sobre o modo em que a companhia se organiza para as viagens, o grupo sorteia cestas com produtos de higiene ou comida, incrementam o número de apresentações em espaços onde é permitido passar o chapéu e se comprometem a pagar uma quantidade simbólica que vai sendo depositada mensalmente em uma conta comum para as despesas da viagem.

No relato de Judson sobre a viagem realizada com o grupo em 2010 para um festival de folclore na China, o dançarino afirmou que: “Foi uma experiência legal, o grupo se uniu diante da causa. A gente fez rifas, a gente fez barraca para vender coisas, para arrecadar e ganhar dinheiro, foi árduo, mas o grupo se uniu mesmo na causa” (Judson, setembro de 2016). Nessa mesma entrevista, o interlocutor descreveu a importância que teve para ele a viagem para a China, graças a possibilidade de participar de um festival de danças folclóricas com companhias do mundo inteiro e ter contato com pessoas de países e culturas das quais não tinha conhecimento até a celebração do evento:

A China foi incrível, eu tinha 18 anos, muito novo, eu tinha sonhos de conhecer outros países, mas a China não vinha nem na minha cabeça. Foi tudo muito diferente de tudo o que eu imaginava, foi muito legal, uma experiência incrível. A gente dançou em um dos maiores festivais de folclore do mundo, com grandes companhias de países que nunca tinha ouvido falar, como as Ilhas Cook que é na Oceania, Bielorrússia que na época eu não conhecia, tinha grupos de América do Sul, América Central, Egito, África, Oriente Médio, tinha países da Ásia, então foi muito incrível. (Judson, Natal, setembro de 2016).

Foi na viagem da China onde o grupo recebeu inúmeras petições por parte das outras companhias que participaram no festival, para que os bailarinos ensinassem a cultura do samba para a plateia e mostrassem diversas coreografias do gênero. Os espetáculos de samba e a ampla divulgação mediática dos festivais e carnavais onde predomina esse estilo, provocou, segundo

os bailarinos, que no festival da China ficaram surpresos quando o Grupo Parafolclórico apresentou sua homenagem a Luiz Gonzaga. Nesse sentido, Lúcia explicou em uma entrevista que: “Quando a gente chegou na China com a Homenagem a Luiz Gonzaga, eles pediram samba. Só que a gente estava com o espetáculo de forró e não deixou a desejar, porque tinha essa mesma vibração” (Lúcia, Natal, dezembro de 2016).

Em base a esses depoimentos dos bailarinos sobre a participação do grupo nos eventos internacionais de folclore, pude identificar o fato de que alguns desses festivais tratam indiretamente de perpetuar os elementos culturais hegemônicos como produto do nacionalismo de cada país. Assim, se por um lado, os festivais de folclore se constituem como um meio comercial de lidar com as tradições, sentenciando os grupos que as praticam a símbolos específicos, por outro lado, esses eventos se configuram como um espaço cultural fundamental para o intercâmbio de conhecimentos e saberes desenvolvidos durante as diversas atividades que se originam nos espaços de formação e confraternização. Nesse sentido, resulta primordial escutar e analisar o significado atribuído pelos próprios bailarinos que participam em esses festivais internacionais.

No caso do Grupo Parafolclórico da UFRN, Judson afirmava em uma entrevista que, o potencial desses eventos é “fazer esse intercâmbio entre os grupos e mostrar a cultura de vários países”, não só através das apresentações, como a partir de workshops, aulas, atividades de convivência, almoços, visitas turísticas e festas noturnas onde se intensificam as interações entre os participantes.

Esses festivais sempre têm algumas festas, algumas intervenções entre os grupos que a gente sempre conhece, sempre aprende algo, ensina algo, então é bem interessante nesse sentido, sempre se faz alguma amizade. Tem gente que eu tenho no facebook, as vezes eu falo, comento alguma coisa sobre as fotos que postam as pessoas. Desde a época da China! Tem o pessoal do México que foi bem receptivo. Foi bem diferente da China porque a gente ficou em casa de famílias e deu para conhecer mais, teve toda uma vivência da cultura deles, foi bem mais legal e criou um laço bem mais forte. (Judson, Natal, setembro de 2016)

Além do contato direto com as pessoas e culturas de outros países, Priscila destacou a importância que tem para ela participar desses festivais como mecanismo de aprendizagem e apropriação de elementos das danças de outras regiões. Nessa linha, a bailarina ressaltava que, na última viagem que o grupo fez para Argentina, “a gente viu muito da dança argentina folclórica, o *malambo*, onde a expressão do grupo era tão forte que independentemente da dança, a gente foi muito influenciada pela expressão deles. E é uma coisa que o Grupo

Parafolclórico ainda deixa muito a desejar” (Priscila, Natal, janeiro de 2017).

Da mesma forma, Beatriz (Bia) defendeu a importância de ter participado no festival de danças folclóricas do México em quanto a que, o evento lhe proporcionou uma série de conhecimentos técnicos e expressivos sobre o próprio corpo que mudou a personalidade do seu movimento.

Eu ainda lembro dos movimentos que eles faziam, a cultura é muito diferente uma da outra e essa mistura é muito boa porque você não fica naquele movimento sem significado, naquele movimento comum. O seu movimento é diferente e compartilhado de outros movimentos que eu vi através dessa viagem que eu tive com o Para. O que ampliou esse contato, é que meu movimento agora é diverso, conjunto, é como se fosse uma junção do meu eu, o meu natural com o que eu vi, o que eu conheci lá. É uma mistura. (Beatriz, Natal, agosto de 2016)

Um dos aspectos mais destacados nos comentários dos bailarinos sobre a viagem para o México, foi o fato de ter conseguido se integrar plenamente na cultura local graças a que as famílias dos bailarinos da companhia do México, disponibilizaram suas casas para acolher os bailarinos estrangeiros. Dessa forma, os bailarinos divididos em duplas, foram destinados a casas de particulares durante os mais de quinze dias que estiveram no país. Nessa perspectiva, Isabel (Bel) explicava o quanto as famílias foram receptivas e a forma em que essa acolhida lhe permitiu ter uma convivência muito próxima com a cultura e os costumes dos mexicanos.

A viagem do México foi muito legal porque nós ficamos na casa de alguns familiares dos bailarinos da companhia do México e eles nos acolheram de forma linda. Eu e Rayanne, que nós fomos juntas, diz que eles são os nossos pais do México. Eles cuidavam da gente como filhas, eles davam presente para gente, levavam a gente para jantar, para lanche, para conhecer shopping, para conhecer parques, para conhecer as comidas típicas do México. Nesse sentido foi lindo, tanto a relação com eles quanto estar vivendo um momento diferente (Bel, Natal, agosto de 2016).

A mesma interlocutora destacava que, devido às condições meteorológicas e o alto nível de poluição do ar da cidade, apresentar as coreografias do espetáculo no meio de praças e ruas, como o festival estipulava, obrigou os dançarinos a se adaptar de forma imediata ao novo contexto mediante uma maior percepção corporal, uma administração consciente da respiração e um rigoroso controle da intensidade impressa nos movimentos.

As apresentações do México foram de muita importância no sentido de autoconhecimento porque estava muito frio na época, e algumas coreografias não estavam rendendo muito. A gente cansava demais, então nesse sentido a gente também se conheceu, até onde a gente pode estar fazendo aquele tipo de esforço? Se eu fizer esse movimento com mais força no final da coreografia

vou estar mais cansada e vai estar transparecendo para o público. A viagem trouxe isso, autoconhecimento, estar se percebendo, estar se conhecendo. (Bel, Natal, agosto de 2016).

Apesar das pequenas discrepâncias ocorridas durante a viagem entre os membros do elenco, a participação no festival de danças folclóricas do México foi de grande importância para os bailarinos que relembram quase diariamente de algum dos momentos vividos durante o evento. Bel, que entrou no grupo poucos meses antes da viagem, descreve esse episódio como “uma experiência extremamente diferente por estar indo com um grupo enorme de bailarinos. Ou seja, muitas pessoas com personalidades diferentes, com opiniões diferentes, convivendo dezoito dias, quase um *Big Brother*” (Bel, Natal, agosto de 2016).

Quando entrei a formar parte do elenco em fevereiro de 2015 o grupo acabava de voltar desse festival de danças folclóricas no México. Todos contavam histórias o tempo todo sobre a viagem: o mais engraçado, o mais complicado, a gastronomia do país, o clima, a facilidade de entender o espanhol, etc. Tirando as desarmonias que tinham surgido na intensa convivência do novo contexto, a viagem tinha tido um impacto satisfatório para a maioria dos bailarinos. Muitos deles, nunca tinham viajado antes fora do país e nem tinham conhecido outras realidades culturais pelo que, a experiência trouxe uma grande quantidade de conhecimentos assim como um certo status social perante as famílias e amigos que enxergam essa possibilidade como algo muito enriquecedor.

### *Adversidades e limites*

Ao longo dos dois anos de inserção no Grupo Parafolclórico da UFRN como bailarina e também como pesquisadora, tive a oportunidade de observar, escutar e analisar algumas das situações que afetam o desenvolvimento do coletivo e a permanência de bailarinos na companhia, caracterizada por uma alta rotatividade.

Depois de ter realizado numerosas entrevistas e perguntado diretamente para os interlocutores sobre o déficit da companhia e as possibilidades de otimizar seu funcionamento, identifiquei três níveis fundamentais de relações ao redor dos quais se produzem debates no interior do grupo: o primeiro nível, faz referência às discrepâncias entre a direção e os órgãos institucionais externos; o segundo nível remete às diferenças entre os bailarinos e a direção da companhia; o terceiro nível abrange os desacordos que surgem entre os próprios bailarinos do elenco.

Dessa forma, analisamos as dissonâncias que afetam o desenvolvimento do grupo na atualidade a partir do estudo dos três níveis de interação indicados: nível macro (relação institucional), nível meso (relação entre direção e bailarinos) e nível micro (relação entre bailarinos).

No que se refere ao nível macro, quer dizer, à relação entre a direção do grupo e as organizações institucionais das quais depende a companhia desde uma perspectiva política e financeira, a dificuldade está vinculada a uma falta de comunicação interna que limita as relações entre departamentos, projetos e regimentos.

Pelo compromisso com as pessoas do grupo e a conservação da ética no trabalho etnográfico, não quis expor de maneira explícita os conflitos interpessoais que afetam o processo institucional da companhia, mas sim pude analisar as consequências mais claras que o desencontro institucional gera no funcionamento interno do grupo.

Como atividade cultural universitária, o Grupo Parafolclórico da UFRN é beneficiário das bolsas e recursos disponibilizados pela PROEx<sup>14</sup>/FAEx<sup>15</sup> para o desenvolvimento de projetos de extensão, cujas bases são anualmente publicadas em um edital pelo mesmo organismo.

Depois de analisar os relatórios de gestão disponibilizados no site da a Pró-Reitoria de Extensão da UFRN, observamos que, à exceção do ano 2015 em que os recursos foram reduzidos, a tendência desde o ano 2007 tem sido a de incrementar o número de docentes e discentes envolvidos nas ações e projetos de extensão assim como o incremento de bolsas e recursos orçamentários para a execução das atividades citadas.

No relatório da PROEx emitido em 2011 como balance dos resultados alcançados pelas Ações de Extensão no período de 2007 a 2011, o documento esclarece a seguinte informação: “A partir da análise da Tabela acima, constata-se um crescimento dos recursos orçamentários destinados à execução das ações de competência da Pró-Reitoria de Extensão” (Relatório de Gestão PROEx-UFRN, 2007-2014, p. 17).

Na mesma linha, verificamos que, além do incremento dos recursos orçamentários, a oferta de bolsas de Extensão Universitária destinada aos discentes de graduação que participam de projetos e ações de extensão, também experimenta um incremento considerável.

Em contrapartida, segundo os dados inscritos no SIGAA<sup>16</sup>, o Grupo Parafolclórico da

---

<sup>14</sup> PROEx (Pró-Reitoria de Extensão Universitária)

<sup>15</sup> FAEx (Fundo de Apoio à Extensão)

<sup>16</sup> SIGAA: Sistema Integrado de Gestão de Atividades Acadêmicas

UFRN tem experimentado desde o ano 2013, uma diminuição considerável na obtenção de bolsas (entre cinco e sete) para estudantes de graduação que participam do projeto. Tais circunstâncias têm limitado o desenvolvimento habitual da companhia, pois com a diminuição de recursos financeiros destinados ao enriquecimento do exercício artístico e educativo do grupo, tem sido reduzida a atividade em escolas e centros acadêmicos, a renovação de espetáculos e figurinos e a encenação e divulgação das obras.

A redução do apoio financeiro e a ausência de uma comunicação adequada entre a direção da companhia e as instituições responsáveis pela promoção dos projetos de extensão, tem gerado uma presença cada vez menor da companhia em eventos institucionais, como a Semana da Cientec, em cuja última edição o grupo não participou.

Nesse sentido, quando perguntei para a Diretora Rita Luzia de Sousa Santos pelos problemas que afetavam ao desenvolvimento da companhia e se existiam formas de paliá-los, a responsável pelo grupo fez a seguinte declaração:

A gente precisa mais estrutura física, estrutura tecnológica, de som, material para fazer vídeos, manutenção de figurinos... A gente funciona com muita precariedade. Eu acho que é um desafio imenso mesmo manter uma estrutura tão pobre. Mas vai dando certo, tal vez se tudo estivesse dando certo, hoje nós não estaríamos onde hoje estamos. (Rita Luzia, Natal, dezembro de 2016).

Na narrativa da diretora identificamos o requerimento de uma maior estrutura física e financeira que permita melhorar a atividade artística e educativa da companhia. É nesse ponto onde entra o segundo nível de análise sobre os conflitos que afetam o funcionamento do grupo, quer dizer, aqueles vinculados à relação entre a direção da companhia e os bailarinos do elenco.

Depois de várias entrevistas com os interlocutores, alguns deles destacaram que, o fato do cargo diretivo ser ocupado pela mesma pessoa desde que a companhia foi originada, era um aspecto pertinente e contraproducente ao mesmo tempo. Pertinente porque depois de décadas de trabalho, a direção tem alcançado uma experiência inquestionável sobre a companhia, sua trajetória e o método artístico-pedagógico que tem lhe garantido um lugar de reconhecimento privilegiado na cena cultural da cidade. Contraproducente porque as relações do grupo com outras instituições e programas não é renovada com assiduidade. Os laços estabelecidos no passado ficam estancados em sistemas idênticos de relação e a abertura do diálogo com outros projetos, pessoas e ideias não é consumada.

Nessa linha, Priscila destacava que a direção do grupo, por ter outras muitas responsabilidades (profissionais, formativas e familiares) paralelas ao trabalho da companhia, deveria dividir o trabalho administrativo com outros membros do grupo com o objetivo de não

sobrecarregar os lugares e ampliar as perspectivas da companhia. Dessa forma, quando perguntei para a interlocutora sobre os fatores que limitavam o crescimento do projeto, a bailarina afirmou:

É cansaço, mas também é o medo do novo, o medo de se abrir a uma nova dinâmica. Porque, o grupo está cansado? Está. Tem as mesmas pessoas há muito tempo? Tem. Mas a gente sabe que se a diretora não entregar responsabilidades aos outros, o próprio grupo vai acabar se afundando mais e mais. Acho que se tivesse uma nova percepção de dinâmica, de chegar e agregar outras propostas seria muito bom, porque o Grupo é muito fechado no próprio grupo e com as relações com os outros grupos da cidade e até da própria universidade. Eu acho que talvez, deveria ter um momento de interação, de enriquecer laços e experiências (Priscila, Natal, janeiro de 2017).

Nesse sentido, os interlocutores e informantes da pesquisa, têm manifestado em diversas ocasiões, a conveniência de construir mais espaços democráticos e participativos que incentivem a contribuição dos bailarinos com as suas opiniões sobre o funcionamento da companhia. As reuniões que mensalmente são organizadas pela direção com menos de duas horas de duração, não são suficientes para resolver a pluralidade de questões e obrigações que afetam o desenvolvimento do grupo. As apresentações, ensaios e responsabilidades artísticas acabam sendo assuntos prioritários nos debates enquanto que, a problematização do funcionamento interno e as suas interações, acaba sendo proscrito a um plano secundário que raramente é tratado de forma pública.

Desse modo, Priscila explicava em uma entrevista que, não se trata somente de escutar as propostas dos bailarinos, senão de avaliar as ideias e definir as vantagens e inconvenientes dessas questões. Alguns bailarinos reconhecem que enquanto as suas demandas recebem uma atenção limitada por parte da direção, quando a diretora ou professoras solicitam dos bailarinos determinados compromissos, os estudantes se sentem sempre na obrigação de responder adequadamente:

Se for listar quantos bailarinos já propuseram coisas no grupo e a direção não viu ou não deu ouvido, várias vezes. Agora se você perguntar quantas vezes o bailarino perguntou pessoalmente e até por meios eletrônicos que não obtiveram resposta, são várias vezes. Por isso que sempre aguardo e deixo para falar na reunião. Se for assunto polêmico é para ser escorrido ali se for assunto não polêmico, ótimo. Agora, quando a direção tem algum interesse ou dificuldade em fazer qualquer coisa procuram bailarinos, alguns. E se você não puder... “ah! Vou procurar outra pessoa” (Priscila, Natal, janeiro de 2017).

O fato dos bailarinos sentirem que, em qualquer momento podem ser trocados nas suas funções por outras pessoas com as mesmas capacidades, amplia o sentimento de desvalorização

dos estudantes, que quando aceitam a irrelevância do seu papel para a direção, alguns deixam de assistir os ensaios com a mesma frequência ou abandonam a atividade do grupo. Essa atitude por parte das professoras, é demarcada em ocasiões com o objetivo de que nenhum bailarino, por mais competente que seja na dança, tenha mais valor do que aqueles que estão começando a se relacionar com esse universo. O problema, é que, aqueles que participam do grupo com maior responsabilidade, raramente sentem um reconhecimento proporcional ao seu nível de implicação.

Ao longo desses dois anos, escutei e vivenciei em várias ocasiões esse posicionamento por parte da direção. Existem uma série de normas gerais que devem ser conhecidas e cumpridas de forma idêntica por todos os bailarinos do grupo. Nesse sentido, quando algum membro do elenco não cumpre exatamente com aquilo que tinha sido estipulado, a direção repete a frase: “Todo o mundo aqui é substituível, você é bonitinha mas pode entrar qualquer um que dance melhor que você” (Priscila, Natal, janeiro de 2017).

Tal condição traz como resultado o terceiro nível de conflito que era anunciado no início do texto, fundamentado nos desentendimentos inter-relacionais entre os próprios bailarinos do elenco. Nesse sentido, a companhia conta com dois tipos de bailarinos: aqueles que assumem um compromisso exemplar com a atividade do grupo, e aqueles que de maior ou menor forma, tem uma participação mais irregular. O primeiro grupo, geralmente, está constituído pelas pessoas que fazem parte do Departamento de Educação Física, cujos horários estão especificamente organizados para que os alunos possam frequentar os ensaios do Grupo Parafolclórico da UFRN. Já os alunos que têm uma regularidade menor, fazem parte de outros departamentos da universidade como dança, biologia ou comunicação entre outros, cujas aulas são ministradas em ocasiões, no mesmo horário em que o grupo desenvolve os ensaios.

Essa circunstância, origina certo incomodo entre as duas classes de bailarinos destacadas enquanto que, aqueles que mantêm um compromisso mais rigoroso com a companhia se sentem no dever de exigir aos bailarinos menos constantes, um maior comprometimento com o exercício do grupo.

Nessa perspectiva, Lúcia, que como explicitado anteriormente têm uma trajetória longa e impecável na atividade do grupo, defendia que, se por um lado, a companhia precisa de mais investimento acadêmico, “também precisa de mais comprometimento dos bailarinos para ensaiar e participar. Eu sei que o grupo não paga a quem não é da universidade, mas esse investimento tem que partir de você desde que você entra e tem que continuar” (Lúcia, Natal, novembro de 2016).

Essa situação alimenta o surgimento espontâneo de hierarquias dentro do elenco sendo aqueles que frequentam com mais assiduidade os ensaios, os mesmos que assumem mais responsabilidades no grupo e ocupam lugares de maior protagonismo nas coreografias. Nesse sentido, os bailarinos mais treinados as vezes reproduzem atitudes diretivas no seu comportamento, instigando os outros bailarinos a se comportar de forma específica.

Em uma entrevista com Jéssica, uma das informantes da pesquisa, a bailarina reconhecia que apesar de valorizar plenamente a evolução técnica e artística dos bailarinos mais implicados, tal progresso não lhes proporcionava o direito de mandar sobre os outros.

Eu adoro ver a evolução da galera, eu acho lindo, porque a gente entrou na mesma verba e é incrível ver essa evolução. Mas dentro do grupo tem uma coisa que eu acho “fina picada” que eu já vi em certos grupos também, e é a questão da liberdade de alguns pra dizer “o passo é assim”, ou “a contagem está errada”. A direção precisa se impor, e se a direção está falando, beleza a gente aceita, se for justo. A galera que faz as correções são pessoas que evoluíram muito bem, não tem como negar e eu admiro, mas não dá mérito para fazer isso. (Jéssica, Natal, Janeiro, 2017).

Nesse sentido, observamos que, se por um lado, os bailarinos consideram que não existem espaços de diálogo suficientes para a exposição de propostas, por outro lado, os membros do elenco, solicitam um posicionamento mais severo por parte da direção na organização artística do espetáculo. Nessa mesma perspectiva, Beatriz (Bia), explicava em uma entrevista, que o bailarino por estar extremamente inserido na interpretação do seu papel durante o ensaio da obra, fica irritado pelos erros dos outros quando prejudicam o total da coreografia.

Sempre tem um que quer saber mais do que o outro. Na contagem da música, se um erra o outro já se estressa porque o outro errou. A direção está para ver isso porque o bailarino está tão por dentro, que as vezes pensa que essa postura lhe corresponde, mas é a direção quem está à frente. Também têm tensões por causa dos lugares, “esse é o meu lugar”, “mas fulaninha passou essa coreografia no seu lugar ontem”. Questão de uns querendo aparecer... mas acho que já amenizou (Beatriz, Natal, Setembro, 2017).

No entanto, apesar de que esses desencontros possam acontecer com certa regularidade, os bailarinos reconhecem que tais dinâmicas fazem parte da realidade artística de muitos outros grupos que envolvem grande quantidade de pessoas na realização de uma atividade. A junção de personalidades, interesses e opiniões dentro de um coletivo que convive diariamente com um contato físico e verbal intenso, traz como resultado pequenas diferenças que pelo geral, não comprometem o desenvolvimento do grupo. Nessa linha, Judson analisava o surgimento desses

conflitos entre bailarinos da seguinte forma:

Eu acredito que, o que gera essas pequenas discussões são diferenças, todo relacionamento de grupo sempre vai ter quem se identifica mais e quem se identifica menos, e sempre vai haver uma picuinha ou outra. Eu acho que é normal que em qualquer ambiente onde tem muita gente é comum que tenha algum tipo de discussão, de diferença que gere algum debate. Mas desgasta um pouco o grupo, acredito que desgasta. (Judson, Natal, outubro de 2016)

Como resultado das narrativas expostas pelos bailarinos, concluímos que, apesar da companhia não atravessar um momento especialmente difícil, alguns aspectos teóricos e metodológicos que regem a atividade do grupo poderiam ser mais questionados e refletidos, para assim, assegurar um desenvolvimento favorável da sua atividade e uma maior implicação por parte dos bailarinos que constituem o elenco.

## **2.4 Análise das fases que constituem a performance do espetáculo**

Para compreender o espetáculo na sua complexidade, tomamos como referência o sistema metodológico de Schechner (2011) fundamentado no entendimento do evento performático como um processo longo e complexo constituído por várias fases. O antropólogo e teatrólogo parte da experiência dramaturgica para analisar a sequência total da performance que divide em sete etapas: “treinamento”, workshops (oficinas), “ensaios”, “aquecimentos”, performance propriamente dita, “esfriamento” e “desdobramento”.

Nesse sentido e para entender as fases que constituem o processo de produção do espetáculo no Grupo Parafolclórico da UFRN, reformulei as sete partes propostas por Schchener (2011) em função dos depoimentos dos bailarinos acerca da realidade da companhia e o cumprimento de uma sequência particular de atividades. Dessa forma dividi o processo performático do coletivo estudado em quatro partes fundamentais: 1) Pesquisa e composição, 2) Ensaios e treinos, 3) Apresentação do espetáculo, 4) Momento posterior à obra.

### *1º. Pesquisa e composição*

No decorrer do trabalho de campo no Grupo Parafolclórico da UFRN, escutei entre os integrantes da companhia uma clara divisão conceitual entre o que o grupo era antes, e o que ele é agora. Como parte da memória do coletivo se produz certa idealização do passado, dos

antigos bailarinos, dos espetáculos realizados e das experiências vividas pelas outras gerações.

Um dos elementos que outorgam valor ao grupo e que ao longo do tempo foi sendo diminuído, é o trabalho de pesquisa das tradições representadas que o elenco anterior realizava durante o processo de preparação dos espetáculos. Como indicado anteriormente, o grupo surgiu como resultado de uma disciplina teórico-prática do DEF que tinha como objetivo promover a o estudo criativo das manifestações espetaculares tradicionais do Estado do Rio Grande do Norte.

Como resultado das narrativas dos bailarinos mais experientes, identifiquei que anos atrás, a diretora e as professoras da companhia, com a ajuda dos assistentes de direção e alguns alunos mais implicados, promoviam constantemente a reflexão acerca da cultura popular e suas danças mediante um trabalho aprofundado de observação, registro e vivência das manifestações. Tal metodologia de aprendizagem estimulava o elenco na construção de conhecimentos sobre as danças representadas e o contexto em que se originavam.

Acácia Batista de Oliveira (2011) ex-bailarina e pesquisadora do Grupo Parafolclórico da UFRN, analisa na sua dissertação acerca dos espetáculos da companhia, a importância da participação do elenco nos procedimentos de pesquisa como fator crucial para a composição das peças coreográficas que compõem as obras:

Nos elementos motivadores, encontramos as inserções participativas do elenco que realizou pesquisas bibliográficas, e de campo, intencionando uma maior apropriação da temática dos espetáculos investigados nesta pesquisa. Além disso, nos discursos dos entrevistados, as experiências pessoais dos dançarinos com o pastoril e o ciclo junino colaboraram imensamente na concretização das composições coreográficas que foram enriquecidas justamente pela proximidade do elenco com as manifestações que motivaram os espetáculos (OLIVEIRA, 2011, p.96).

Do anterior elenco, onde ainda eram desenvolvidos momentos de pesquisa sobre as danças folclóricas, hoje só permanecem dois bailarinos (Lúcia e Judson) além da diretora e as professoras. Nesse sentido, os bailarinos que continuam no grupo, relatam a forma em que eram organizados seminários de estudo onde cada grupo se responsabilizava por pesquisar assuntos específicos sobre o estilo da obra a ser representada.

Os dois últimos espetáculos nos que participaram os dois bailarinos indicados foram o atual “Ensaiei meu samba o ano inteiro”, objeto da presente dissertação e o anterior espetáculo denominado “Debaixo do barro do chão” que se configurava como homenagem a Luiz Gonzaga, considerado como grande porta-voz da cultura nordestina. A peça abordava “o universo dos festejos juninos, com enfoque nos costumes, crenças e superstições,

adivinhações e a riqueza dos sabores, que nas suas cores e aromas, integram e alimentam a alma nordestina”.<sup>17</sup>

No espetáculo “Debaixo do barro do chão”, os bailarinos tinham uma especial proximidade com as danças apresentadas, justamente por ter uma vivência regional com o forró através da participação em grupos de pastoril, assistência a bailes ou vivencia de festas juninas. Além disso, as aulas práticas e teóricas no grupo, contribuíram segundo as narrativas de Lúcia e Judson, para a experimentação, investigação e composição das dinâmicas estéticas e coreográficas que marcaram a obra como método relevante para o desenvolvimento de um entendimento amplo sobre o universo encenado.

Eu participei da montagem do espetáculo em homenagem a Luiz Gonzaga. Além de trazer as músicas, a gente ia pesquisar o contexto nordestino, as danças e toda a cultura. A gente fazia seminários. O grupo se dividia em cinco ou seis grupos e cada grupo era responsável por trazer informações sobre como surgiu aquela música naquele tempo, por exemplo Luiz Gonzaga, agora o samba. Por mais que a gente não tenha visto ou vivido esse contexto do forró, do pé de serra, a gente faz essa parte acadêmica, faz essa interação, essa vivencia. Além da questão teórica, a gente dança e começa a sentir no corpo. (Lúcia, Natal, dezembro de 2016)

No entanto, nos últimos anos, nos quais vem se repetindo o espetáculo sobre o samba, a diretora e professoras tem deixado de promover esses espaços de pesquisa que os bailarinos que entraram na companhia mais recentemente definem como momentos extremamente necessários para compreender aquilo que está sendo dançado. Hoje esse trabalho de pesquisa é mais individualizado e depende da vontade particular de cada bailarino para conhecer o caráter das danças executadas e o contexto social e cultural no qual se inserem.

No caso do espetáculo “Ensaiei meu samba o ano inteiro”, também foi desenvolvido um processo prévio de pesquisa que auxiliou a composição das diversas coreografias que se sucedem ao longo da obra sobre o samba. Nesse sentido, Judson descreveu a forma em que vivenciou o processo pelo qual foi ideada a obra atual:

Foram feitos vários laboratórios, várias vivencias, a gente trouxe alguns profissionais da área para dar algumas aulas, teve alguns seminários abordando o tema, o samba em si. A gente assistiu alguns vídeos, filmes, como Orfeu Negro, porque de início a proposta era se inspirar encima desse filme

---

<sup>17</sup> Citação incluída numa postagem do blog do Grupo Parafolclórico da UFRN no domingo 13 de Março de 2011 que anunciava a participação do grupo no 8th China International Folk Art Festival, evento realizado, na República Popular da China onde a companhia apresentou o espetáculo “Debaixo do barro do chão”. <http://parafolcloricoufrn.blogspot.com.br/>

todo o espetáculo. Então a gente teve seminários, discussões, convidados... O processo de montagem do samba de roda por exemplo, foi uma coreografia toda montada pelos bailarinos, a gente fez vários processos de divisão de grupos, e cada um montou uma parte e no final saíram umas coreografias e Rosie foi encaixando-as para formar uma coreografia, mas a ideia inicial foi dos bailarinos (Judson, Natal, setembro de 2016).

Na mesma perspectiva, Lúcia relatava o modo em que tinha participado da elaboração do atual espetáculo e adquirido um conhecimento amplo sobre os diversos subgêneros musicais e coreográficos que constituem a obra:

A gente pegava samba de roda, samba enredo, samba gafieira... se dividia em grupos e cada um trazia o que tinha pesquisado. Com isso a gente começava a questionar a informação com os próprios participantes e interagir com os outros a partir do que tinham pesquisado. Era uma troca de conhecimento entre todos os bailarinos que fazem essa pesquisa. E com isso, as professoras e coreógrafos também traziam o que eles sabiam para complementar a nossa pesquisa. Aí a nossa pesquisa se compõe de vídeos, de músicas, de coreografias, de contexto, de história (Lúcia, Natal, dezembro de 2016).

Foi desse modo que o elenco mais antigo apreendeu a diversidade do samba, o caráter dos personagens em cada contexto específico de evolução do estilo e o conjunto de movimentos e gestos apropriados para cada coreografia. Já o grupo de bailarinos que entrou no ano 2014 e que hoje são os mais antigos do elenco, tiveram que desenvolver esse conhecimento a partir da observação e imitação dos mais experientes assim como, através de uma pesquisa independente e individualizada. A maioria dos bailarinos que hoje constituem o grupo, afirmaram que, mesmo sem ter vivenciado esse processo de pesquisa que contribuiu para a composição do atual espetáculo, o fato de assistir os ensaios diários, escutar os conselhos das professoras e companheiros, e procurar diversas referências em vídeos e documentários, lhes permitiu alcançar um conhecimento amplo sobre as particularidades do samba.

Nesse sentido, Beatriz (Bia) explica claramente de que forma sua concepção sobre o samba mudou depois da experiência no Grupo Parafoclórico da UFRN. Apesar de ser um gênero musical que representa o Brasil, o samba não fez parte da experiência de vida dos bailarinos por ser em sua maioria nascidos no Estado de Rio Grande do Norte onde se relacionaram com outras manifestações populares. Tal como pude escutar nas narrativas de grande parte dos bailarinos, a referência do samba foi construída desde a infância, em base aos documentários, programas ou carnavais transmitidos na televisão que mostravam a estética do samba mais comercializado e atual, o samba enredo.

Samba para mim era só aquele samba que eu desde pequena via lá na minha

cidade... ou aquele samba da tv... mais nada. Mas quando eu entrei no Para e começaram a nós mostrar o samba da terra, mostrar o significado de cada movimento, a evolução do samba em si, porque é uma evolução, eu disse: “gente” eu não conhecia essa evolução do samba como eles me mostraram. Até então, para mim só existia o samba enredo, não tinha samba de roda, não tinha batuque, eu nem sabia o que era o batuque, não sabia. Ai com as pesquisas que a coreógrafa foi fazendo e foi colocando na coreografia eu fui adquirindo isso para o meu conhecimento pessoal (Beatriz, Natal, outubro de 2016).

Depois de uns meses fazendo parte do elenco, alguns bailarinos solicitaram para as professoras que dedicaram um dos ensaios ao estudo teórico da história e particularidades do samba. A professora Rosie Medeiros convocou os bailarinos presentes a formar uma roda e distribuiu os distintos tipos de samba entre os presentes, com o objetivo de que cada um procurasse informação sobre uma das modalidades interpretadas. O momento de discussão sobre as pesquisas foi marcado para a semana seguinte quando alguns bailarinos trouxeram dados relevantes sobre os subgêneros que compunham a obra. Foram citados sites, definições, referências de livros, vídeos e curiosidades. Foram abordadas também as falas dos coreógrafos que tinham criado as coreografias do espetáculo indicando o caráter de cada um dos sambas e os elementos expressivos e coreográficos que não podiam ser abandonados de forma nenhuma. Também surgiram comparações entre o modo em que a dança era definida nos livros, sites ou documentários e aquilo que as coreografias do espetáculo mostravam.

*Pesquisa e composição**Figura 21**Figura 22*

## 2º. Os ensaios e treinamentos

Em segundo lugar, e tomando como referência a metodologia proposta por Schechner (2011) para compreender o espaço performático, consideramos a pertinência de estudar com precisão as fases prévias que constituem a preparação da performance enquanto a que, é nesses momentos onde aparecem elementos relacionais importantes para entender o resultado último da peça.

Nesse sentido, o autor oferece diversos exemplos de culturas nas quais os passos preliminares ao evento performático são tanto ou mais importantes quanto a própria performance final. Assim, no drama nô<sup>18</sup> ou no teatro clássico indiano<sup>19</sup>, as fases de preparação e aprendizado das técnicas e destrezas por parte dos atores, exigem um rigoroso e prolongado treinamento, que as vezes começa na infância e só é transmitido de geração em geração como saber ancestral exclusivo de algumas famílias ou grupos.

Partindo dessa hipótese, durante o trabalho de campo foi concedida uma atenção especial aos ensaios do Grupo Parafolclórico da UFRN por constituir espaços de análise privilegiados onde as relações entre os sujeitos se materializavam, os conflitos eram expostos e as atitudes de solidariedade se concretizavam.

Antes de entrar no ensaio, muitos bailarinos se encontram nos corredores, nos bancos do hall ou nos banheiros onde conversam e aprofundam as relações entre si. Do mesmo modo, quando o ensaio finaliza, muitas pessoas ficam esperando seus ônibus no exterior do prédio para voltar para casa. Esses espaços se constituíram então, como momentos etnográficos cruciais para a pesquisa onde conversava pessoalmente com os bailarinos, fazia entrevistas, escrevia o diário de campo e compartilhava momentos de descontração fora da aula.

O ensaio do Grupo Parafolclórico da UFRN é desenvolvido de segunda a quinta feira das 19:00 às 21:00 horas da noite no ginásio do Departamento de Educação Física da UFRN, com exceção do primeiro dia da semana, que o treino começa meia hora mais tarde e é celebrado numa sala menor do departamento. O objetivo dos ensaios da companhia consiste em formar

---

<sup>18</sup> *Nō, nô, nou* ou *noh* (能; habilidade, talento) ou ainda *nōgaku* (能楽; talento que vem com facilidade) é uma forma clássica de teatro profissional japonês que combina canto, pantomima, música e poesia. Executado desde o século XIV, é uma das formas mais importantes do drama musical clássico japonês.

<sup>19</sup> O teatro clássico indiano tem sua origem no Nāṭya-śāstra, escrito pelo rishi ('sábio') Bharata Muni, e inclui canto, dança e mímica. Geralmente, a temática é de signo mitológico, sobre as histórias dos deuses e heróis indianos. A representação é basicamente composta por atores, sem decorados, destacando unicamente os figurinos e a maquiagem. Existiam diversas modalidades: Śakuntalā, de sete atos; Mricchakaṭikā, de dez atos. Como dramaturgos, predominaram em época antiga Kālidāsa y Śūdraka.

bailarinos no âmbito das danças populares a partir do desenvolvimento de um aprofundado estudo físico e teórico sobre os elementos contextuais, coreográficos e musicais que caracterizam os diversos gêneros dançados.

A sala de dança onde acontecem os treinos constitui um espaço muito amplo e iluminado, com solo de madeira, grandes espelhos e uma agradável ventilação. A sala está inserida no ginásio do departamento do D.E.F, um prédio amplo situado na parte alta da universidade e com um constante fluxo de pessoas e atividades vinculadas ao esporte e à dança.

Os ensaios são ministrados pelas duas professoras do grupo, Rosie Marie e Fátima Sena, que trabalham de maneira alternada dois dias por semana cada uma. Uma das professoras e autora da tese analisada anteriormente, Rosie Medeiros, participou como bailarina do elenco durante mais de dez anos, tomou o Grupo Parafolclórico da UFRN como objeto de pesquisa da sua tese doutoral e se especializou na dança popular através da pesquisa prática e teórica das manifestações. A outra professora e coreógrafa do grupo, Fátima Sena é formada em balé clássico e possui uma trajetória de mais de vinte anos de experiência como diretora de espetáculos de grande relevância na cidade de Natal e como professora de dança em instituições de renome como a Escola de Dança do Teatro Alberto Maranhão - EDTAM.

Em relação à estrutura que organiza a dinâmica dos treinos diários podemos distinguir quatro partes: a primeira, baseada no alongamento e aquecimento muscular caracterizado pelo estilo particular de cada professora; a segunda, destinada à preparação física e técnica em alguma das duas modalidades indicadas (clássico ou popular); a terceira, dedicada à composição, preparação e aperfeiçoamento das coreografias que compõem o espetáculo; e a quarta, baseada na organização de uma roda de conversa onde brevemente são colocadas questões de avaliação sobre o treino.

Em ocasiões, quando as professoras chegam atrasadas ou não podem comparecer ao ensaio, as bailarinas designadas como assistentes de direção ficam responsáveis por ministrar esses momentos. Na atualidade, o grupo conta com três bailarinas que desempenham essa função (Lúcia, Isabel e Rayanne), todas elas vinculadas ao Departamento de Educação Física da UFRN.

Lúcia acabou de concluir o mestrado nessa área e Isabel e Rayanne estão hoje cursando o mesmo nível de pós-graduação. Cada uma possui um estilo diferente e trabalha aspectos distintos do corpo e a dança quando organizam o momento inicial do ensaio. Lúcia direciona os treinos para o exercício físico, o alongamento e o condicionamento corporal a partir de técnicas do pilates entre outras. Rayanne, com uma longa trajetória no universo da capoeira

regional traz sempre dinâmicas que tem como foco movimentos da capoeira, o maculelé, o samba de roda ou a puxada de rede. Esse trabalho, como explica Rayanne, é de grande importância para a preparação dos bailarinos dado que o espetáculo atual traz muitos elementos dessas manifestações:

Eu auxilio dando algumas aulas. Depois que eu entrei, fui convidada a ser assistente de direção e desde então auxilio em algumas aulas já que tem essa participação da capoeira na primeira parte do espetáculo. Aí a gente faz essas vivencias de capoeira para que os bailarinos se apropriem, já que a maioria não tem essa vivencia na capoeira (Rayanne, Natal, agosto de 2016).

Isabel (Bel) além de trazer exercícios de alongamento e tonificação, inclui dinâmicas de expressão, comunicação e improviso que ajudam a manter um contato constante entre os bailarinos fortalecendo progressivamente os laços interpessoais e ampliando o conhecimento corporal próprio e dos companheiros. Para ela, participar dos ensaios fornece um conhecimento importante sobre a dança, além de constituir um momento de descontração e sociabilidade para os bailarinos. Em uma entrevista Isabel explicava:

Eu não falto ensaio, eu geralmente tenho aula de manhã e passo o dia para ir no ensaio. É porque eu gosto, não porque eu veja como uma obrigação, eu vejo como uma forma de se movimentar, de sair um pouco do foco do dia a dia, relaxar. Gosto de dançar e então é um momento ótimo (Bel, Natal, agosto de 2016).

Desde que o aluno entra a fazer parte da companhia, a direção comunica que o compromisso individual com o grupo deve ser pleno. Isto é, uma vez que o dançarino aceita ser membro da companhia deve comparecer rigorosamente os ensaios, chegar pontualmente e se esforçar integralmente durante as duas horas de treinamento. O cumprimento dessas normas é mais importante no trato pessoal do que o fato de ser um dançarino tecnicamente preparado. A direção do grupo expõe sua preferência por pessoas comprometidas e cumpridoras do que por aquelas que tendo uma trajetória longa no universo da dança, não possam acompanhar plenamente a atividade do grupo.

Um dos incentivos que motivam a presença diária dos bailarinos nos treinos é o recebimento do auxílio financeiro destinado aos estudantes de graduação da UFRN. Nesse sentido, para Priscila e outros integrantes, a recepção da bolsa estimula de maneira considerável o nível de compromisso dos bailarinos: “Basicamente o trabalho do “Para” é muito voluntario, só quem recebe dinheiro ali são os bolsistas, então quem não recebe a bolsa tem que tirar o dinheiro do seu próprio bolso para ir para lá, tem que dar o esforço. (Priscila, Natal, janeiro de

2017)

Além da questão financeira, outro dos motivos que incentiva a participação dos bailarinos no ensaio diário do grupo é o fato de ser aluno da UFRN. Muitos dos membros da companhia, passam o dia inteiro estudando na instituição e à noite assistem o treino como parte das suas rotinas. Uma vez que os alunos concluem sua formação, passam a assumir empregos ou responsabilidades e como consequência, deixam de acompanhar a atividade do grupo. Um exemplo disso, é o caso de Jéssica, informante da pesquisa e bailarina que acabou de se formar no curso de Serviço Social e não sabe se será possível continuar assistindo os ensaios do grupo durante o próximo período:

Tem muito a questão de a pessoa ser e estar dentro da UFRN, isso é muito forte. Porque você estando aqui você passa o dia todo aqui na universidade e a noite vai fazer atividade física, você vai para um grupo de dança. Então estar dentro da UFRN eu acho que influencia muito. Eu via muito quem era de fora, que não era aluno, eram pessoas que já estavam empregadas e isso de certo modo te auxilia porque é difícil para quem não está empregado ficar vindo para aca para participar. Vai ser o que vai acontecer comigo. Eu terminei agora o meu curso de graduação e eu não sei como vai ficar o próximo ano, eu não sei se vou poder ficar vindo todo o dia pois é quase toda a semana que a pessoa vem para aca (Jéssica, Natal, janeiro de 2016)

Por último, um dos fatores que incentiva a assistência dos bailarinos durante os quatro dias de treinamento consiste na possibilidade de assumir papéis e personagens importantes nas coreografias que compõem o espetáculo. Geralmente, os lugares protagonistas da obra estão ocupados pelos bailarinos mais experientes que, antes de representar tais personagens lutaram com a geração anterior de bailarinos para alcançar os espaços que hoje conservam.

Quando um bailarino entra na companhia, ele é integrado nas coreografias mais simples da obra e conforme desenvolve uma técnica apropriada e demonstra seu empenho diário nos ensaios do grupo, vai adquirindo espaços nas coreografias mais complexas da obra. Nesse sentido, Beatriz (Bia), explica o processo pelo qual foi aprendendo as danças do espetáculo e ganhando espaço em cada coreografia até alcançar o lugar principal que ocupa hoje ao longo de toda a obra:

No início era só o samba de roda que davam para mim, a gente ficou meses dançando só o samba de roda. Mas quando eu me interessei mesmo, quando eu quis pegar as coreografias do maxixe e da gafeira, estava sobrando o lugar de uma pessoa. Então eu me esforcei bastante, eu assisti todos os vídeos em casa, tentava pegar as coreografias quando passavam, e acabei garantindo o meu lugar na coreografia. Isso só me estimulou mais a vir a participar no grupo, porque eu de certa forma teria um lugar na coreografia que eu mais gostava, que era a gafeira. Tinha essa coisa que se você faltasse era como se

você perdesse o lugar, não tem uma responsabilidade, não tem um compromisso então vamos colocar outra pessoa no lugar. Então meu compromisso era estar lá todos os dias, todos os ensaios porque se eu desse um deslize eu ia perder o meu lugar, eu vinha todos os dias e garanto o meu lugar até hoje (Beatriz, Natal, outubro de 2016)

Por último, os assuntos mais importantes que atingem à companhia, são discutidos durante as reuniões mensais que a direção convoca como mecanismo de avaliação e reflexão interna. Esses encontros ocupam as duas horas do ensaio e servem para colocar questões referentes à compromissos, direitos e obrigações do grupo, bolsas, eventos, assistência aos ensaios, planejamento de viagens, resolução de conflitos ou atualização de informações.

*Os ensaios e treinamentos*



*Figura 23*



*Figura 24*

### *3º. A apresentação do espetáculo*

Como analisado, o período prévio ao espetáculo dentro do Grupo Parafolclórico da UFRN, está marcado por um longo processo de pesquisa e uma ampla quantidade de ensaios onde são estudadas e repetidas as coreografias que serão exibidas na apresentação. No entanto, apesar dos atores terem uma consciência plena sobre os movimentos que compõem a obra, a apresentação teatral da performance, traz como principal distinção a presença de um público expectante e a elaboração de um conjunto de atividades ritualísticas prévias que definem a distinção desse momento.

Pelo geral, quando o grupo vai se apresentar, é pactuado chegar ao lugar com mais de duas horas de antecedência. Nessa fase, é feito um reconhecimento aprofundado do espaço e uma avaliação da infraestrutura disponível para o desenvolvimento adequado da obra: condição do camarim, tamanho do palco, tipo de chão, intensidade de luzes ou qualidade do som, entre outros.

Antes de celebrar a estreia do espetáculo “Ensaiei meu samba o ano inteiro” em dezembro de 2015, o grupo desenvolveu uma contundente busca de lugares apropriados para a apresentação tais como teatros, hotéis, praças ou salas de festa. Por questões diversas, a estreia da obra foi finalmente realizada no auditório Onofre Lopes da Escola de Música da UFRN.

Semanas antes, foram celebradas numerosas reuniões para decidir questões relativas à celebração e divulgação do evento mediante a produção, impressão e distribuição dos cartazes e programas que anunciavam a estreia da obra. Também foi discutido o modo em que seria realizada a cobertura audiovisual do evento, a divisão dos ingressos, a reparação dos figurinos ou as posições dos bailarinos nas distintas partes da obra.

Concluída essa etapa do processo performático e alcançado o dia da apresentação, os dançarinos chegaram no horário aproximado, se cumprimentando, conversando e tomando as decisões de última hora para se adaptar ao lugar do evento (colocação individual dos figurinos, distância do camarinho para trocar de roupa durante a apresentação, adequação do chão para realizar certos giros e movimentos, etc.).

Uma vez resolvidas as questões logísticas, o grupo realiza um alongamento geral dirigido por uma das professoras e a continuação, faz a “marcação” no palco, quer dizer, a execução dos movimentos de maneira discreta tendo como prioridade a organização das figuras principais que ordenam as diferentes coreografias da obra. Os dançarinos em silêncio e sem música, vão se colocando nas respectivas posições que ocupam em cada momento da obra

adaptando as distâncias ao novo espaço enquanto é realizada a prova de som e luzes. Finalmente são reproduzidas as coreografias duas ou três vezes para aquecer corretamente o corpo e afiançar as transformações de última hora exigidas pelo espaço.

Nesse sentido, Beatriz (Bia) detalhava em uma entrevista, o conjunto de atividades que o grupo desenvolve normalmente antes de apresentar o espetáculo:

A gente chega, tem aquele primeiro contato todo o mundo, as vezes alegria, as vezes muito sério, porque chega muito atrasado as vezes, aí eles já estão passando as coisas. A gente chegou, passou o palco, ensaiou, fez aquela coisa dinâmica para tirar o nervosismo. E depois, bem depois, é que a gente foi tomar banho, se arrumar, se maquiar para depois ter esse momento de alongamento, aquecimento e oração e se concentrar para se apresentar (Beatriz, Natal, outubro de 2016).

Quando Jéssica descreveu sua impressão sobre o momento prévio à apresentação reconheceu que, para ela era um “estresse” e fez questão de distinguir entre a preparação que exige o visual dos homens e ampla produção que implica a preparação das mulheres: “Para os homens tudo está tranquilo (...)No caso das mulheres tem um que amais. É perceptível no dia da apresentação, os caras estão tudo “good vibe”, e a gente montando tudo, botando o cílio postiço (...)” (Jéssica, janeiro de 2017).

No espetáculo atual, a maquiagem deve ser muito exagerada considerando que a luz dos focos apaga a intensidade das cores no rosto. Isso exige bastante tempo de preparo, já que por ser um grupo semi-profissional não conta com especialistas da área para desenvolver essas tarefas. Existe uma maquiagem padronizada que todas as bailarinas conhecem e devem respeitar no que se refere às cores e intensidades a serem usadas.

O transporte, cuidado e o uso dos figurinos, também representa uma pressão muito importante para todo o elenco que vai se apresentar sendo que, as saias das mulheres são mais amplas e pesadas, a quantidade de adereços com os que dançam é mais abundante e a dificuldade para colocar o “collant” extremamente ajustado ao corpo, é maior.

Uma vez que o elenco se encontra fantasiado, o grupo se reúne para conversar sobre os últimos detalhes. Essa situação geralmente se caracteriza por grande nervosismo entre os dançarinos já que se trata do momento imediatamente prévio à apresentação e o público permanece expectante na sala. Último repasso dos adereços e figurinos, mais uns alongamentos e respirações, e, finalmente, fotos do grupo, individuais ou em conjunto como registro desse momento entre os bastidores.

É característico no Grupo Parafolclórico da UFRN realizar uma roda de conversa na

qual os atores permanecem de mãos dadas antes de sair no palco. Nesse momento a professora ou algum dos membros da companhia mais experiente, oferece umas palavras de tranquilidade, ânimo e confiança, quando são lembrados a quantidade de ensaios feitos para aquele momento, desejada sorte e força para os principiantes e solicitada a preservação de uma energia adequada ao longo de toda a apresentação.

Ainda na roda e com as mãos dadas, os atores fecham os olhos e rezam, em uníssono, um “pai nosso de cada dia”. Esse ritual me surpreendeu muito a primeira vez que dancei com o grupo, pois como estrangeira e sem uma formação religiosa ampla, não sabia bem como me comportar e desconhecia a oração em português. Também me surpreendeu o fato de que apesar de que dentro da companhia os bailarinos professaram religiões diversas, todos eles participavam no rito sem questionar. Com o tempo e em conversas privadas com alguns bailarinos, descobri que esse momento tinha significados distintos para cada um e que ele tinha prevalecido mais pela importância das palavras de incentivo e o contato do que pela própria oração com a qual alguns, não se identificavam especialmente. No entanto, a maioria declarava que esse momento fortalecia a confiança e a coesão do grupo tão frutífera antes de sair no palco.

Para Beatriz (Bia), que faz parte de uma igreja cristã, a oração que o grupo realiza antes de sair no palco representa um momento de “muita força”: “Naquele momento de oração é como se todos ali se tornassem um só, é como se a força de um pudesse passar por outro com aquela energia para que tudo saia como a gente ensaiou” (Beatriz, Natal, outubro de 2016).

Já para outros membros da companhia, como Jéssica, que não está vinculada a essa religião, o momento da roda e a oração representa um espaço importante para aglutinar o grupo e focar na apresentação, mas também constitui um ritual obsoleto e desnecessário: “Eu acho uma ‘passação’, não vou mentir..., mas é um momento para se concentrar. Aquele ‘pai nosso que estás no céu (...)’ para mim não tem sentido nenhum. Aí, quando puxa o ‘Ave Maria’, me desculpe, mas pra mim é o fim da vida” (Jéssica, Natal, Janeiro de 2017).

De outro lado, Priscila afirmava que para ela a oração se constitui como um espaço “onde se produz uma troca de energia legal, mas que acaba sendo um pouco forçado para quem não é aceito, ou para quem acha que não tem sentido” (Priscila, Natal, janeiro de 2017). Na mesma entrevista, a interlocutora definiu a forma em que algumas pessoas ficavam caladas ou olhavam para outro lugar em quanto o grupo recitava a oração. Nesse sentido, o momento anterior à apresentação deveria ser adaptado às necessidades de todos os membros do grupo com o objetivo de “juntar a galera e não deixar ninguém segregado” (Priscila, Natal, janeiro de 2017).

Como alternativa à oração, Priscila defendeu que “existem diversas formas de passar energia e concentrar às pessoas, até no próprio camarinho poderia ter mais conversas e relaxamentos direcionados para a própria dança, seria mais específico e faria mais sentido” (Priscila, Natal, janeiro de 2017).

No momento imediatamente anterior à apresentação da performance propriamente dita, os bailarinos esperam ansiosos na escuridão e tensão dos bastidores em quanto o teatro com as luzes apagadas, abarca um público silencioso e atento que espera para assistir o primer ato da obra. Quando perguntei para os bailarinos pela sensação experimentada em esse momento concreto, Gustavo afirmou que: “É sempre como a primeira vez, sempre vai bater aquele friozinho de leve, mas é algo que a cada espetáculo vai diminuindo porque você vai se adaptando a tantas apresentações, tantas coreografias e tantos sambas de roda, que a gente vai perdendo o medo” (Gustavo, Natal, janeiro de 2017).

Na mesma perspectiva, Jéssica definiu o momento de sair no palco como “o ápice” marcado por um sentimento duplo de emoção e medo pois se bem, o estado imediatamente anterior à performance se constitui como um momento único para mostrar o trabalho e esforço de meses, ele também traz um nervosismo considerável que não deve ser mostrado para a plateia. É justamente a adrenalina gerada pela contrariedade entre a emoção e o medo, o que incentiva o desejo de Jéssica por voltar a se apresentar mais uma vez no palco:

Apesar da pessoa ter toda essa preparação, o momento do palco é o momento que todo o mundo vai lhe ver e ninguém quer saber se você está ruim, se você está com a barriga doendo, se você está enjoado... você tem que estar bem naquele momento. Eu sempre digo, se não tiver aquele frio na barriga é porque não faz mais sentido. É aquela agonia o que lhe motiva. (Jéssica, Natal, janeiro de 2016)

Justamente com o objetivo de disfarçar a sensação de ansiedade dos bailarinos, eles procuram transformar a sua expressão facial e corporal desde o momento em que entram no palco para representar um personagem determinado. Esse personagem deve ser o suficientemente bem conhecido e ensaiado para que na hora da apresentação sejam as emoções dele as que predominem sobre as alegrias e dores do próprio ator.

Nos primeiros treinos da companhia nos quais participei, ficava surpresa com a capacidade dos bailarinos para mudar sua expressão na hora de aparecer em cena. Qualquer pessoa que não se dedique ao universo das artes cênicas, poderia se sentir enganado ao presenciar uma mudança tão notável nos traços faciais dos atores. Dentro das coxias ou nos laterais da sala de ensaio onde os bailarinos aguardam sua vez de sair no palco, eles permanecem

extremamente sérios e inexpressivos na busca de uma respiração regular e atentos ao que acontece em cena.

Assim mesmo, entre uma coreografia e outra, os bailarinos devem trocar de roupa a velocidades inimagináveis, retocar os tocados, ajeitar a maquiagem e trocar os adereços ou o calçado. Isso gera um estresse considerável que obriga a cada bailarino a estar extremamente concentrado para seguir o conjunto de atividades e rituais que marcam cada momento do espetáculo.

É justamente nos bastidores e laterais da sala de ensaio, onde são expostas as diferenças e desgostos entre os bailarinos. Quando alguém erra um passo, sai do tempo na música ou altera o desenho das posições marcadas, alguns dançarinos discutem ou dialogam sobre o acontecido nas coxias. Da mesma forma, quando o espetáculo começa e algum dos bailarinos não está preparado por não ter colocado o figurino, ter perdido algum dos adereços, ou estar fisicamente abatido como para continuar, os membros do grupo tratam acalmar ao companheiro e resolver as questões práticas a toda velocidade.

Também existem uma série de mecanismos que são desenvolvidos quando alguém sai do palco aturdido pela falta de ar ou o cansaço. Quando isso acontece, geralmente os bailarinos tiram rapidamente os adereços que dificultam a respiração, dão água para a pessoa afetada e molham o pescoço, a cabeça e os punhos. Tratam de deitar a pessoa, manter as pernas em alto e transmitir palavras de tranquilidade, lembrando de manter a respiração fluente.

Em uma entrevista, Priscila relatou um episódio que já tinha ouvido de outros bailarinos e que serviu de aprendizagem para o elenco inteiro. Quando a companhia viajou para participar do festival de folclore no México, um dos principais bailarinos caiu no palco durante a apresentação e quebrou o braço em cena. Nesse momento, surgiu um grande nervosismo no interior das coxias que foi adequadamente administrado pelos próprios atores e particularmente por uma das bailarinas mais experientes na época. Priscila narrava a situação da seguinte forma:

O dia que GG quebrou o braço em cena, muita gente se desesperou, eu não tinha visto que ele tinha quebrado o braço, estava voando, respirando... Quando eu escutei o grito da Acássia “gente todo o mundo acorde aqui, GG quebrou o braço, mas a gente não pode parar de dançar”. A maturidade dela em cena e também na coxia, era referência para mim, não sei se para todo o mundo. Eu vejo que o palco era a vez de mostrar o seu corpo, a sua plenitude (Priscila, Natal, janeiro de 2016).

É nessas circunstâncias que segundo Breton (2009), o ator precisa fazer uso não só das estratégias aprendidas na sala de ensaio, como do conjunto de experiências sociais e culturais

vivenciadas na sua trajetória individual. Ao mesmo tempo, é imprescindível, que os atores tenham alcançado um conhecimento pleno do personagem para que independentemente do que esteja acontecendo nos bastidores, os intérpretes logrem que o público acredite na história encenada:

O paradoxo do ator consiste nesse ofício de afeiçoar sinais, de transformar o corpo numa escrita inteligível a fim de mobilizar, em horários determinados, as aflições da dor ou dos ciúmes. Ele representa indiferentemente a alegria, a dor ou a melancolia, servindo-se simplesmente de um repertório social e cultural. Ele pode encontrar-se abatido por um luto ou devorado por uma magoa, mas quando entra em cena, funde-se às convenções de conduta do seu personagem e torna credível sua psicologia mediante a atenção sociológica conferida à expressão corporal e oral desse último (LE BRETON, 2009, p. 245).

Nesse sentido, Jéssica explicava que graças a ter uma certa experiência no mundo do teatro e ter trabalhado a expressividade com atenção durante os ensaios do grupo, ela conseguia incorporar personagens diversos ao longo das coreografias: “eu não me sinto eu quando estou no palco, eu não consigo ver Jéssica ali. No momento que eu estou dançando, eu coloco pessoas ali dentro, cada coreografia tem um personagem diferente” (Jéssica, Natal, janeiro de 2017).

A mesma bailarina narrava que a importância de trabalhar corretamente o personagem interpretado, radica entre outras coisas, na necessidade de evitar que na hora da apresentação sejam exibidas as tensões que existem entre os bailarinos. Frequentemente, as diferenças entre os atores surgem no momento prévio às apresentações como consequência das expectativas e nervosismo acumulados. Quando os conflitos são explícitos, as professoras revelam a necessidade de evitar atitudes hostis durante o ensaio com o objetivo de manter certa harmonia no grupo e evitar que as divergências afetem a qualidade da obra.

Quando perguntei pelo modo em que essas tensões eram administradas durante a representação da obra, os interlocutores narraram a dificuldade para manter a comunicação física e visual entre bailarinos enfrentados. Particularmente, Priscila detalhava que quando o grupo era constituído pelo elenco anterior com pessoas de mais idade e experiência, os embates entre os membros do grupo antes das apresentações eram mais frequentes do que hoje:

Por exemplo, tinha gente que não se conversava e dançava com a pessoa, e tinha que tocar nela, querendo ou não tinha que pegar a mão para fazer sua parte e Rosie cobrava muito: “se você não fala com fulaninho da porta para fora, aqui dentro você tem que falar, dá pelo menos um boa noite”. Se você for dançar com a pessoa, você tem que olhar para ela, sorrir para a pessoa (Priscila, Natal, janeiro de 2016).

É nessa perspectiva que Vitor Turner (2005), definiu a performance como uma fase liminar entre um momento de crise prévio que antecede o ritual e um momento posterior no qual se evidencia a reconfiguração do coletivo como resultado da experiência performática. É essa condição “liminar” que, segundo Bião (2009), constitui “um terreno propício para os conflitos que promovem e provocam a ação” (BIAO, 2009, pag. 124).

Para o autor, a apresentação final da performance diante da plateia, teria o poder de conciliar as tensões do grupo através de rituais específicos que fazem com que os participantes saiam renovados do rito e possam continuar sua convivência no aperfeiçoamento da peça.

Nesse sentido, a posta em cena das coreografias diante de um público expectante traz esse clímax de coesão no grupo que uma vez no palco só pode brilhar e atender às expectativas artísticas se é buscada dita cumplicidade entre os bailarinos. Sem esta comunicação presente nos olhares, nos gestos, no abraço e no aperto de mãos não é possível que a obra se consolide.

*A apresentação do espetáculo*



*Figura 25*



*Figura 26*

#### *4º. O momento posterior e a repercussão da obra*

Com o objetivo de averiguar de que modo são modificadas as relações entre os bailarinos do grupo Parafolclórico da UFRN uma vez superada a apresentação do espetáculo, perguntei aos interlocutores pela sua perspectiva sobre a encenação da performance como mecanismo de superação das crises e conflitos prévios. Desde o ponto de vista de Judson, a apresentação da obra faz com que essas provocações desapareçam em benefício de uma plateia que nada tem a ver com os problemas interpessoais dos intérpretes:

Eu acho que na hora isso se acaba, não sei como explicar, é uma coisa meio mágica que acontece na hora e se esquece de tudo isso. No ensaio a gente pode ter uma pessoa que você nem olha para cara dela, mas na hora do palco você interage, você está ali e acaba toda aquela briga, aquela discussão que aconteceu antes da apresentação. E tem que acabar! Porque você não pode levar aquilo para o palco. Ninguém que está de fora tem a ver com as brigas, com as confusões com essas coisas internas do grupo. A hora do palco é a hora de você dançar e apresentar o seu melhor. (Judson, Natal, setembro de 2016)

A preocupação com a valoração da plateia é um aspecto comum a todos os atores do grupo pois como afirma Beatriz, “bailarino não vive só de ensaio, vive de apresentações, vive de aplausos” (Beatriz, Natal, outubro de 2016). Nesse sentido, exibir o trabalho de meses em forma de espetáculo, traz para os bailarinos o reconhecimento de uma plateia que segundo Bia, é o que lhe motiva a assistir todos os ensaios e participar das apresentações de maneira altruísta: “A melhor coisa é ver a emoção do público gritando seu nome, isso cresce seu ego. Acho que o bailarino gosta disso, se sente a estrela e gosta de se sentir uma estrela, gosta sempre de estar brilhando” (Beatriz, Natal, outubro de 2016).

Nessa linha, Le Breton (2009) detalha o modo em que a dança expõe à apreciação do público o corpo inteiro do bailarino. O material utilizado para a criação dos personagens exibidos é a própria pessoa, “moldada pela plasticidade dos papéis, pela pluralidade afetiva e pela relativa liberdade expressiva ou de movimento que lhe franqueiam o palco e as expectativas do público” (LE BRETON, 2009, p.244).

Em relação ao observado por Breton (2009), o teatrólogo Richard Schechner (2001) defende que um dos fatores que provocam a conexão dos atores com a plateia em uma performance artística é a sucessão de intensidades preparadas ao longo do espetáculo. A intensidade gerada pela música, a velocidade dos passos ou as atitudes dos dançarinos promovem uma identificação constante entre os atores e os espectadores.

Nesse sentido, o autor descreve as reações fisiológicas que o corpo experimenta diante das duas formas extremas de intensidade presentes em uma performance. As intensidades totalmente altas provocam um batimento cardíaco acelerado, uma maior pressão sanguínea e a dilatação das pupilas. Em oposição, nas intensidades totalmente baixas o batimento cardíaco e a pressão sanguínea desaceleram provocando uma ligeira tendência ao transe e a sonolência.

É em base ao estudo da alteração fisiológica dos corpos durante a performance que Schechner (2001) defende a importância de avaliar com rigorosidade a situação posterior à apresentação. Nesse momento, alega o autor, no culto de algumas sociedades como a balinesa, é tão complexo fazer entrar um dançarino em transe como tirá-lo dessa condição onde o corpo e a mente experimentam uma transformação perceptível.

Do mesmo modo, na performance cênica adverte Schechner (2001), é tão pertinente conhecer o momento prévio da obra como o momento de esfriamento posterior ao evento. O esfriamento, afirma o autor, se constitui como um momento de extrema importância para as nossas pesquisas devido a que nessa fase podemos identificar de que maneira atores e plateia foram afetados pela obra performática.

Em teatros por todo o mundo, depois de um show os performers comem, bebem, conversam e celebram. Um novato entre os atores se pergunta como tanta energia sobra para estas rodadas depois-do-teatro. Mas a verdade é que estas atividades não ocorrem “depois”, mas “são parte” da performance e deveriam ser estudadas como tal. Em muitas culturas, ingerir alimentos e bebida, compartilhar memórias do que aconteceu, é ou a conclusão da performance ou parte de cerimônias depois-da-performance. Parece que uma performance realizada de todo o coração literalmente “esvazia” os performers, e um modo de eles se restabelecerem (ou ser restabelecidos) à vida ordinária acontece quando são reabastecidos com comida e bebida, sagrada e profana. (SCHECHNER, 2001, p. 224-225)

No Grupo Parafolclórico da UFRN quando a representação finaliza todos os participantes saem suados e cansados, mas com uma energia desbordada. Aqui as conversas surgem espontaneamente de forma descontraída. Uma vez concluída a obra, o elenco se sente relaxado e gosta de comentar à vontade todos os imprevistos e situações que surgiram ao longo da apresentação: a interação com o público, o volume do som, a coordenação dos passos, os erros, os aplausos ou as emoções vividas.

Nesse sentido, quando perguntei para Beatriz sobre a forma em que se sentia uma vez terminada a apresentação da performance, a bailarina, que têm um papel bastante importante e protagonista ao longo de todo o espetáculo, afirmava que:

Quando termina tudo, respira, relaxa, suada, acabada, mas com a sensação de dever cumprido e querendo mais, o espetáculo não acaba ali, tem que ter mais apresentações. Ver os vídeos, ver o que errou, se for bonito ou se não. Quando acaba a rodada e acendem as luzes, a gente vai tirar fotos com os parentes, nossos fãs, vai prestigiar. O espetáculo do grupo foi a minha primeira estreia, então para mim tinha que registrar todos os momentos, desde o início até a hora de desfazer tudo e 'ciao', até o ano que vem. Cada um, volta para casa com a sua alegria, com sua satisfação de ter apresentado o espetáculo. Eu sinto uma euforia muito grande quando percebo que na hora saiu tudo como devia ter saído (Beatriz, Natal, outubro de 2016).

Finalmente, acaba o nervosismo que caracteriza o momento anterior à apresentação da obra. Nascem os abraços, as últimas fotos e a recuperação dos materiais, roupas e objetos perdidos na desordem que acontece durante a exibição do espetáculo. Os últimos parabéns, as últimas palavras das professoras e as recordações sobre a necessidade de continuar ensaiando no dia posterior a apresentação.

Todos voltam para as suas casas para tomar banho, descansar e se alimentar depois de uma marcante experiência performática. Uma vez situados nos respectivos lares, os bailarinos começam a se comunicar através das redes sociais virtuais onde é avaliada mais uma vez a apresentação, parabenizada a atuação dos mais novos interpretes e colocadas todas as fotos e vídeos que os familiares, professoras e profissionais realizaram no decorrer da apresentação. Esse é o momento de reconhecimento social e familiar onde fica registrado mais uma vez o resultado de tantas horas de pesquisa, ensaios e trabalho.

*O momento posterior e a repercussão da obra*



*Figura 27*



*Figura 28*

**3. O ESPETÁCULO “ENSAIEI MEU SAMBA O ANO INTEIRO”:  
UM PERCURSO HISTÓRICO PELO UNIVESO DO SAMBA NO BRASIL**



*Figura 29*

### **3. O ESPETÁCULO ENSAIEI MEU SAMBA O ANO INTEIRO: UM PERCURSO HISTÓRICO PELO UNIVERSO DO SAMBA NO BRASIL**

"Todo en el universo tiene ritmo, todo danza". (Maya Angelou)

#### **3.1. Contextualizando o espetáculo: os antecedentes do samba no Brasil**

No início do século XVIII, com o crescimento demográfico evidente e a formação de centros urbanos (Salvador, Ouro Preto, Rio de Janeiro), surgiu uma importante demanda por parte da classe média emergente por um tipo de entretenimento que mantivesse o modelo de cultura metropolitano herdado do padrão colonial imposto pelos portugueses.

Lima (2001) destaca que nesse momento o lazer era praticado no Brasil de diversas maneiras, tanto na Corte quanto na colônia: “as óperas, encenadas desde o século XVIII; as festas profanas, tais como aniversários de cidades, membros da família real ou alguma figura importante pertencente à classe dominante; as festas religiosas, que também tinham funções sociais” (LIMA, 2001, p.46). Nesse sentido, o autor defende que outra das formas de entretenimento praticada desde meados do século XVIII era a música patrocinada por proprietários nobres, que sustentavam a atividade de orquestras musicais constituídas por negros formados para executarem instrumentos variados. No entanto, o público para o qual esses eventos eram destinados, era a sociedade economicamente abastada da época que se reunia em lugares privados para a comemoração das suas festas.

Os saraus praticados pelas elites, entre os séculos XVIII e XIX, também foram formas de lazer, e, por conseguinte, de divulgação da música cultivada pela classe média em sua vida cotidiana. Era o local onde músicos amadores e profissionais podiam se irmanar, tocando ou cantando suas peças preferidas. Era também a oportunidade para as moças das finas famílias exibirem seus dotes ao teclado, ou sua encantadora voz acompanhada pela delicadeza do dedilhado na guitarra (LIMA, 2001, p.48).

Nesse sentido, o gosto pela música e pela dança nos salões se constituiu como uma atividade frequente na cultura dos europeus vindos para o Brasil. Assim, o negro, relegado a condições sub-humanas na sociedade, continuou cultivando sua música nos espaços ritualísticos, apesar da forte censura, assim como em terreiros e praças como forma de divertimento.

Em meados do século XVIII, ainda que sob uma influência cultural altamente europeizada, o Brasil foi constituindo o seu próprio caráter musical e coreográfico nos bailes e

festas cujas celebrações ocorriam de forma paralela ao desenvolvimento de vilas situadas nos morros e periferias da cidade onde também ocorriam festejos e ritos.

É nessa conjuntura que, segundo Lima (2001), surge a modinha, um gênero musical e dançado que apesar de ser introduzido pela parte da sociedade com mais recursos, foi progressivamente apropriada e adaptada pelas classes populares dando lugar ao samba e aos diferentes estilos surgidos ao longo da sua evolução.

É nesse ambiente e condições sociais que, nos últimos anos do século XVIII, surge a modinha, um tipo especial de canção que será cultivada tanto em Portugal quanto no Brasil. Esta designa um tipo de canção lírica, singela e de duração reduzida, composta para uma ou duas vozes acompanhadas por guitarra ou teclado. Cultivada, inicialmente, pelas classes mais abastadas, aos poucos, vai se popularizando, até tornar-se, pouco a pouco, um veículo para a expressividade musical, tanto portuguesa quanto brasileira (LIMA, 2001, p.48).

Dessa forma, a origem aristocrática da modinha, primeiramente desenvolvida nos salões cortesãos e nas casas dos senhores mais abastados, paulatinamente e numa convivência bastante conflituosa, foi adquirindo elementos musicais e coreográficos próprios das manifestações praticadas pelas classes econômicas menos favorecidas, se aproximando cada vez mais ao que seria posteriormente o estilo dançado e cantado mais estimado por todos, o lundu.

No entanto, apesar de que o Brasil hoje seja reconhecido como o país do samba, essa manifestação só passou a ocupar tal posição dentro da opinião pública brasileira no início do século XX. Antes da escola de samba, que surgiu pela primeira vez em 1928, o samba era perseguido sistematicamente pela polícia. Os sambistas e suas práticas eram reprimidas nos espaços de reunião, nas rodas de samba, nos terreiros de macumba, e em grandes festividades como o carnaval. Particularmente, o direito de sambar nas ruas do Rio de Janeiro foi durante muito tempo sancionado, a partir de constantes ataques de repressão e condena. Apesar de tudo, o samba e as suas escolas conquistaram seu espaço gradativamente até passar a ser considerada como uma das principais expressões artísticas do país.

A rapidez com que o samba passou de manifestação perseguida pela polícia, durante as primeiras décadas do século XX, a símbolo da identidade nacional brasileira, na década de 1930, foi chamada por intelectuais brasileiros de “mistério do samba”. Em livro homônimo, Hermano Vianna desvendou parte desse “mistério” e destacou o papel de intelectuais e políticos, como o sociólogo Gilberto Freyre e o médico e prefeito do Rio de Janeiro, Pedro Ernesto, cujas opiniões e ações “pavimentaram” o caminho que trouxe para o centro da cidade e da nação uma expressão cultural que vinha dos morros, dos subúrbios e das favelas cariocas (FERNANDES, 2012).

O motivo pelo qual o samba legitimou-se como representante principal da música brasileira está atrelado a um longo processo de acordos e transformações políticas, culturais e sociais que lhe garantiram um lugar privilegiado entre as expressões culturais do país. Nessa linha, o recente artigo de Guilherme Granato (2017), trata de descobrir os fatores que contribuíram para que o samba passasse de carregar um estigma extremamente pejorativo pela sua identificação com a cultura negra, a ser aclamado como o símbolo representativo da cultura nacional brasileira.

Se existe um gênero musical que, ao menos dentro do censo comum, é entendido como expressão musical autêntica da identidade nacional, esse gênero é o Samba. Mas vale o questionamento: por que não o Baião o Frevo ou o Maracatu? O processo de legitimação do Samba como principal gênero da música brasileira é repleto de passagens controversas. Ao contrário do que geralmente se pensa o gênero não nasceu pronto, sua trajetória de consolidação foi povoada de negociações culturais, sociais e até políticas. Compreender as nuances dessa trajetória ajuda não só a clarificar o relevante papel da música popular dentro da cultura brasileira como também a compreender o contexto cultural da primeira metade do século XX, em que se buscava equacionar tradição e modernidade, no intuito de delinear um perfil que traduzisse culturalmente o Brasil (GRANATO, 2017, p.1).

São José (2005) no seu trabalho dissertativo intitulado *Samba gafeira corpos em contato na cena social carioca*, destaca que o fator principal que fez com que o samba se constituísse como elemento indenitário do país, foi a sua capacidade para se reproduzir sobre inúmeras variantes segundo o contexto no qual emergia e se transformava ao longo da sua história. Assim, a autora defende que apesar da continuidade e a atualização das manifestações constituírem processos comuns em todas as expressões culturais tradicionais, o samba teve como distinção principal o fato de ser reconhecido como “o produto da história social brasileira”:

O Samba é considerado como um produto da história social brasileira. O gênero musical e coreográfico pode ser considerado tanto como sendo próprio de comunidades culturais identificáveis (executantes e brincantes inseridos em agrupamentos sociais de pequena escala) e também no contexto da vida urbana, e da indústria cultural mediatizada. Não obstante, salienta que (...) o vigor do Samba enquanto gênero cultural encontra-se em sua plasticidade e capacidade de gerar inúmeras variantes, como o samba de roda, o samba carioca, o samba rural paulista, a bossa nova, o samba-reggae e outros mais, em suas diversas interpretações. (SÃO JOSE, 2005, p.26)

Nesse contexto, a legitimação do samba como símbolo da identidade nacional fez parte

de um processo de modernização “que marcou a primeira metade do século XX, caracterizado pela urbanização, pela expansão dos meios de comunicação e pelo esforço da intelectualidade e do Estado em delinear uma identidade cultural que em alguma medida traduzisse o país” (GRANATO, 2017, p.2). Esse ambiente favoreceu o afloramento de uma cultura musical e coreográfica que estimulou o intercâmbio entre diferentes grupos sociais.

Levando em consideração os antecedentes que precedem a realidade que hoje vivencia o samba no país, o Grupo Parafolclórico da UFRN percorre uma transição histórica dessa cultura através da dança narrando com os corpos o processo pelo qual o samba foi levado desde a periferia ao centro da cidade apropriando-se estrategicamente de elementos e assuntos nacionais e relacionando-os com as problemáticas que afetavam à sociedade diretamente.

Apesar de ter tido sua origem nas práticas afro-brasileiras, bastante vinculadas ao Recôncavo Baiano (samba de roda), foi desde o Rio de Janeiro que o samba se difundiu por todo o Brasil como elemento distintivo da cultura popular e foi desenvolvido com características próprias nos diversos Estados e momentos históricos do país. Assim, Rita Luzia, diretora do grupo Parafolclórico destaca que o samba faz parte do Brasil no seu conjunto: “não é só uma expressão do carioca, nem só do Rio de Janeiro, mas de todo o país”.

### **3.2. O espetáculo *Ensaiei meu samba o ano inteiro* desde a perspectiva dos bailarinos**

O espetáculo “Ensaiei meu samba o ano inteiro” está baseado no filme “Orfeu Negro” na versão cinematográfica de Marcel Camus e Jacques Viot (1959), que foi inspirada na *Ópera de Vinicius de Moraes “Orfeu da Conceição”*. A obra transporta o espectador a uma viagem pelo universo do samba a partir da posta em cena de várias coreografias que representam um percurso artístico, histórico, político e social da evolução desse gênero musical no país.

Nesse sentido, tratei de entender o modo em que a participação dos bailarinos no processo de produção da performance tinha modificado sua consciência física e mental, acerca da obra, o coletivo, e a relação entre eles mesmos. A partir de entrevistas semiestruturadas, observação participante e uma experiência direta com os atores, ensaios e apresentações do espetáculo, procurei analisar o significado que os próprios bailarinos concediam às fases e conteúdo da obra representada. Nessa perspectiva, quando perguntei à bailarina do grupo, Isabel (Bel), acerca do sentido que a estudante atribuía ao argumento do espetáculo “Ensaiei meu samba o ano inteiro”, a interlocutora fez a seguinte análise sobre a obra:

O atual espetáculo vem tratando sobre o samba, enredado no filme Orfeu negro. A partir do filme, que serviu de roteiro para a gente pensar o samba, não de forma certinha, mas pensar o samba de uma forma geral, vemos desde os primórdios o samba de roda, depois o samba canção e depois o samba enredo no final. Foi meio que uma transição do samba, não vou falar história certa porque o samba é muito amplo. Mas o espetáculo fala um pouco dessa transição do samba no Brasil. (Isabel, agosto de 2016).

Nessa conjuntura, a interlocutora expõe que o trabalho artístico e cultural da companhia e particularmente o espetáculo “Ensaiei meu samba o ano inteiro” tem um valor significativo para a sociedade no sentido de trazer esse “mundo negro” plenamente impresso e reprimido na história do Brasil.

O Grupo Parafolclórico por pensar essas manifestações culturais e trazê-las ressignificadas pela arte para o palco é de grande valia para a sociedade, é poder enxergar tudo o que vivemos, toda a parte histórica que temos, pensando especificamente no espetáculo, esse mundo negro que está incrustado nesse espetáculo, não tem como falar do samba sem falar do mundo negro, sem falar da história do Brasil. Então isso é de extrema importância histórica biográfica, ética, social. Não tem nem como separar porque está tudo muito imbricado (Isabel, Natal, agosto de 2016).

Em outra entrevista, Judson relatou que, se bem no início da montagem do espetáculo o grupo tomou como referência o filme Orfeu Negro para compor os primeiros elementos coreográficos, com o passar do tempo a obra foi tomando caminhos diversos que fizeram com que hoje seja quase impossível identificar aspectos do filme que serviu como inspiração. Nesse sentido, para Judson a obra: “conta uma história, uma evolução do samba, começando lá do samba de raiz, o lundu, o samba de roda, subindo já para o samba dos salões, e depois vai para o samba mais conhecido, o samba mais apoteótico, do cinema, o samba mais conhecido do Brasil” (Judson, Natal, setembro de 2016).

O interlocutor relatou que a ideia de criar um espetáculo sobre o samba foi consolidada na China, influenciada, em parte, pela demanda dos espectadores do festival de folclore no qual o grupo participou. Assim, se a viagem de 2010 marcou o início da concepção da obra, não foi até o ano 2015 que o espetáculo foi lançado na sua versão definitiva, motivo pelo qual ao perguntar para ele sobre o modo em que enxergava o transcurso da montagem afirmou que: “Foi um processo longo, porque essa ideia do samba já surgiu em 2010 e a gente só veio estreiar em 2015, o ano passado” (Judson, Natal, setembro de 2016).

Apesar de que foi muito difícil separar a evolução dos estilos coreográficos e musicais do samba por etapas, pois os subgêneros se comunicam e interagem numa relação constante, a

obra foi dividida em duas partes fundamentais que a professora e diretora artística Rosie Marie Medeiros (2008), relata como uma janela que mostra os diferentes motivos e estéticas que se sucedem ao longo da obra:

O samba começa em um ambiente rústico, tons claros que fazem vibrar a energia da terra. Pés descalços, movimentos ondulados do corpo, as batidas do tambor impulsionam e convidam para a dança do lundu, do batuque e do samba de roda [...]

O samba desce do morro para os salões da província. Muda-se a roupa, deixa de ser descalço, ganhando novas proporções e linguagens. O tom vermelho, das paixões e do amor, veste a cena, ao som do samba canção. O vermelho que também liberta o corpo para o cômico, na dança da gafeira, tendo como referência o despojamento das canções e da atmosfera que ambienta o Orfeu Negro (MEDEIROS, 2008, p.1).

A primeira parte traz elementos do samba raiz e o samba mais negro vinculado aos espaços ritualísticos. Nessa sequência são expostas as coreografias do lundu, o samba de roda e o batuque marcadas pelo forte toque dos tambores e a amplitude dos movimentos. A segunda etapa do espetáculo, é marcada pela descida do samba aos salões e festas da sociedade acomodada do Rio de Janeiro. Nesse momento da obra, os modestos figurinos do samba raiz, são trocados por collants ajustados, saias curtas e voluminosas, sapatos de prata e chapéus glamorosos. Tudo em cores vermelhas que enchem o palco de um ambiente festivo e alegre. A obra termina com o samba enredo característico do carnaval carioca onde os dançarinos mechem seus corpos a toda velocidade seguindo o ritmo de uma bateria intensa tipicamente carnavalesca. Os sorrisos no rosto se radicalizam, os figurinos brancos e as saias de plumas se movimentam e os adereços cor de prata brilham de forma evidente. Aqui o público sente a vibração dos saltos que sambam a toda velocidade no ritmo incansável e potente da percussão. Nessa fase, o espetáculo alcança a máxima intensidade transportando o espectador a um ambiente de festa e comemoração do qual a plateia também faz parte.

### **3.3 Etnocoreografia das danças que configuram o espetáculo: do lundu ao carnaval**

Apesar de que não analisaremos de forma íntegra as coreografias que constituem cada uma das variações do samba que aparecem no espetáculo “Ensaiei meu samba o ano inteiro”, estudaremos os princípios das danças que remetem a momentos históricos ou mudanças culturais significativas. Nesse sentido, a dança no Brasil se ergue como um claro reflexo das transformações sociais ocorridas ao longo da sua história e inseridas em acontecimentos

determinantes como: a classe, a raça ou a posição social das pessoas que frequentavam os espaços de dança, os contextos onde eram celebradas as festividades, a composição rítmica das músicas tocadas, o nível de complexidade ou sensualidade do movimento, o carácter das letras cantadas ou o uso de vestimentas específicas em cada período.

*Primeira parte: “O samba do morro e dos batuques”*

### *O Lundu*

A primeira coreografia com a qual o espetáculo é apresentado, está composta por uma dança *lundu* interpretada por oito bailarinos e guiada por uma música lenta *Sodade*, de Cesária Évora<sup>20</sup>, que fala sobre a solidão do emigrante rural no contexto urbano e a saudade da terra de origem, a África.

O lundu (landum, lundum, londu) é uma dança e canto que da mesma forma que a modinha, possui inúmeras controvérsias quanto à sua origem apesar de ter uma raiz africana clara que indica que foi introduzido no Brasil pelos grupos de escravos trazidos de Angola. Confundido inicialmente com o batuque africano, tachado de indecente e lascivo nos documentos oficiais que proibiam sua apresentação nas ruas e teatros, o lundu em fins do século XVIII não era ainda uma dança brasileira, mas uma dança africana realizada no Brasil.

Segundo Tinhorão (2013), é a partir de 1780 que o lundu começa a ser mencionado nos documentos oficiais visto que, até então, era dada a denominação de batuque a todos os folguedos dançados pelas comunidades negras. Enquanto dança, parece que alguns movimentos do lundu foram influenciados pelas danças espanholas que incluíam o alteamento dos braços e o estalar dos dedos, semelhante ao uso de castanholas, com a peculiaridade da umbigada. Traço característico e predominante em sua evolução seria o acompanhamento marcado por palmas, num canto de estrofe-refrão típico da cultura africana.

As descrições de dança do lundu – cuja referência mais antiga, usando esse nome de lundu, é de 1780 – deixaram sempre claro que, se seu ritmo de acompanhamento básico era o da percussão dos batuques dos negros escravos, sua coreografia imitava em grande parte a da dança espanhola denominada fandango. E concluía revelando que até algum tempo antes dançado apenas “nas humildes choupanas”, por negras e mulatas que batiam “sobre o chão o

<sup>20</sup> Sodade (Saudade): nome de uma “coladeira”, música lenta de Cabo Verde, escrita em 1950 por Armando Zeferino Soares e popularizada pela cantora cabo-verdiana Cesaria Évora no seu álbum *Miss Perfumado* em 1992.

pé descalço”, essa dança de umbigada começava a ter acesso aos meios dos brancos (TINHORÃO, 2013, p. 62).

Na mesma perspectiva, Sandroni (2001) defende que o lundu deriva da musicalidade dos negros de Angola e do Congo, que levaram para o Brasil a sua tradicional dança da umbigada (semba, em quimbundo)<sup>21</sup>. No entanto, especifica o autor, a origem dessa expressão é inexata pois se a dança parece estar composta por movimentos próprios das manifestações africanas, historiadores e etnomusicólogos identificaram elementos instrumentais usados desde o século XV na península ibérica.

Assim, se por um lado, são evidentes as raízes africanas do lundu nos movimentos corporais e os sons dos batuques, os primeiros registros que versam sobre essa expressão são de autores portugueses e quando aparece pela primeira vez nos escritos do Brasil, afirma Sandroni (2001), ela é descrita como uma expressão de 'brancos e pardos'. Por isso, destaca o autor, embora não se possa descartar a possibilidade de uma origem africana, o lundu foi no Brasil de fato uma dança “crioula”.

A história africana do lundu-dança é ponto pacífico para os pesquisadores brasileiros: assim reza o DMB, trata-se de uma “dança de origem afro-negra, trazida pelos escravos bantos da região de Angola e do Congo”. Mario de Andrade fala do lundu como “uma forma característica do folclore negro, certamente a mais generalizada”. E Araújo escreve que, “o lundu..., descendente direto do batuque africano, foi a válvula de equilíbrio emocional de que se utilizaram os escravos para amenizar as agruras do exílio e os sofrimentos da escravidão (SANDRONI, 2001, p.40).

Castagna (2006), analisa o modo em que o lundu passou a se estabelecer no Brasil do século XVIII como uma modalidade que parece ter sido “a mais antiga dança praticada no território luso americano da qual conhecemos exemplos musicais” (CASTAGNA, 2006, p. 23). Para o autor, o lundu representa a incorporação paulatina de elementos musicais originados entre afrodescendentes do Brasil, por parte das camadas dominantes da sociedade luso-brasileira. Sem embargo, e na mesma linha que Sandroni (2001), Castagna (2006) defende que o lundu parece ter se originado a partir de danças ibéricas, porém se popularizado entre pardos e negros no Brasil durante o século XVIII, assimilando particularidades musicais da cultura africana. Assim mesmo, distingue dois gêneros dessa manifestação: o lundu instrumental e o lundu-canção, ambos praticados como dança e diferenciados apenas pela presença do canto.

Vianna (1995) em *O mistério do samba*, cita a descrição que em 1802 um viajante realiza

---

<sup>21</sup> Umbigada em quimbundo tem o nome de semba, palavra que hoje corresponde a uma dança e música angolanas e que no Brasil originou a palavra “samba”.

sobre o modo em que ocorriam as festas em Salvador na virada de século. A narrativa evidencia o caráter da elite baiana ansiosa por manter o padrão de vida europeia nas festas noturnas que enquanto começava a ficar embriagada segundo Vianna (1995), “caiam na folia negra”. Nesse contexto festivo de miscigenação, se criava a fusão musical entre as expressões africanas e os elementos instrumentais ibéricos tornando inválida a tentativa de estabelecer o que era realmente africano ou europeu nas manifestações populares brasileiras. Em qualquer caso, e levando em consideração as distintas influências que marcaram a consolidação do lundu, essa expressão foi finalmente concebida e desenvolvida pelo universo afro-brasileiro.

Por outro lado, Pinto (2005) destaca a relevância que teve para o registro musical do lundu, o envio que em 1937 Marius Schneider fez do primeiro aparelho fonográfico criado por Edison ao Brasil por iniciativa do então chefe do Departamento Cultural da Prefeitura de São Paulo, Mário de Andrade. O aparelho foi encaminhado à cantora e violonista Olga Pragner Coelho, que tal como defende Pinto (2005) gravou “cantigas do candomblé baiano”. A gravação das primeiras cantigas baianas as quais se refere o autor, deu lugar ao registro fonográfico do lundu, primeiro gênero musical formalmente documentado e divulgado no Brasil em 1902.

Nessa perspectiva, Monteiro (2015), destaca a importância que teve a chegada dos primeiros aparelhos fonográficos ao Brasil e o registro do lundu como primeiro gênero musical, permitindo ampliar a sua difusão nas diversas rádios, teatros e clubes do país e o estrangeiro. Tal episódio explica o motivo pelo qual mais tarde, o gênero receberia a denominação extraordinária de “avô do samba” e inclusive, da música popular brasileira.

Com o advento dos fonogramas, o lundu foi o primeiro gênero musical gravado no Brasil, sendo o lundu Isto é Bom, de Xisto Bahia, interpretado por Bahiano, o primeiro registro fonográfico brasileiro, gravado em 1902. Entre finais do século XIX e inícios do século XX, o lundu foi cedendo espaço para o maxixe, especialmente nas representações dos teatros de revista, por isso o lundu é considerado pai do maxixe e, conseqüentemente, avô do samba, mas podemos, de uma forma geral, ao lado da modinha (avó), chamá-lo de avô de toda a música popular brasileira (MONTEIRO, 2015, p. 4).

Enquanto dança, Sandroni (2001), destaca que no lundu “todos os participantes, inclusive os músicos, formam uma roda e acompanham ativamente, com palmas e cantos, a dança propriamente dita, que é feita por um par de cada vez” (Sandroni, 2001, p. 64). Nesse sentido, o autor destaca a presença da ‘umbigada’ (choque dos ventres, ou umbigos) entre duplas de sexo oposto que vão sendo substituídos antes que o primeiro se reintegre ao círculo.

Como indicado anteriormente, o espetáculo “Ensaiei meu samba o ano inteiro” começa com uma coreografia chamada *Lundu* que traz algumas particularidades desse gênero como o

uso de saias cumpridas, a formação de rodas e o movimento evidente do quadril. Em uma entrevista com Judson, afirmou que era essa parte do espetáculo com a qual ele se identificava particularmente: “Eu gosto mais da parte inicial do espetáculo, eu acho que eu me identifico mais, tem uma coisa mais negra, mais de raiz. Não que o resto do espetáculo não tem essa pegada mas gosto mais da parte inicial do espetáculo” (Judson, Natal, setembro de 2016).

Da mesma forma, Rayanne, explicava que, devido à sua trajetória previa na capoeira com mais de oito anos de prática, tinha preferência pela primeira parte do espetáculo porque “conseguia reconhecer muitos elementos que faziam parte das manifestações mais ligadas à própria experiência de vida” (Rayanne, Natal, novembro de 2016). Finalmente, em uma entrevista com Lúcia, outra das bailarinas, lhe perguntei sobre a sua preferência pelos distintos tipos de samba presentes na obra, declarando sua identificação pessoal com o lundu “porque ele mexe muito com o corpo, com o sensual, ele traz a feminidade, a parte feminina da mulher muito à mostra, então a gente tem que sentir mesmo a música” (Lúcia, Natal, novembro de 2016).

No lundu representado pelo Grupo Parafoclorico da UFRN como momento inicial do espetáculo, os atores andam com os pés descalços vestidos com roupas folgadas e simples em tons marrões e amarelados. Dançam com movimentos suaves e lentos e caminham com olhares distantes e tristes. Nessa primeira fase da obra a intensidade que busca ser transmitida ao público é baixa, como um despertar suave que situa ao espectador em um contexto específico: o morro, o mundo rural e a vida humilde dos migrantes que dançam no ritual para lembrar da sua terra.

A coreografia do lundu dançada no grupo Parafolclórico da UFRN difere bastante do chamado lundu instrumental e parece mais referenciado no lundu canção, dado que a música usada na coreografia é cantada, como já comentado, por uma artista de Cabo Verde. Ao usar esse fundo musical, a companhia traz para o espectador a raiz africana da dança acompanhada de uma interpretação que se fundamenta em semblantes tristes e olhares nostálgicos. A coreografia é composta por um deslocamento contínuo e lento dos atores pelo espaço do palco a partir de giros, passos simples e movimentos marcados de quadril que remetem à sensualidade própria do lundu.

*O Lundu*



*Figura 30*



*Figura 31*

## *O Batuque*

A terceira coreografia do espetáculo “Ensaiei meu samba o ano inteiro”, é chamada pelo Grupo Parafolclórico da UFRN de *batuque*. Como indicado anteriormente, no Brasil o “batuque” se tornou um termo genérico para denominar todas as manifestações dos negros por parte dos colonizadores europeus, sendo provável que tenha sido essa manifestação a que originou muitas outras práticas musicais e de dança, inclusive a que depois foi chamada de *lundu*.

Tradicionalmente, o *batuque* é realizado em uma grande roda cujo centro é ocupado por duplas de dançantes que improvisam passos, individualmente ou em dupla, ao mesmo tempo que balanceiam de maneira pronunciada os quadris e os braços ao som dos atabaques e tambores. Nesse contexto, os participantes também fazem parte da expressão percussiva batendo os pés e fazendo palmas. Essa dança de terreiro é realizada com dançantes de ambos os sexos, organizados em duas fileiras, uma de homens e outra de mulheres. A coreografia apresenta passos com nomes específicos como *visagens* ou *mica-gens*, *peão parado* ou *corruptio*, *garranchê*, *vênia*, *leva-e-traz* ou *cã-cã*. Os pares dançam soltos saindo das fileiras de forma espontânea e circulando livremente pelo espaço sendo a *umbigada* ou *batida*, o passo de encontro entre os participantes. É comum que os dançarinos batam palmas situando os braços acima da cabeça e inclinando o tronco para atrás para finalmente bater com intensidade os ventres.

Antônio (2008), no seu artigo sobre a dança de batuque de umbigada na perspectiva do lazer e religião, declara que o Batuque de Umbigada era também conhecido como *Tambu* devido a que esse é o nome de um dos instrumentos principais de percussão empregado com o objetivo de dar o ritmo da marcação da batida, isto é, da umbigada. Nesse trabalho, a autora afirma que a origem do batuque tem em comum com as outras formas, não somente o nome, mas a reverência à ancestralidade e sua identificação com a espiritualidade africana apesar dessa expressão não estar ligada oficialmente a alguma religião específica:

A dança batuque de umbigada é designada como uma dança profana realizada há mais de 400 anos. Trazida pelos escravos bantos durante o cultivo de cana e café em São Paulo. É uma dança de terreiro dançada por ambos os sexos, determinadas em fileiras, sendo separadas uma da outra cerca de 10 a 15 metros, espaço no qual dançam. A umbigada consiste na percussão em que são realizadas por várias pessoas, dançada em casal. Os casais se posicionam em duas fileiras confrontantes, "encostando os umbigos". Para os batuqueiros essa tradição constitui-se em um ritual de troca de “energia”, devido ao significado de que é a partir do umbigo que se transfere a alimentação antes do nascimento

(ANTÔNIO, 2008, p. 3).

Com mais de 400 anos de história, observamos que a dança batuque além do carácter profano, possui dois elementos coreográficos fundamentais: a umbigada e a construção estrutural dos bailarinos situados em duas fileiras em oposição, uma formada por homens e outra por mulheres. Esse aspecto é claramente distinguível na dança batuque realizada no espetáculo do Grupo Parafolclórico da UFRN. No decorrer da coreografia, são várias as ocasiões em que os bailarinos se posicionam em duas fileiras espelhadas divididas por sexo, a partir das quais são elaboradas dinâmicas diversas de interação entre as duplas de dançantes tendo a umbigada como principal característica. Os elementos gerais da dança de batuque são definidos por Sandroni (2001) de forma acetada na seguinte explicação:

A ‘umbigada’ é o gesto coreográfico que consiste no choque dos ventres, ou umbigos [...]. Em traços gerais, elas consistiam no seguinte: todos os participantes formam uma roda. Um deles se destaca e vai para o centro, onde dança individualmente até escolher um participante do sexo oposto para substituí-lo (os dois podem executar uma coreografia – de par separado – antes que o primeiro se reintegre ao círculo) (SANDRONI, 2001, p.64).

Nesse sentido, observamos que, a maioria dos estudiosos assinalam a umbigada como ponto crucial do batuque se constituindo como objeto de numerosas controvérsias pela conotação aparentemente sexual do movimento. Antônio (2008) destaca que grande parte dos pesquisadores, “principalmente os do início do século XX, classificou a umbigada como uma parte das danças do oeste africano, chamadas por eles, como danças de *lebramento*, estas seriam danças com conotações sexuais, ou seja, danças ligadas à procriação” (Antônio, 2008, p. 4).

Na interpretação coreográfica do batuque criada pelo Grupo Parafolclórico da UFRN, os bailarinos dançam todo o tempo com os braços levantados descendo apenas um deles em momentos específicos para dinamizar o movimento com brincadeiras e provocações. Por outro lado, as mulheres do elenco seguram um *chocalho* (instrumento percussivo) na mão direita que fazem soar com objetivos específicos como o de chamar os homens situados na fileira de frente para fazer a umbigada.

A *umbigada*, que também aparece em outras danças afro-brasileiras, é repetida pelo elenco em numerosas ocasiões da coreografia colocando a barriga para a frente e o peito para trás, batendo finalmente ventre contra ventre. Sabe-se que nos primórdios da dança, esse movimento era praticado unicamente entre um homem e uma mulher. No entanto, no batuque criado para o espetáculo *Ensaiei meu samba o ano inteiro*, a umbigada é feita indistintamente

entre dançarinos do mesmo sexo ou entre bailarinos de sexo oposto indicando o momento de substituição ou encerramento do improviso. Assim mesmo, no caso do batuque dançado pelo Grupo Parafolclórico da UFRN, as bailarinas cobrem os cabelos com um lenço ou turbante de flores, usam duas saias coloridas para dar uma maior visibilidade ao movimento dos giros e dançam descalças com os joelhos constantemente flexionados para preparar os saltos da umbigada.

*O Batuque*



*Figura 32*



*Figura 33*

### *O Samba de roda*

A segunda coreografia do espetáculo, está composta por um *samba de roda*. A música começa com a intensa vibração do pandeiro, o atabaque, o berimbau e o chocalho acompanhados ao longo de toda a peça por canções e palmas executadas pelos atores. Nessa cena, as bailarinas trocam o humilde figurino do lundu por uma camisa folgada com bordas em camadas de cores laranja e amarelo com saias superpostas que proporcionam grande agilidade aos movimentos. Essa coreografia tem uma energia muito forte que responde à velocidade e intensidade da música percussiva que a orienta. Beatriz, interlocutora e bailarina do grupo, retratou a intensidade que a coreografia do *samba de roda* possui na seguinte fala: “adoro o samba de roda, você tem que estar naquela alegria e não adianta você dançar triste uma coreografia que está te pedindo alegria e força. Eu acho que isso é em todas as coreografias, mas nessa, se você não conseguir entrar no personagem é como se nada tivesse dado certo” (Beatriz, Natal, junho 2016).

Nina Graeff (2013) define o Samba de Roda do Recôncavo da Bahia como uma expressão surgida em uma das regiões do Brasil de maior fluxo de escravos africanos, e, provavelmente, como o mais antigo estilo de samba que ocorre até hoje em contextos tradicionais. A maioria dos teóricos sustentam que essa dança foi levada por migrantes baianos para o Rio de Janeiro em meados do século XIX dando origem ao samba carioca conhecido mundialmente. Tal relevância histórica permitiu que o samba de roda fosse a primeira prática musical brasileira a ser registrada como patrimônio cultural imaterial pela UNESCO em 2005, devido ao importante papel que a manifestação cumpre, sobretudo, nas comunidades do Recôncavo.

Carlos Sandroni (2010) defende que existem duas características fundamentais que distinguem o samba de roda do samba carioca (por generalização, “brasileiro”): a disposição dos brincantes em círculo e a emissão do canto ao longo da dança e de forma coletiva. Nesse sentido, o Grupo Parafoclórico da UFRN, recupera esses dois elementos e os traduz numa linguagem de palco. Se bem, na manifestação original do samba de roda, as interações entre os sambadores surgem de forma espontânea e a música é tocada ao vivo, na releitura feita pelo grupo, há uma preparação coreográfica prévia dos movimentos executados e apenas há presença de um instrumentista que toca o pandeiro em uma parte da peça, o resto do som da canção

utilizada é em “playback”<sup>22</sup>.

Graeff (2013) detalha as três características compartilhadas pelas diferentes formas de samba dançado do Recôncavo: a roda, o miudinho e a umbigada. Nesse sentido, a autora descreve o modo em que a roda é formada pelos músicos e participantes, que cantam em coro, batem palmas e esperam sua vez de entrar na roda.

O samba de roda no espetáculo *Ensaiei meu samba o ano inteiro*, começa com a aparição de um grupo de bailarinos que entra no palco aludindo à capoeira a partir da execução de destacadas pernadas, giros amplos e alguns movimentos acrobáticos. À continuação se dirigem ao grupo de mulheres, que espera no extremo do palco, e todos juntos atravessam em forma de cortejo a diagonal completa do cenário. A partir desse momento vão surgindo em cadeia uma sucessão de pequenos grupos com sequencias coreográficas distintas que remetem ao samba de roda e à capoeira mediante movimentos básicos como a ginga ou a meia lua de frente.

A peça continua com a formação de uma ampla roda de bailarinos e bailarinas colocados de forma alternada, que dançam com forte energia trazendo mais elementos característicos do samba de roda como o miudinho, baseado na execução de movimentos discretos com os pés colados no chão. Nesse sentido, Lúcia comentava em uma entrevista que se o grupo faz adaptações de alguns movimentos com o objetivo de descaracterizar elementos tradicionais da dança, tem outros como o miudinho, que proporcionam uma identidade indispensável à coreografia: “a gente tem que saber que a identidade do samba é pé no chão, tem características que não mudam” (Lúcia, novembro 2016).

Graeff (2013), destaca a importante mudança vivida pelo samba de roda a partir do processo de espetacularização no qual ao transformar a manifestação em um evento de palco sua própria característica fundamental, a roda, desaparece: “Os integrantes do grupo, músicos e sambadeiras, ficam no palco em frente ao público, que dança simultaneamente e sem formar um círculo, marcando uma clara separação entre músicos e espectadores, entre profissionais e amadores” (GRAEFF, 2013, p. 34).

Na espetacularização do samba de roda dançado pelo Grupo Parafoclórico da UFRN são produzidas as duas formas de roda. Existem momentos na coreografia em que a roda sim é completa e gira de maneira dinâmica enquanto os bailarinos interagem entre si com umbigadas

---

<sup>22</sup> Playback (palavra inglesa) utilizada para descrever o processo de sonorização que utiliza uma gravação prévia de trilha sonora (diálogo, música, acompanhamento, entre outros). O *playback* costuma ser utilizado em shows, apresentações ou até mesmo como guia para uma outra gravação. De forma coloquial, pode ser entendido como a base de uma música sem a presença da voz do cantor, ou do instrumento solista, recurso bastante utilizado em espetáculos.

e movimentos animados, e outros momentos em que, como afirma Graeff (2013), a roda feita no palco, é convertida em um semicírculo de cara ao público com o objetivo de mostrar para a plateia a brincadeira que está sendo desenvolvida no interior da roda.

*O Samba de roda*



*Figura 34*



*Figura 35*

*Segunda parte: “Do samba dos clubes ao desfile de Carnaval”*

A segunda parte do espetáculo, é marcada pela chegada do samba aos salões da cidade. O samba canção, o maxixe, a gafieira e o samba enredo ocupam a trama final da obra a partir de uma transformação plena de figurinos e acessórios dos bailarinos assim como uma mudança notável na dinâmica do movimento e a expressão corporal. Como elemento fundamental da segunda parte do espetáculo, se destaca a importante mudança contextual do samba, que passa a ser dançado entre casais nos salões e festas noturnas da cidade. Se até agora, a formação de duplas na roda de samba se produzia como uma brincadeira rápida e espontânea, no samba canção, no maxixe e na gafieira, a dança introduz o movimento compassado de casais de sexos opostos, coordenados por movimentos mais regulados e virtuosos.

*O Samba canção*

A segunda parte do espetáculo “Ensaiei meu samba o ano inteiro” começa com a música do primeiro samba-canção gravado no Brasil “Ai Ioiô”, mais tarde conhecido como “Linda Flor”. O samba-canção é o subgênero musical que deu lugar ao estabelecimento do samba surgido na década de 1920 a partir da modernização da música urbana no Rio de Janeiro. Esse episódio é narrado com detalhe por Matos (2013) ao declarar que a nomenclatura *samba-canção* começou a ser usada no final da década de 1920 quando foi gravada a música “Ai Ioiô” a partir da qual esse estilo ficou oficialmente consagrado:

O termo “samba-canção” começa a circular em 1929. Já neste ano, são assim qualificadas na imprensa modinheira composições como “Jura”, de Sinhô, e “Diz! que me amas”, de Jota Machado. Mas a obra que ficará conhecida como marco inaugurador do gênero é “Ai Ioiô”, melodia de Henrique Vogeler e letra de Luís Peixoto (que aliás viria a ser parceiro de Ari Barroso em alguns de seus sambas-canções). Ai Ioiô, eu nasci pra sofrer... (...) Foi a primeira versão, intitulada “Linda Flor” e gravada por Vicente Celestino na Odeon, que exibiu na etiqueta do disco, pela primeira vez, a expressão “samba-canção brasileiro” (MATOS, 2013, p.128).

O samba-canção se estabeleceu no centro urbano carioca como gênero musical romântico ao longo das décadas de 1920 e 1930 a partir de uma aproximação do samba instrumental com a canção que constituiria a substituição progressiva da anterior modinha. Sabe-se que até a sua inauguração oficial na década de 1930, a expressão *samba-canção* servia

para qualificar distintos tipos de música chamados de *sambas de meio de ano*. O samba-canção fazia uma releitura mais elaborada da melodia a partir de um andamento moderado tendo como tema principal o amor, a solidão ou a chamada *dor-de-cotovelo*.

O samba canção também conhecido como como samba de meio de ano, foi uma criação de compositores semieruditos ligados ao teatro de revista do Rio de Janeiro, e surgiu pelo correr do ano de 1928, ao mesmo tempo em que na área dos compositores das camadas mais baixas, o samba de carnaval acabava de fixar o ritmo batucado que o diferenciava de uma vez por todas do maxixe (TINHORAIO, 2013, p.175).

Matos (2001) analisa o modo em que desde a década de 1930 o amor aparece no samba canção, como um sinônimo de sofrer que falava de amores impossíveis, paixões proibidas, infidelidades e esperas sem fim. Partindo dessa hipótese, a autora analisa a presença de valores fundamentados na masculinidade hegemônica durante a década de 1940 e 1950 evidenciados nas letras do samba canção que soava nos clubes noturnos da época. A autora analisa o modo em que a música projetava um modelo de masculinidade na sociedade fundamentado em letras que ostentavam a aparência forte e competente do homem perante o trabalho, a sociedade e as relações sentimentais que ao mesmo tempo, se lamentava na música pelo abandono de mulheres que renegavam do padrão relacional e familiar da época.

As músicas refletiam, cristalizavam e divulgavam a masculinidade hegemônica, simultaneamente exprimindo e condicionando o “ser homem”, que devia ser trabalhador, ordeiro e provedor (...). As canções mostram um ser sofredor, marcado pela dor, abandonado pela mulher que se recusa ao papel de esposa, despreza as comodidades da vida doméstica e o conforto por ele possibilitados como provedor, e parte em busca de liberdade e satisfação para seus desejos, um mundo de prazer com outros homens (MATOS, 2001, p. 82).

Nesse contexto, cabia ao homem a função ativa dos relacionamentos sendo as festas noturnas um lugar idôneo para o desenvolvimento dos mesmos. Na dança o homem devia ser o responsável pela conquista e sedução da mulher a partir de movimentos firmes e coordenados que guiavam com astúcia o corpo feminino passivo. Como releitura desse contexto, a coreografia do *samba canção* elaborada pelo Grupo Parafolclórico da UFRN, mostra a divisão de gênero mediante uma demarcação explícita de papéis entre o que representava a masculinidade e a feminidade da época. Os bailarinos guiam, ao longo da coreografia, os passos das mulheres que se deslizam com gestos suaves e provocadores enquanto os homens seguram o chapéu, olham desafiantes para as bailarinas e o público e mantêm uma posição corporal relativamente rígida.

Na releitura que o Grupo Parafolclórico da UFRN faz do samba-canção a música escolhida como representação da época e mostra da transformação do samba, é uma versão atual da música “Linda Flor” gravada e interpretada pela cantora Gal Costa em 2005. Nessa fase da obra, o palco é transformado mediante a inclusão de novos elementos estéticos e coreográficos que trasladam o espectador ao universo urbano do Rio de Janeiro na década de 1930. O cenário é inundado por cores vermelhas inseridas nos ostentosos figurinos dos bailarinos compostos por *collants* apertados, saias voluminosas, saltos de prata e flores no cabelo no caso das mulheres, e ternos impecáveis, sapatos de samba e *chapéus de panamá* no caso dos homens.

Devido ao carácter romântico da música, a coreografia do Samba-canção é marcada pela incorporação de movimentos mais suaves e modelados entre casais que interagem em um jogo de conquista e desencontro permanente. Pela primeira vez, o espetáculo introduz o passo básico do samba estilizado, acompanhado por movimentos delicados de braços e uma expressão sedutora entre os casais que dançam. São eliminadas as rodas e as dinâmicas de grupo e substituídas por passos mais complexos em duplas com elementos do bolero e o balé clássico.

*O Samba canção*



*Figura 36*



*Figura 37*

### *O Maxixe*

Depois do *samba-canção*, a coreografia apresentada no espetáculo é o *maxixe*. Nessa ocasião, as bailarinas trocam as amplas saias da coreografia anterior por saias menores e incluem novos adereços no cabelo. Na dança maxixe interpretada pelo grupo, a posição da mulher é menos passiva e elegante do que no samba canção. Apesar da dança retratar a infidelidade do homem e a sua relação simultânea com duas mulheres, a esposa e a amante, a mulher desenvolve um papel mais dinâmico e provocador que brinca com a figura do homem e o desafia.

A canção que guia a coreografia do maxixe no espetáculo, está composta por um choro instrumental já que esse estilo surgiu justamente do empenho dos instrumentistas de choro em ajustar o tempo da música à velocidade dos movimentos dos dançarinos.

O aparecimento do maxixe, inicialmente como dança, por volta de 1870, marca o advento da primeira grande contribuição das camadas populares do Rio de Janeiro à música do Brasil. Nascido da maneira livre de dançar os gêneros de música em voga na época – principalmente a polca, a schottisch e a mazurca – o maxixe resultou do esforço dos músicos de choro em adaptar o ritmo das músicas à tendência aos volteios e requebros de corpo com que mestiços, negros e brancos do povo teimavam em complicar os passos das danças de salão (TINHORÃO, 2013, p.71).

Tinhorão (2013) defende que o nome maxixe foi atribuído a uma forma específica de dançar desde as últimas décadas do século XIX e que era aplicado a todas aquelas práticas consideradas de baixa categoria para a sociedade abastada. Talvez, questiona o autor, a associação dessa atividade com o fruto se deve a que o maxixe é uma planta rasteira de pouco valor, típica das chácaras de quintal dos antigos mangues da Cidade Nova, onde eram celebradas as danças.

A primeira manifestação da dança maxixe unia uma forte influência dos ritmos dos batuques tocados nos terreiros pelas comunidades negras, se misturavam com as umbigadas protagonizadas pelos mestiços do lundu e incluíam os primeiros passos da polca europeia promovida pelos brancos. Dessa forma, foram fusionadas as danças a partir da adaptação dos estritos movimentos de braços e pernas da polca com a velocidade, amplitude e sensualidade dos movimentos de quadril e requebrado das danças afro-brasileiras. O carácter revolucionário do maxixe, radicava na incorporação de pares abraçados na dança permitindo um maior contato corporal entre os bailarinos que os obrigava a estilizar os movimentos.

A introdução do abraço no maxixe teve sua origem na valsa, “uma dança aristocrática

extremamente significativa de importância fundamental na história das danças de salão onde a dama era envolvida nos braços do cavaleiro e os corpos enlaçados ficavam frente a frente” (São José, 2005, p.42). Para que os dois corpos do par tivessem agilidade no movimento, foram estabelecidas uma série de regras e passos conhecidos por nomes como: “*cobrinha, parafulso, balão, caindo e corta capim*, todos bastante expressivos para darem ideia de quão coleante, remexido, balouçante e ágil de pés viria a ser o maxixe” (TINHORAO, 2013, p.76).

Sandroni (2001) transcreve a fala de distintos praticantes de batuque, escritores ou jornalistas que na década de 1950 analisavam abismados a dinâmica dos novos bailes noturnos e os comparavam com as tradicionais danças de batuque do interior de São Paulo. O mais chamativo para a sociedade da época, ressalta o autor, era que, enquanto nas danças de umbigada o homem e a mulher tinham encontros pontuais e lúdicos dentro de uma brincadeira coletiva, nas recentes valsas e polcas, se permitia a aproximação corporal constante entre a dupla de dançantes ampliando as possibilidades de conversa e conquista entre os casais.

No entanto, Sandroni (2001) destaca a forte influência que teve o lundu sobre os movimentos e dinâmicas do maxixe diferenciado basicamente pela adoção da posição enlaçada dos bailarinos: “O maxixe...deriva-se do lundu... Os foliões (adotaram o lundu), dançando-o, porém, com uma liberdade muito maior de movimentos, a fim de que os pares, inteiramente unidos, pudessem dar maior expansão ao seu sensualismo” (SANDRONI, 2001, p. 91).

Jota Efegê (1974) na sua grande obra intitulada *Maxixe, a dança excomungada*, define o gênero justamente, como a dança brasileira que aproveitou o elemento negro dos batuques, incorporando-o à estilização hispano-americana e cita a organização coreográfica dos movimentos da seguinte forma:

Os pares enlaçam-se pelas pernas e pelos braços, apoiam-se pela testa num quanto possível gracioso movimento de marrar e, assim unidos, dão a um tempo três passos para diante e três para trás, com lentidão. Súbito, circunvoluntam, guardando sempre o mesmo abraço, e, nesse rápido movimento, dobram os corpos para a frente e para trás, tanto quanto o permite a solidez dos seus rins (...); dança-se com doçura e dança-se com frenesi... (EFEGÊ, 1974, p. 51).

Na mesma linha que Sandroni (2001), Efegê (1974) expõe numerosos escritos, artigos de jornal e declarações onde o maxixe é analisado pela sua característica de dança, sendo a exibição coreográfica o foco dos estudos sobre a manifestação urbana desde o início do século XX. Nesse sentido, os distintos autores citados por Efegê (1974), destacam um aspecto fundamental do maxixe: o fato de ser uma expressão principalmente conhecida, divulgada e

praticada como dança, antes do que pela sua forma musical.

O maxixe foi sendo expandido a partir da inclusão de elementos coreográficos específicos (como a sequência de três passos para frente e três para atrás) unidos à prescrição de uma expressão extremamente sensualizada da dança fundamentada na delicadeza e vivacidade dos movimentos de quadril e ombros. Dessa forma, a dança maxixe podia ser adaptada a qualquer um dos estilos musicais que estivessem sendo tocados nos clubes noturnos tais como o chorinho, o tango ou a polca.

### *O Maxixe*



*Figura 38*

### *O Samba de gafieira*

O espetáculo do Grupo Parafolclórico da UFRN, “Ensaiei meu samba o ano inteiro”, continua com uma coreografia de Samba Gafieira sobre um novo chorinho que aumenta a velocidade dos passos e convida a inclusão de numerosas acrobacias, passos complexos e múltiplas interações lúdicas.

Na sua dissertação sobre samba de gafieira, José (2005) esclarece que, o termo “gafieira” não era utilizado na sua origem para designar o tipo de música ou dança que surgia nas cidades e sim para definir o local onde eram celebrados os bailes de salão. Segundo a autora:

No registro de alguns dicionaristas, o verbete gafieira significa baile reles, arrasta-pé, baile popular de baixa categoria de entrada paga e freqüentado por pessoas de baixo poder econômico. Por sua vez, o nome vem do francês gaffer, palavra pejorativa que significa indiscrição involuntária ou transgressão de regras de etiqueta social. Existe uma hipótese cunhada por um cronista de um noticiário recreativo e carnavalesco, segundo o qual gafieira é a fusão da palavra gafe (mancada) com o termo “cabroeiras” (baile de cabras, de gente rude). (SAO JOSÉ, 2005, p. 82).

Sob essa perspectiva, observamos que era frequente encontrar nos bailes, sujeitos que dançavam de qualquer maneira, cometendo erros, cantando no ouvido da parceira ou pisando nos pés do par. A execução de gafes (deslizes), podia estar causado por diversos motivos, desde a embriaguez dos bailarinos até a limitação do conhecimento sobre a execução correta dos passos por parte das classes menos favorecidas. O que em princípio eram consideradas como falhas graves, acabaram sendo progressivamente introduzidas nas possibilidades coreográficas dos bailes e ampliando a capacidade de improviso e criatividade dos pares.

São José (2005) explica que, o termo gafieira procede da junção do francesismo gafe (indiscrição involuntária, erro de etiqueta) com terminação eiras (que dá uma ideia de sequência). Assim mesmo, a autora lembra que segundo João Alves, gerente da Elite Club em 1997, o termo gafieira surgiu com essa sala de baile a partir da notícia publicada pelo cronista Romeu Arede (o Picareta) quem depois de ter sido expulsado na entrada do clube por estar embriagado, publicou uma matéria difamando a Elite Club que utilizava a palavra pejorativa gaffer em francês. O fundador da casa não se importando com a matéria publicada, resolveu incorporar o nome da casa *Gafieira Elite* transformando assim, o conceito inicialmente pejorativo, em um enaltecimento. As gafieiras, concebidas anteriormente como lugares de excessos, disputas e desqualificadas danças, frequentadas por indivíduos de baixa categoria, foram adquirindo na década de 1960, uma maior valorização por parte da classe média que se

mostrava interessada pela cultura popular como expressão do crescente nacionalismo.

Na primeira fase dos clubes de gafieira, a orquestra era composta por quatro instrumentistas que tocavam distintos gêneros musicais como samba, maxixe, marcha, jazz ou valsa dançados com marcante sensualidade como característica essencial dessas festividades. Como consequência, a entrada nos clubes da cidade começou a ser cobrada e a normativa de cada local determinava o comportamento dos dançantes assim como o uso obrigatório de vestimentas elegantes: terno, sapatos lustrados, chapéu e lenço para secar o suor no caso dos homens, e finos vestidos rodados com meias de seda e sapatos de salto no caso das mulheres. Uma das regras principais nos salões de samba gafieira, era o fato de que aqueles dançarinos que não eram realmente conhecedores dos movimentos deviam dançar no meio do salão com a finalidade de não atrapalhar os casais mais experientes que desenvolviam sequências coreográficas, mas complexas ao redor da sala.

De acordo com a historiografia da música popular brasileira, depois da abolição da escravatura, no final do século XIX, se formaram basicamente duas vertentes do samba, a primeira na Cidade Nova/ Praça Onze, onde nomes como Pixinguinha e Donga estavam presentes. Esse samba tinha uma grande influência do maxixe e desse samba surgiu posteriormente o samba dançado a dois, o samba de gafieira. A segunda vertente foi a que subiu o morro, levada através dos problemas sócio-econômicos da época dando origem dentre outras coisas, às escolas de samba e na forma dançada do samba-no-pé. Nessa vertente a percussão, oriunda do batuque africano, se fez mais presente (SAO JOSÉ, 2005, p. 109).

A execução de grupos de movimentos complicados entre pares ao redor de um círculo onde as figuras se transformam de forma dinâmica, é a principal característica do *samba gafieira* incluído no espetáculo *Ensaiei meu samba o ano inteiro*. No decorrer da dança, as duplas de bailarinos enlaçados se movimentam ao redor do palco formando imbrincados desenhos e figuras a grande velocidade.

*O Samba de gafeira*



*Figura 39*



*Figura 40*

### *O Samba enredo*

Finalmente, o espetáculo *Ensaiei meu samba o ano inteiro*, culmina com uma alegoria ao carnaval carioca como manifestação mais atual do gênero a partir de duas coreografias fundamentadas no *samba enredo*. Tal como indica o nome da obra, o motivo que guia o desfile da escola de samba representada pelo Grupo Parafolclórico da UFRN, é justamente a celebração do carnaval como maior gratificação depois de todo um ano de trabalho. Assim, a interpretação do *samba enredo* inserido na encenação do contexto carnavalesco, representa duas questões fundamentais na obra: de um lado, a expressão máxima da evolução musical do gênero tendo o samba enredo como subgênero instrumental mais recente. E por outro lado, faz alusão à felicidade latente em qualquer escola de samba, ao desfilar no carnaval depois de meses de preparo e dedicação. Assim como as escolas de samba, os bailarinos do Grupo Parafolclórico da UFRN também passaram mais de dois anos se empenhando na criação, produção e transformação do espetáculo a partir de numerosos ensaios, treinos, apresentações e oficinas de pesquisa. Ademais, as duas coreografias do samba enredo situadas no final da obra, representam esse momento de plenitude para os intérpretes, onde as outras coreografias do espetáculo foram superadas e os bailarinos podem se expressar com total vivacidade.

A intensidade do samba enredo ao som da forte vibração da bateria carnavalesca é claramente detalhada pela bailarina e interlocutora da pesquisa, Lúcia, na seguinte narrativa extraída de uma entrevista na qual dialogamos sobre o seu papel protagonista nas duas últimas coreografias da obra:

Tem o samba enredo que eu gosto muito por ser um samba bem rico tanto em figurino quanto em vibração. Eu faço um dos papéis principais e me sinto muito feliz por dançar naquele local, onde a gente, por obrigação e também por prazer, tem que dançar com muita felicidade, então quando estou dançando em apresentação eu danço intensamente. A gente sente uma vibração muito forte quando dança lá na frente, principalmente quando eu estou sozinha olhando para o público, dialogando com ele e cada vez que o público vibra eu vibro mais ainda (Lúcia, Natal, novembro de 2016).

A narrativa de Lúcia evidencia o que Blass (2007) descreve no seu trabalho sobre o samba enredo, ao afirmar que, a apresentação de uma escola de samba no desfile de carnaval se configura como um milagre: “Este momento põe em jogo as esperanças e o trabalho de todo um ano de centenas de pessoas e no qual, numa aposta alucinada, tudo se ganha ou tudo se perde no ápice de um instante, para a glória do efêmero” (BLASS, 2007, p. 6).

O reconhecimento dado pelo IPHAN à prática e a memória da dança do samba enredo

carioca, mostra que a manifestação não é realizada unicamente no carnaval, mas que, representa o cotidiano de uma comunidade que toca, canta e dança o samba enredo durante o ano inteiro, nas quadras dos grêmios, em rodas de rua ou em botecos onde o ritmo é entoado de forma continuada. Tal valorização do samba enredo, trouxe a produção do Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro onde encontramos a descrição do processo pelo qual começaram a se oficializar as primeiras escolas de samba na década de 1920. Nesse sentido, o dossiê destaca que a composição de versos estava fundamentada na narrativa de histórias do cotidiano dos morros dos quais desciam os primeiros sambistas.

A partir da estruturação progressiva das escolas de samba, no final da década de 1920, criou-se o samba-enredo, aquele em que o compositor elabora os seus versos para apresentação no desfile. Ao longo do tempo, ele adquiriu características próprias, como a capacidade narrativa de descrever de maneira melódica e poética uma “história” – o enredo – que se desenrola durante o desfile (Dossiê Matrizes do Samba, 2007, p. 10).

Nas primeiras décadas do século XX, em que surgiram as primeiras escolas de samba se produziu um processo de modernização nas cidades acompanhada de grandes mudanças nas diferentes esferas sociais, políticas e culturais. Nesse período, tal como mostra o Dossiê (2007) os negros acabavam de conquistar o direito de vender sua força de trabalho, fator decisivo na constituição de uma rede de solidariedade fundamentada no contato cultural e na miscigenação das várias etnias que passaram a conviver nos centros urbanos. Nesse contexto, a institucionalização das escolas de samba significou a abertura de espaços legitimados destinados a criação e reprodução daquelas manifestações que tinham sido profundamente perseguidas nas primeiras décadas do século XX.

O enredo se constituiu como ponto de partida da narrativa dos desfiles. Era através dele que os blocos estabeleciam pontos significativos e figuras relevantes da história para criar suas fantasias e alegorias. Nesse sentido, foi considerável na construção cênica do carnaval carioca, a presença da elite social e política que aspirava não somente a extinguir o entrudo, como também aproximar o festejo do Rio de Janeiro a aquele celebrado na capital francesa. É nesse sentido que Ferreira (2016) defende que: “No Rio de Janeiro como em Paris as festas carnavalescas se mostrariam como uma excelente oportunidade para se impor a hegemonia de uma elite em ascensão [...] o principal contraponto ao indesejado entrudo” (FERREIRA, 2016, p. 15).

Na mesma linha, Damatta (1997), sustenta que nas primeiras décadas de celebração do entrudo, as escolas de samba deviam ser extremamente prudentes na composição das letras dos

enredos com a finalidade de não levantar assuntos polêmicos e conservar a imagem do carnaval como um evento pacífico, lúdico e inclusivo.

A própria estrutura interna da agremiação dificulta sua transformação em instrumentos de bairro, segmento ou classe, pois permite congrega- seja no plano prático, seja no plano ideológico- todo mundo. A proposta das escolas de samba nunca é a de transformar-se numa instituição fechada (ou total, como diz Goffman, 1974), mas de poder “seduzir” o maior número de pessoas, sobretudo as da classe dominante. Então, elas ficam presas num paradoxo social e político, pois na medida em que realmente poderiam ser instrumentos políticos, dado o seu alto poder de penetração, tem de se abrir para todos os grupos da sociedade. (DAMATTA, 1997, p.134-135).

As referências diversas que constituem a coreologia<sup>23</sup> da dança do samba, procedem das culturas africanas propulsoras dos sambas de terreiro e de partido-alto, sendo este último, o responsável pelo desenvolvimento da vertente mais atual do samba-enredo. Desta maneira, “a dança do samba no Rio, com sua forte raiz africana, plantada nos terreiros das tias baianas na Pedra do Sal e na Praça Onze, abriga em seu repertório gestual traços inspirados nas danças dos Orixás”. (Dossiê Matrizes do Samba, 2007, p. 61). Se bem, a matriz africana é claramente identificável nos movimentos do samba enredo, podem ser encontradas também algumas características europeias na formação cênica do desfile das escolas de samba. Entre as referências, Blass (2007), destaca a semelhança estrutural com a ópera, “em que o libreto se aproxima da ideia de enredo e, o grande tenor com seu coro, para o desfile carnavalesco pode ser intérprete da escola e suas pastoras” (BLASS, 2007, p. 112).

Andrade (2006), defende que ainda que as manifestações apresentadas no samba-enredo possuam forte influência de outras culturas, ela faz parte do repertório das criações artísticas populares brasileiras que compreendem além da absorção de informações externas, a capacidade de promover a informação que recebe:

Se por um lado é fácil constatar que as danças do samba carioca refletem a influência de diversas outras formas coreográficas, por outro lado é fundamental reconhecer que a principal característica dessas danças se encontra na originalidade das reinvenções. Assim, além de serem uma importante referência cultural da população afrodescendente, as danças do samba carioca são fortes manifestações do hibridismo que constitui a cultura nacional (ANDRADE, 2006, p.3).

---

<sup>23</sup> Coreologia é a lógica ou ciência da dança, a qual poderia ser entendida puramente como um estudo geométrico, mas na realidade é muito mais do que isso. Coreologia é uma espécie de gramática e sintaxe da linguagem do movimento que trata não só das formas externas do movimento, mas também do seu conteúdo mental e emocional. Isto é baseado na crença que movimento e emoção, forma e conteúdo, corpo e mente são uma unidade inseparável (RANGEL, Dicionário Laban, 2003, p.35).

O elemento conciliador do carnaval como festa aglutinadora de pessoas de diversa índole, aparece de maneira nítida nas duas coreografias de samba enredo representadas pelo Grupo Parafolclórico da UFRN no final do espetáculo. O desenlace da obra analisada, tem o desfile de carnaval e suas escolas como argumento principal onde são mostrados elementos da estrutura da escola, personagens importantes do carnaval e uma composição coreográfica complexa que remete à intensidade dos movimentos exibidos pelas comissões de passistas nos blocos carnavalescos.

Apesar do Grupo Parafolclórico da UFRN não ser composto na sua maioria por bailarinos de balé e a coreografia do samba enredo não apresentar uma estética particularmente estilizada, cabe destacar a reflexão de Portinari (1989) sobre o palco como um elemento “castrante” quando se trata de enfiar a grandeza do carnaval no espaço e no tempo do cenário. A dificuldade para inserir a festividade no formato de espetáculo teatral, faz com que a companhia apenas possa mostrar elementos destacados do carnaval sem se aproximar da realidade performática do desfile das escolas de samba.

Muitas vezes o carnaval acendeu a imaginação dos coreógrafos. Com resultado desigual. A técnica do *ballet* permite que se imitem as mirabolantes evoluções dos passistas e as acrobacias do frevo. Mas uma porta-estandarte com sapatilhas de ponta pisa em falso. O palco revela-se castrante para um espetáculo de rua. Por isso a teatralização do carnaval brasileiro funciona melhor como artigo de exportação do que de consumo interno (PORTINARI, 1989, p.245).

No entanto, o samba enredo do espetáculo *Ensaiei meu samba o ano inteiro* possui a mesma marca efusiva e conciliadora do carnaval capaz de atrair e emocionar a um público diverso. A dança que realizam os bailarinos do elenco é composta por distintos movimentos de pernas como escorregadelas, cruzadas, gingas, vai-não-vai e piruetas. O samba que os dançantes executam na obra, é gingado e elegante ao mesmo tempo, enquanto a que a coreografia mostra sutis elementos da capoeira junto com aspectos próprios da cortesia dos salões de baile. Os bailarinos brincam graciosamente com os chapéus e se transformam em malandros cavaleiros e as bailarinas sedutoras, mechem sorridentes suas saias enquanto suportam uma grande quantidade de adereços compostos por brilhantes pedras e brancas plumas. Apesar de que o movimento básico dos pés no samba enredo é um só, cada bailarino improvisa seu repertório gestual ampliando as possibilidades do passo e dotando cada movimento de personalidades diversas.

Como momento final da performance, o elenco aparece sucessivamente trazendo os

distintos subgêneros do samba que foram interpretados ao longo de todo o espetáculo. A obra alcança o momento de maior esplendor ao som da música *Retalhos de cetim* (1973)<sup>24</sup>, que dá nome ao espetáculo *Ensaiei meu samba o ano inteiro*, na qual os bailarinos dançam e improvisam movimentos dinâmicos e alegres alcançando uma profunda interação com o a plateia.

A música resume a emoção de um sambista que, depois de passar o ano completo preparando o desfile de carnaval, vislumbra desde dentro da própria folia a beleza da sua escola de samba se apresentando no entrudo. Sem embargo, e apesar do sambista ter ensaiado o ano inteiro, comprado surdo, tamborim e uma fantasia de retalhos de cetim, a moca que jurou desfilar por ele não cumpre a promessa. Como consequência o samba de Benito de Paula assume no refrão um tom lamentoso que de certa forma induz a participação da plateia desde que a música se popularizou: “*Mas chegou (mas chegou) o carnaval (o carnaval) / e ela não desfilou / eu chorei na avenida, eu chorei / não pensei que mentia / a cabrocha que eu tanto amei.*”

Como momento final da obra, o elenco aparece sucessivamente em grupos trazendo os distintos subgêneros do samba que foram interpretados ao longo de todo o espetáculo. A coreografia começa com a aparição de uma dupla que desenvolve uma coreografia baseada nos movimentos sensuais e imponentes do lundu. A continuação, seis bailarinos surgem das coxias formando uma roda com palmas e giros enérgicos que trazem movimentos da capoeira e o samba de roda. Em terceiro lugar, aparece um casal vestido de vermelho que com uma cadencia suave interpreta uma paixão com elementos do samba canção. A continuação uma mulher decidida sai dos bastidores para prender a bailarina em cena e afasta-la do seu parceiro com indignação. A recém-chegada se abraça ao homem, que observa exausto a situação, e juntos executam alegremente uma dança maxixe repleta de jogos dinâmicos de quadril e cintura. Em contrapartida, entra um trio formado por dois bailarinos e uma bailarina que representam um confronto entre os dois homens pela conquista da mulher. Para essa cena, os dançarinos trazem elementos do samba gafieira desenvolvidos como alegria a toda velocidade. Por último, quatro bailarinas e um bailarino entram no meio do palco vestidos de branco e fazendo referência ao samba enredo. Nessa parte, os bailarinos executam os movimentos próprios dos passistas durante o carnaval e preparam a estrutura para receber de novo a todos os bailarinos no palco. Finalmente, a obra alcança um momento de exaltação onde ao som dos surdos de “Ensaiei meu

---

<sup>24</sup> Retalhos de cetim (1973), música composta e divulgada pelo sambista Benito de Paula.

samba o ano inteiro” os bailarinos dançam e improvisam diversos movimentos que fornecem uma dinâmica extremamente alegre e intensa na qual se produz uma conexão vigorosa com o a plateia.

*O Samba enredo*



Figura 41



Figura 42



Figura 43

**CONSIDERAÇÕES FINAIS**

*Figura 44*

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer do presente trabalho dissertativo procurei analisar o modo em que os bailarinos são influenciados pelo seu pertencimento ao Grupo Parafolclórico da UFRN e pela sua participação no processo de produção do último espetáculo da companhia “Ensaiei meu samba o ano inteiro”. Nesse sentido, busquei compreender e relatar a perspectiva dos bailarinos sobre as fases que constituem a performance e a forma em que tal procedimento modifica o caráter das relações interpessoais no grupo, assim como a consciência individual dos sujeitos sobre o coletivo, o espetáculo e sobre eles mesmos. Por último, tratei de analisar o potencial que o espetáculo performático do grupo tem, como contexto artístico capaz de alterar o entendimento dos bailarinos e a plateia sobre os elementos que determinaram a transformação histórica do gênero musical e coreográfico no Brasil, a partir da conciliação de um conjunto específico de fatores sociais, políticos e culturais.

Levando em consideração o objetivo principal da pesquisa, realizei uma análise sobre a história da antropologia da dança como disciplina potencialmente útil pelo seu caráter interdisciplinar e a sua versatilidade. Explorei as principais teorias e autores que colocaram a dança no centro das suas pesquisas como reflexo de processos mais complexos da organização social e cultural dos grupos. Nesse sentido, analisei brevemente a história da dança e os seus sistemas de anotação e registro, os quais aparecem desde o paleolítico, como forma de fixar e transmitir o movimento e possibilidades expressivas do corpo. Uma vez abordado o universo da dança como fenômeno social e analítico, foi analisado o modo em que a dança popular no Brasil foi se consolidando em teatros, instituições e companhias do país a partir de um movimento cultural, político e social que buscava estilizar e aprimorar as manifestações tradicionais para transportá-las ao universo do espetáculo.

Nesse sentido, foi observado o modo pelo qual as danças procedentes das comunidades de afrodescendentes e as manifestações próprias dos ritos indígenas, unidas à herança das danças europeias impostas mediante o processo colonizador, foram sendo conectadas e consolidadas em companhias regionais e nacionais com a finalidade de trazer para o palco uma representação teatralizada das danças populares como resultado da miscigenação étnica. A encenação das danças a partir de espetáculos coreografados, contribuiu então para a aproximação das expressões populares a um público diversificado que começava a enxergar as perseguidas manifestações folclóricas como produtos culturais valiosos para o patrimônio nacional.

Como resultado dessa conjuntura, foi analisado o processo pelo qual a dança foi introduzida e consolidada na Universidade Federal do Rio Grande do Norte como resultado da transformação curricular da instituição. Tal avanço, deu lugar ao surgimento de disciplinas, projetos de extensão, grupos e companhias artísticas diversas que contribuíram para a valorização e desenvolvimento do universo da dança no âmbito universitário como importante espaço de saber e conhecimento.

Na segunda parte da pesquisa, foi analisado o significado do termo Parafolclore a partir do estudo das origens do conceito, as causas que geraram o surgimento das primeiras companhias com essa nomenclatura e as características e singularidades que esses grupos possuem em relação aos grupos folclóricos tradicionais. Nesse sentido, analisamos o conceito de danças populares como uma terminologia surgida no desenvolvimento do meio urbano para classificar aquelas expressões que continham elementos do âmbito folclórico e o erudito simultaneamente. Nesse contexto, avaliamos o surgimento dos primeiros grupos parafolclóricos no Brasil como ferramenta cultural e educativa que buscava trazer para o palco em forma de espetáculo uma releitura específica das danças e manifestações tradicionais.

Para entender a realidade e funcionamento dos grupos parafolclóricos estudamos a origem, características e valores que têm permitido consolidar a atividade artística do Grupo Parafolclórico da UFRN com 25 anos de trajetória dentro da instituição acadêmica. Buscamos entender, desde a perspectiva dos membros da companhia, o conjunto de princípios teóricos e metodológicos que regem o funcionamento do grupo, destacando as características estruturais e organizativas do coletivo e compreendendo o modo em que as obras são criadas e reelaboradas a partir de um processo particular de pesquisa teórica e corporal sobre as danças praticadas.

Finalmente, foi abordado o processo completo que caracteriza a produção dos espetáculos dentro da companhia, a partir da experiência que tive como pesquisadora e bailarina durante os dois últimos anos nos quais foi concebido, apresentado e avaliado o espetáculo “Ensaie meu samba o ano inteiro”. Dessa forma, foi analisada a trajetória completa da produção artística da obra, a partir do estudo das distintas fases que precederam e sucederam a estreia do espetáculo, como instrumento metodológico capaz de mostrar a realidade social do coletivo no seu sentido mais complexo assim como o conjunto de relações interpessoais que são tecidas e modificadas ao longo desse procedimento.

Para isso, buscamos entender os conhecimentos, experiências e opiniões que os bailarinos do elenco constroem em suas redes de sociabilidade vivenciadas nas práticas artístico-culturais que oferece o grupo através de ensaios, treinos, apresentações e viagens.

Desse modo, foi exposto o caráter da relação entre as práticas culturais desenvolvidas e a transformação da identidade individual dos sujeitos como resultado da aprendizagem e trajetória artística vinculada ao processo de produção performática do espetáculo no Grupo Parafolclórico da UFRN.

Na terceira parte do trabalho dissertativo foi realizada uma breve análise sobre a história do samba e os fatores que o fizeram se constituir como gênero musical e coreográfico principal do nacionalismo brasileiro. Nesse sentido, o espetáculo “Ensaiei meu samba o ano inteiro”, se constituiu como espelho de uma complexa transformação histórica que levou um gênero musical, amplamente estigmatizado pelo seu caráter negro e ritualístico, a uma valorização progressiva nas diferentes esferas da sociedade, que lhe garantiu um lugar privilegiado no patrimônio cultural brasileiro. Nesse sentido, foram fundamentais os depoimentos dos principais interlocutores da pesquisa (Judson, Lúcia, Priscila, Isabel e Beatriz) assim como as narrativas de alguns dos informantes mais relevantes para o estudo (a Dra. Rita Luzia de Sousa Santos e os bailarinos do grupo Gustavo, Jéssica e Rayanne) com o objetivo de entender o modo em que percebem o argumento da obra e a forma em que o espetáculo foi criado a partir de um processo complexo de pesquisa, ensaio e interpretação das diversas coreografias e músicas que a compõem.

Finalmente, foi elaborada uma análise coreográfica e musical das principais cenas do espetáculo partindo da sequência histórica dos fatos que marcaram a evolução dos diferentes subgêneros do samba no país. A partir da observação e estudo da obra, tratei de elucidar o modo como os bailarinos entenderam a realidade histórica apresentada mediante a análise das músicas e as danças surgidas no meio urbano desde as primeiras décadas do século XX no Brasil.

O estudo etnográfico do espetáculo, permitiu observar a raiz africana presente nos movimentos e instrumentos do batuque, a sensualidade e potência da umbigada no lundu, a presença da capoeira angola no samba de roda, a moral presente nas letras românticas do samba canção e a busca por uma estilização da dança enlaçada. Nesse contexto, foi observada a agitação gerada pelo erotismo da dança maxixe e o crescimento dos bailes ministrados por grandes orquestras como principal divertimento da sociedade desde a década de 1920. Vimos também, o modo em que o samba gafieira motivou a abertura de diversos clubes na cidade e a forma em que os malandros do samba foram incluindo movimentos cada vez mais requadrados dando lugar ao posterior samba enredo que hoje brilha no carnaval ao som das baterias das escolas.

Desde uma perspectiva antropológica da performance, tratamos de mostrar a forma

como o estudo detalhado do espetáculo formado por música e dança, permite entender diferentes aspectos da história, a política e a sociedade no país, tendo como importante eixo o samba e sua evolução musical e coreográfica. A partir do diálogo entre os interlocutores da pesquisa, e as teorias de etnomusicólogos, historiadores e antropólogos que versam sobre o gênero, tratei de fornecer um importante debate sobre os diferentes cenários que marcaram os processos de transformação do samba no contexto urbano, assim como a criação sucessiva de novos subgêneros musicais como principal potencial do estilo.

Analisar o espetáculo desde um olhar antropológico permitiu entender de que modo o Grupo Parafolclórico da UFRN realiza a releitura dos gêneros dançados destacando elementos fundamentais de cada estilo como símbolos expressivos de uma época, uns valores ou uma situação social. Algumas referências significativas traduzidas em movimentos e objetos visíveis possibilitam o entendimento dos atores e a plateia sobre aspectos como a inserção das danças em rituais místicos, o caráter das relações de gênero nas primeiras décadas do século XX ou a transformação estrutural da dança em desfile carnavalesco com caráter espetacular.

Do mesmo modo, o estudo detalhado das coreografias representadas pelo grupo e a análise comparativa das danças historicamente desenvolvidas nos diferentes contextos em que o samba foi transformado e adaptado, permitiu entender de que forma os bailarinos foram ampliando a sua compreensão sobre as manifestações representadas e os contextos em que tais expressões surgiram. Assim, buscamos entender o modo em que é ampliado o conhecimento dos bailarinos sobre a obra ao longo do processo de aprendizagem e apropriação que é desenvolvido no interior da companhia mediante ensaios, oficinas, pesquisa e apresentações.

Nessa perspectiva, cabe destacar algumas questões fundamentais. Em primeiro lugar, foi constatado que o pertencimento ao Grupo Parafolclórico da UFRN e a participação dos bailarinos em todas as atividades que a companhia oferece, modifica de maneira notável a percepção dos sujeitos sobre o corpo, as relações sociais, as danças, as culturas e o espaço artístico como lugar de criação e reflexão. Corroboramos também a ideia de que, o universo da arte, e, particularmente a realidade do Grupo Parafolclórico da UFRN, se constitui como um espaço de colaboração e solidariedade entre os membros da companhia a partir da superação de fases performáticas nas quais são parcialmente resolvidos os conflitos interpessoais como mecanismo para sustentar a atividade da companhia e apresentação adequada da obra para uma plateia merecedora.

Ao mesmo tempo, e depois de compreender os princípios e valores que fundamentam a atividade do grupo, observamos que o espetáculo sobre o samba foi adquirindo na sua

composição um caráter fortemente estético e descritivo que buscava detalhar os elementos simbólicos mais relevantes de cada subgênero dançado. No entanto, a companhia traz de forma notável a questão da negritude especialmente presente na origem do samba, com o objetivo de reivindicar a importância da cultura africana na consolidação da identidade nacional que, tal como foi analisado, esteve mascarada durante séculos, pelos interesses inseridos num contexto colonial e excludente.

Finalmente, o espetáculo “Ensaiei meu samba o ano inteiro” do Grupo Parafolclórico da UFRN, apesar de não trazer uma crítica explícita das relações e processos sociais que acompanharam o surgimento e adaptação das manifestações populares no Brasil, expõe uma série de elementos como o chocalho, o turbante, a capoeira ou a umbigada que remetem a situações e valores consideravelmente discriminados e condenados no país por constituir uma ameaça aos valores tradicionais impostos através dos festejos, a música e a dança.

Por último, a análise etnográfica do espetáculo, assim como o estudo do processo completo de produção da obra a partir de uma convivência diária com o grupo, permitiu explorar e mostrar o significado que as pessoas que constituem a companhia proporcionam ao trabalho social, cultural e educativo que o Grupo Parafolclórico da UFRN desenvolve, sobretudo, em relação à resignificação dos distintos tipos de dança popular no cumprimento dos seus vinte e cinco anos de história.

O trabalho etnográfico desenvolvido durante os dois anos de mestrado no interior do Grupo Parafolclórico da UFRN constituiu um processo de transformação pessoal, intelectual e artística que me permitiu aprender de maneira paralela os fundamentos da antropologia social e do samba dentro da mesma instituição como um caminho extremamente desafiador e enriquecedor que deu lugar ao presente trabalho fruto de uma grande dedicação e entusiasmo por unir as duas áreas que me comovem: a antropologia e a dança.

## REFEÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACHA, Elisabeth. 2010. **Cuerpos folklorizados y estereotipos étnicos**. III SIMPOSIO INTERNACIONAL DE CORPUS. Cuerpos y Folklore(s) Herencias, Construcciones y Performancias, Lima, octubre de 2010.

ACSELRAD, Maria. 2013. Nas brechas, fendas e fronteiras: desafios, potências e limites da presença das danças populares e tradicionais na universidade. **Revista ENGRUPEDança**, n.4 2013, Interculturalidade e Diásporas. ISSN 2359-3806.

ALVES, Teodora de Araújo. **O conhecimento do folclore: uma perspectiva vivencial**. 1995. Monografia (Graduação em Educação Física) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 1995.

ALVES, Teodora de Araújo. **Nos caminhos da dança de salão: o encontro com a expressividade do sujeito**. 1997. Monografia Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 1997.

ALVES, Teodora de Araújo. **Aprendendo com o Coco de Zambé: aquecendo a educação com a ludicidade, a corporeidade e a cultura popular**, 2003. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2003.

ANDRADE, Marília. Danças do samba no Rio de Janeiro: análise coreológica; In: **Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro**. Centro Cultural Cartola (Ed.). Rio de Janeiro: 2006; pp 132-140, no prelo.

ANTONIO, Marcia Maria. **A relação das festas e dança de Batuque de umbigada na perspectiva do lazer e religião**. 6ª Mostra Acadêmica UNIMEP, 2008.

ARAUJO, Paula Francinete. **Catálogo de objetos do Grupo Parafolclórico da UFRN**. 2004. Monografia- Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2004.

BATESON, Gregory. **“Metalogues: Why a swan?”**. In: . Steps to an ecology of mind. Chicago: University of Chicago Press, 2000.

BARFIELD, Thomas, **Diccionario de antropología**, Editorial: Siglo XXI Editores, México, D.F., 2000.

BAUMAN, Richard & BRIGGS, Charles. Poética e Performance como perspectivas críticas sobre a linguagem e a vida social. **Revista Ilha** v.8, números 1 e 2. Florianópolis: UFSC. Janeiro a dezembro de 2006

BECKER, Howard S., **Los mundos del arte: Sociología del trabajo artístico**, Universidad Nacional de Quilmes Ed. Bernal 2008.

BECKER, Howard. Outsiders; **A cultura de um grupo desviante: o músico de casa noturna**. In: Outsiders. Estudos de sociologia do desvio. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

BECKER, Howard S. **Uma teoria da ação coletiva**. Tradução de Márcia Bandeira de Mello.

- Revisão técnica de Gilberto Velho. *Antropologia Social*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.
- BENSA, Alban. **Da Micro-História a uma antropologia crítica**. In: REVEL, Jacques (Org.). *Jogos de Escalas: a experiência da microanálise*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.
- BEZERRA, Laíse Tavares Padilha. **Corpo, dança: aproximações com a educação física**. 2004. Monografia (Graduação em Educação Física) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2004.
- BIANCIOTTI, Maria, Celeste. La noción de performance y su potencialidad epistemológica en el hacer científico social contemporáneo. **Revista Tabula Rasa**. Bogotá - Colombia, No.19: 119-137, julio-diciembre 2013 ISSN 1794-2489 CIECS-CONICET-UNC, Argentina, 2013
- BLASS, Leila M. **Desfile na avenida, trabalho na escola de samba: a dupla face do carnaval**. São Paulo: Annablume, 2007.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. (Org.). **Pesquisa participante: O saber da partilha**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1999.
- BOAS, Franz (1955) [1928] **Primitive art**. Cambridge, Harvard University Press.
- BOAS, Franz [1944] **Dance and music on the life of the Northwest Coast Indians of North America**. En: Boas, Franziska (ed.) *The function of dance in human society*. New York, The Boas School.
- BOAS, Franziska [1944] **The function of dance in human society**. A seminar directed by Franziska Boas. New York, The Boas School.
- BOURCIER, Paul. **História da dança no ocidente**. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BURKE, P. **Cultura popular na Idade Moderna**. Trad. Denise Bottmann. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CAIUBY, Sylvia. S. A construção de imagens na pesquisa de campo em Antropologia. **Revista Iuminuras**, Porto Alegre, v.13, p.11-29, jul. / dez. 2012.
- CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes. **Antropologia da Dança: um campo teórico e metodológico em consolidação, no Brasil**. Belém: UFPA. VI Reunião Científica da ABRACE-Porto Alegre, 2011.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**, São Paulo: Edusp, 2003.
- CAROZZI, María Julia. Más allá de los cuerpos móviles: problematizando la relación entre los aspectos motrices y verbales de la práctica en las antropologías de la danza”. In: CAROZZI, María Julia (coord.). **Las Palabras y los Pasos: Etnografías de la danza en la ciudad**. Buenos Aires: Gorla, 2011.
- CARVALHO, José Jorge. 2010. ‘Espetacularização’ e ‘canibalização’ das culturas populares na

América Latina. **Revista ANTHROPOLÓGICAS**, ano 14, vol.21(1), 2010.

CASTAGNA, Paulo. **Herança ibérica e africana no lundu brasileiro dos séculos XVIII e XIX**. VI Simposio Internacional de Musicología / VI Festival Internacional de Música Renacentista y Barroca Americana “Misiones de Chiquitos”, Santa Cruz de la Sierra, 25-26 abr. 2006.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **Entendendo o folclore e a cultura popular**. Rio de Janeiro, março de 2002. Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular.

CHARTIER, R. **Cultura popular**: revisitando um conceito historiográfico. *Estudos Históricos*, n.16, p. 179-192, 1995.

CITRO, Silvia (2004) “**La construcción de una antropología del cuerpo**: propuestas para un abordaje dialéctico”. Ponencia presentada en el VII Congreso Argentino de Antropología Social, Córdoba.

CITRO, Silvia. (2010). **Cuerpos plurales**: antropología de y desde los cuerpos. Buenos Aires. Ed. Biblos.

COUTINHO, Carlos Nelson. **Cultura e Sociedade no Brasil**: ensaios sobre ideias e formas. Ed.1, Expressão Popular, Brasil, 2011.

COMISSÃO NACIONAL DE FOLCLORE. 1995. Carta do Folclore Brasileiro. Salvador: CNF.

CUNHA, Gomes da, Olívia Maria. **Tempo imperfeito**: uma etnografia do arquivo. *Mana* 10(2):287-322, 2004.

DA SILVA, Carmi Ferreira. (2012) **Por uma História da Dança**: Reflexões sobre as práticas historiográficas para a dança no Brasil Contemporâneo. Dissertação (Mestrado) 2012, Salvador.

DALLAL, Castillo, Alberto. **La danza en México**, Tercera parte: la danza escénica popular, 1877-1930, UNAM, 1995.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**: para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1990.

**Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro**. Proponente Centro Cultural Cartola supervisão e financiamento Iphan/Min apoio SEPPPIR – Fundação Cultural Palmares, 2007.

EFEGE, Jota. **Maxixe, a Dança Excomungada**. Rio de Janeiro, Conquista, 1974.

EVANS-PRITCHARD, Edward. **The dance**. *Africa*, 1: 446-462, 1928.

FERNANDES, Nelson da Nóbrega. Escolas de samba, identidade nacional e o direito à cidade. *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, vol. XVI, 2012.

FERREIRA, Francirosy Campos Barbosa. **Pensar/Fazer**: uma Antropologia da Performance.

Universidade de São Paulo - USP Campinas, SP. **Revista do PPGADC Conceição/Conception** – IA – UNICAMP. v. 1, n. 1, p. 94-101, jul. /dez. 2012

FILHO, Manuel Ferreira Lima, ECKERT, Cornelia, BELTRAO, Jane Felipe, **A antropologia e patrimônio cultural no Brasil**. Diálogos e desafios contemporâneos. ABA - Associação Brasileira de Antropologia, 2007.

GELL, Alfred. **Style and meaning in Umeda dance**. In: SPENCER, Paul. Society and the dance. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

GEERTZ, Clifford. **Uma Descrição Densa: Por uma Teoria Interpretativa da Cultura**. In: A interpretação das culturas. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

GEERTZ, Clifford. **Estar lá: a antropologia e o cenário da escrita; Estar Aqui: de quem é a vida afinal?** In: Obras e Vidas: o antropólogo como autor. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

GEERTZ, Clifford. **Ritual y cambio sócial: un ejemplo javanés**. En La interpretación de las culturas. Gedisa, Buenos Aires, 2003.

GIUMBELLI, Emerson. **Para além do "trabalho de campo": reflexões supostamente malinowskianas**. Rev. bras. Ci. Soc., São Paulo, v. 17, n. 48, 2002.

GOFFMAN, Erving. **A apresentação do eu na vida quotidiana**. Tradução Maria Celia Santos Raposo, Petropolis, Ed. Vozes, 2002 [1902-3], 2003.

GONCALVES, Renata de Sá e OSORIO, Patrícia Silva. **Dança e Culturas populares**. 28ª Reunião Brasileira de Antropologia realizada em São Paulo, Julho de 2012.

GRAEFF, Nina. Samba de Roda: comemorando identidades afro-brasileiras através da performance musical», In: **Revista Artelogie**, nº 4, Janvier 2013.

GRANATO, Guilherme. Tradição e modernidade: a legitimação do samba como símbolo da identidade nacional, **Revista eletrônica Música e Sociedade, um novo pensar e agir**, 2017.

GUARATO, Rafael. **História e dança: Um olhar sobre a cultura popular urbana- Uberlândia-1990/2009**. Dissertação (Mestrado) Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História, Uberlândia-MG, 2010.

HANNA, Judith Lynne. **To dance is human**. Austin and London: University of Texas Press, 1979.

KAEPPLER, Adrienne. **Dance and the Concept of Style**. In: Yearbook for Traditional Music, Vol. 33, 2001: pp. 49-63.

KAEPPLER, Adrienne. **La danza y el concepto de estilo**. Desacatos, no 12, México, 2003.

LABAN, Rudolf von (1974) **The language of movement: A guidebook to choreutics**. Annotated and edited by Lisa Ullman. Boston, Plays

LANGDON, Esther Jean. **Performance e preocupações pós-modernas em Antropologia**. Florianópolis: UFSC, 1995.

LANGDON, Esther Jean. **Performance e sua Diversidade como Paradigma Analítico: A Contribuição da Abordagem de Bauman e Briggs**. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Brasil, 2006.

LANGDON, Esther Jean. Performance e sua diversidade como paradigma analítico – A contribuição da abordagem de Bauman e Briggs. *In: Ilha – Revista de Antropologia*. PPGAS. V 8, números 1 e 2 (2006), Florianópolis: UFSC/PPGAS 2008.

LE BRETON, David, **A sociologia do corpo**. Editora Vozes, Petropolis, RJ: Vozes, 2009.

LE BRETON, David, **Adiós al Cuerpo**. Una teoría del cuerpo en el extremo contemporáneo. México, La Cifra, 2007.

LE BRETON, David. **Antropologia do Corpo e modernidade**. Editora Vozes, Petropolis, RJ: Vozes, 2011.

LIMA, Analwik Tatielle de. **Corpo e dietética: por uma fenomenologia do alimento**. 2004. Monografia Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2004.

LIMA, Daliene Lopes de. **Educação transformação e autoestima: a dança folclórica na história do trabalho docente**. 2004. Monografia- Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2004.

LIMA, Edilson Vicente de. **A Modinha e o Lundu no Brasil: as primeiras manifestações da música popular urbana no Brasil**. Página ao lado: Domingos Caldas Barbosa. 1ª edição da obra Viola de Lerenó. Lisboa. Na Officina Nunesiana. Anno 1798.

LOMAX, Alan, 1968, **Folk Song Style and Culture: A staff Report on Cantometrics**, American Association for the Advancement of Science, Publication 88, Washington D.C.

MARCUS, George E. **O intercâmbio entre arte e antropologia: como a pesquisa de campo em artes cênicas pode informar a reinvenção da pesquisa de campo em antropologia**. Revista de Antropologia, São Paulo, USP, v. 47, n.1. p. 133-158. 2004.

MATOS, Santos, Maria Izilda. Discutindo masculinidade e subjetividade nos embalos do samba (canção), **Revista Género**, Universidade Federal Fluminense, Niterói, v. 2, n.1, p. 73-86, 2. sem. 2001.

MATOS, Neiva, Cláudia. Gêneros na canção popular: os casos do samba e do samba canção Genres in popular song: the cases of samba and samba-canção Cláudia Neiva de Matos. **Revista ArtCultura**, Uberlândia, v. 15, n. 27, p. 121-132, jul.-dez. 2013.

MAUSS, Marcel. As técnicas corporais. In: **Sociologia e Antropologia**. vol. 2. São Paulo: E.P.U./EDUSP, 1974

MEAD, Margaret. **Coming of age in Samoa**. New York: Morrow, 1928.

MEDEIROS, Nascimento, Rosie Marie. **Uma educação tecida no corpo**. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal 2008.

MITCHELL, J. Clyde. **The Kalela Dance**. Rhodes Livingstone Paper 27. Manchester: Manchester University Press, 1956.

MORA, Ana Sabrina. **El cuerpo em la danza desde la antropologia**. Prácticas, representaciones y experiencias durante la formación em danzas clásicas, danza contemporánea y expresión corporal. Tese (Doutorado) Facultad de Ciencias Naturales y Museo, Universidad Nacional de La Plata, 2010.

MONTEIRO, J. F. S. **Lundu**: origem da música popular brasileira. Musica Brasilis (site), Rio de Janeiro (2015).

NAC, Núcleo de arte e cultura da UFRN. **22 Anos do Grupo Parafolclórico da Universidade Federal do Rio Grande do Norte-UFRN**. <http://nac.ufrn.br/nac/?p=2797>

NAKAMURA, A.L. Evolução do conceito de folclore. **Anuário do 38º. Festival do Folclore de Olímpia (SP)**, n. 32, p.4-11, 2002.

OLIVEIRA, Acácia, Batista de. **Trajetos Cênicos do Grupo Parafolclórico da UFRN**: qué dança é essa? Natal-RN, 2011.

ORTNER, Sherry B. 2011. Teoria na antropologia desde os anos 60. **Revista Mana** vol.17 no.2 Rio de Janeiro vol.17, n.2, p.419-466, Aug. 2011.

PEIRANO, G.S, Mariza. **A análise antropológica de rituais**. Série Antropologia, Brasília 2000.

PEIRANO, Mariza. Temas ou Teorias? O estatuto das noções de ritual e de performance. **Série Antropologia**. No 398. Brasília: UnB, 2006.

Pérez Soto, C. **Proposiciones en torno a la historia de la danza**, Santiago de Chile: LOM, 2008.

PINTO, Tiago de Oliveira. **Cem anos de etnomusicologia e a 'era fonográfica da disciplina' no Brasil**. In II Encontro Nacional da ABET, 2004, Salvador: Anais ABET/CNPQ/CONTEXTO, 2005.

PORTARIA. No 012/2011 – Gabinete Pró-Reitor de Extensão / UFRN Natal, 11 de outubro de 2011, Ministério da Educação Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Pró-Reitoria de Extensão.

PORTINARI, Maribel. **História da dança**. 2ª Edição, Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1989.

RADCLIFFE-BROWN, Alfred R. **The Andaman Islanders**. Glencoe, Illinois: The Free Press, 1948.

RANGER, Terence. **Dance and Society in Eastern Africa 1890-1970**. London: Heinemann, 1975.

REBUZZI, Daniele da Costa. Diálogo e teoria crítica: uma reflexão a partir do seminal “Xamanismo, Colonialismo e o Homem Selvagem: Um estudo sobre o terror e a cura”, de Michael Taussig. **Caderno Eletrônico de Ciências Sociais**, Vitória, v. 3, n. 1, pp. 156-173, 2015.

RENGEL Lenira, **Dicionário Laban**, São Paulo: Annablume, 2003.

RIBEIRO, Hugo L. Folclore versus párafolclore. **Música e Cultura**: revista on-line de etnomusicologia, n. 2, 2007. Acesso em 28 fev. 2016. Disponível em: <<http://musicaecultura.abetmusica.org.br/artigos-02/MeC02-HugoFolclore.pdf>>.

SACHS, Curt. **The world history of the dance**. New York: Norton, 1937.

SANTOS, Dinarte Alessandro Ramos. **Nordeste dourado**: uma leitura das quadrilhas juninas 2002. Monografia – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2002.

SAHLINS, Marshall. **Ihas de História**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1987.

SAHLINS, Marshall. **Adeus aos Tristes Tropos**: a etnografia no contexto da moderna história mundial. In: *Cultura na Prática*. Ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2004.

SANDRONI, Carlos, (1958). **Feitiço decente**: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933/ Carlos Sandroni- Rio de Janeiro: Jorge Zahar, Ed.: Ed. UFRJ, 2001.

SANDRONI, Carlos, Samba de roda, patrimônio imaterial da humanidade, **Revista Estudos avançados** 24 (69), São Paulo, 2010.

SANDRONI, Carlos. Adeus à MPB. In: Berenice Cavalcanti; Heloísa Starling; José Eisenberg. (Org.). **Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira**. v. 1 Outras conversas sobre os jeitos da canção. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramos, 2004, p. 23-35.

SANTOS, Sousa, Emilena. Intérpretes da dança de expressão negra: contextos da arte de estar em cena. **Revista de C. Humanas**, Viçosa, v. 14, n. 1, p. 58-73, jan. /jun. 2014

SANTOS, Rita Luzia de Souza. **O boi espetáculo**: Lembranças do boi nas criações do Grupo Parafolclórico da UFRN, 2005. *Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2005*.

SÃO JOSÉ, Ana Maria, **Samba de gafeira**: corpos em contato na cena social carioca. *Dissertação (Mestrado) Curso de Mestrado em Artes Cênicas, Escola de Teatro e Escola de Dança Universidade Federal da Bahia, 2005*.

SCHECHNER, Richard. **Performance, Teoría y prácticas Interculturales**. Tradução de M. Ana Diz. Buenos Aires: Libro del Rojas, 2000.

SCHECHNER, Richard. **Between Theater and Anthropology**. Philadelphia: The University of Pennsylvania Press, 1985.

SCHECHNER, Richard. **O que é performance?** In: Performance studies: an introduction, second edition. New York & London: Routledge, 2006.

SILVA, Patrícia Tereza Sousa de. **Produzindo nova mídia**: como criar e montar um site. 2004. Monografia (Graduação em Comunicação) Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2004.

SILVEIRA, Ana Paula. **Danças tradicionais do Rio Grande do Norte**: arte, estética, educação. 2002. Monografia (Especialização em Dança) – Departamento de Educação Física. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2002.

SILVEIRA, Ana Paula. **O ensino da dança popular**: interfaces entre arte, cultura popular e educação física. 2000. Monografia (Graduação) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2000.

SPIVAK, Gayatri. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora da UFMG. 2010

TINHORÃO, Ramos Jose. **Pequena história da música popular**, segundo seus gêneros. 7ª Edição, Editora 34, São Paulo, 2013.

TURNER, Victor. **Florestas de Símbolos**: Aspectos do Ritual Ndembu. Niterói: EdUFF, 2005.

TURNER, Victor. **Dramas, Campos e Metáforas**: Ação Simbólica na Sociedade Humana. Niterói: EdUFF, 2008.

TRINDADE, Ana Lígia; VALLE, Flávia Pilla do. A escrita da dança: um histórico da notação do movimento. **Revista Movimento**, v. 13, n. 3, set/dez, p.201-224, 2007. Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil.

VAN GENNEP, Arnold. **Os Ritos de Passagem**. Petrópolis: Ed. Vozes, 1978.

VAN GENNEP, Arnold. In Laytano, Dante de. **O Folclore do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: EST, Martins Livreiro; Caxias do Sul: EDUCS, 1984.

VELHO, Gilberto. **Arte e Sociedade**: Ensaio de Sociologia da Arte. Biblioteca de Antropologia Social. Zahar Editores. Rio de Janeiro. 1977.

VELHO, Gilberto. Patrimônio, negociação e conflito. In: **Revista Mana**, vol.12, n.1, p. 237-248, Rio de Janeiro, 2006.

VIANA, Raimundo Nonato Assunção. **Bumba-meu-boi, cacuriá e tambor de crioula**: expressões da linguagem do corpo na educação. 2003. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2003

VIANNA, Hermano; **O Mistério do Samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, Ed. UFRJ, 2002.

VIEIRA, Marcílio de Souza. Panorama da dança na Universidade Federal do Rio Grande do Norte, **Revista de C. Humanas**, Viçosa, v. 14, n. 1, p. 130-141, jan. /jun. 2014.

WACQUANT, Loïc. **Corpo e Alma**: Notas Etnográficas de um Aprendiz de Boxe. Rio de Janeiro. Relume Dumará. 2002

WONDJI, Christophe. **História geral da África**, VIII: África desde 1935 / editado por Ali A. Mazrui e Christophe Wondji. – Brasília: UNESCO, 2010.

WOLF, Eric. R. **Encarando o Poder**: velhos insights, novas questões. In: FELDMAN-BIANCO, Bela; RIBEIRO, G. L. Antropologia e Poder. Contribuições de Eric Wolf. Brasília; São Paulo: UnB; Imprensa Oficial/UNICAMP, 2003, p. 325-344.

ZALUAR, Alba. Pesquisando no perigo: Etnografias voluntárias e não acidentais. *In: Revista Mana*. p.557-584, Rio de Janeiro, 2009.

#### FILME

GORDINE, Sasha (produtor) e Camus, Marcel (Diretor) (1959). *Orfeu Negro*. França